



TESIS DOCTORAL

EL PENSAMIENTO FOTOGRÁFICO.

**DESDE LAS TEORÍAS PRE-FOTOGRAFICAS HASTA SUS
DERIVACIONES EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX.**

MARÍA EULALIA MARTÍNEZ ZAMORA

DIRECTORA: DRA.DÑA MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

La conformidad de la directora de la Tesis consta en el original en papel de esta Tesis
Doctoral.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN PATRIMONIO

2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
- Hipótesis.....	12
- Aportación y Objetivos.....	13
- Antecedentes y Estado de la cuestión.....	13
- Metodología.....	19
- Ámbito temporal.....	20
- Estructura del proyecto.....	21
- Agradecimientos.....	22

PRIMERA PARTE.

CAPITULO I. HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA. POSICIONAMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA EN UN CONTEXTO FILOSÓFICO.....	25
- I.I. Consideraciones Ontológicas.....	27
- I.II. Consideraciones Etimológicas.....	29
- I.III. Consideraciones Fenomenológicas.....	32
- I.IV. Consideraciones Hermeneúicas.....	39
- I.V. Conclusiones.....	46
CAPITULO II. EL PUNTO DE PARTIDA.....	49
- II.I. Apuntes para una introducción histórica.....	51

CAPITULO III. DAGUERRE VERSUS TALBOT.....	65
- III.I. Daguerre y Arago; la presentación oficial del Daguerrotipo.....	65
- III.II. El erudito William Henry Fox Talbot.....	74
CAPITULO IV. TALBOT Y <i>THE PENCIL OF NATURE</i>.....	83
- IV.I. El descubrimiento de la imagen latente.....	83
- IV.II. En la “mente” de Talbot.....	90
- IV.III. Talbot y las etimologías de lo fotográfico.....	93
- IV.IV. Ontología y Fenomenología de la obra y pensamiento de Talbot.	102
CAPITULO V. LA FOTOGRAFÍA ANTES DE LA FOTOGRAFÍA.....	113
- V.I. Grecia y las Teorías de Visión.....	116
- V.II. Epicuro y el Epicureísmo.....	122
- V.III. Después de Grecia.....	133
- V.IV. Talbot y la <i>ilusión</i> de Epicuro.....	135
CAPITULO VI. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.....	139
- VI.I. El estatuto de las imágenes para Platón.....	139
- VI.II. <i>Hybris</i> versus <i>Physis</i>	143

SEGUNDA PARTE.

CAPITULO I. LA <i>PHYSIS</i> O EL CONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA.	149
- I.I. Grecia y el origen de la <i>Physis</i>	150
- I.II. Renacimiento y <i>Anima Mundi</i> . Giordano Bruno.....	154
- I.III. Las Filosofías de la Naturaleza en los siglos XVIII y XIX.....	158

CAPITULO II. NATÜRPHILOSOPHEN: CIENCIA, RELIGIÓN, TEOSOFÍA Y ESTÉTICA..... 165

- II.I. Friedrich Schelling y el Idealismo filosófico..... 166
- II.II. La ciencia de Johan Wolfgang von Goethe..... 169
- II.III. Arthur Schopenhauer; ciencia, metafísica y visiones fantasmales.. 171
- II.IV. Robertson y el Fantascopio..... 176
- II.V. Franz Anton Mesmer y el Magnetismo Animal..... 179
- II.VI. El paisaje romántico como experiencia mística..... 183
- II.VII. Conclusiones..... 191

CAPITULO III. SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: SU INFLUENCIA EN EL ROMANTICISMO INGLÉS Y EN LOS PIONEROS DE LA FOTOGRAFÍA.. 195

- III.I. Coleridge y su influencia en el Romanticismo inglés..... 195
- III.II. Electricidad y Polaridad..... 199
- III.III. El Grand Tour y la concepción de la experiencia de la Naturaleza. 200
- III.IV. Pragmatismo/Racionalismo francés versus Idealismo inglés..... 201
- III.V. Y de nuevo Talbot. Contextualización de su obra y pensamiento: desde la *Physis* griega al Idealismo Romántico..... 202

CAPITULO IV. O.W. HOLMES: EL ESTEREOSCOPIO Y LOS ORÍGENES DE LA REALIDAD VIRTUAL..... 209

- IV.I. O.W. Holmes y las Esculturas de sol..... 209
- IV.II. O.W. Holmes y el pensamiento griego..... 216

CAPITULO V. ¿MÁS ALLÁ DEL MUNDO FÍSICO? LA FOTOGRAFÍA Y SU “RELACIÓN CON EL MALIGNO”..... 221

- V.I. Fotógrafos y nigromancia. El nuevo Fausto..... 221
- V.II. Y de nuevo Lucrecio y *De Rerum Natura*..... 225
- V.III. Nadar, Balzac y la Teoría de los Espectros..... 234
- V.IV. Emmanuel Swedenborg y la *Arcana Coelestia*: el mundo de los espíritus y la luz..... 241

- V.V. August Strindberg: intelectual, místico y ocultista.....	246
CAPITULO VI. LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DE LO OCULTO.....	253
- VI.I. Circunstancias que se dieron en Europa y Estados Unidos para la búsqueda de una nueva espiritualidad. El ocultismo.....	253
- VI.II. Madame Blavatsky y la Teosofía.....	256
- VI.III. Allan Kardec y el Espiritismo: religión y ciencia.....	261
CAPITULO VII. EL ESPIRITISMO Y LA FOTOGRAFIA.....	277
- VII.I. Sir Arthur Conan Doyle y la fotografía de espíritus.....	280
- VII.II. Algunas consideraciones sobre magia y fotografía.....	299
CAPITULO VIII. HACIA OTRAS APLICACIONES FOTOGRÁFICAS: CELESTOGRAFÍAS, FOTOGRAFÍA NUMINAL, OPTOGRAFÍAS, METASOMOSCOPIA, EL CRONOVISOR.....	305
- VIII.I. August Strindberg y las Celestografías.....	308
- VIII.II. Hyppolite Baraduc y las fotografías del pensamiento.....	310
- VIII.III. La Optografía.....	312
- VIII.IV. En los ojos de la Virgen de Guadalupe.....	315
- VIII.V. El hombre con visión de Rayos X en los ojos.....	319
- VIII.VI. Otros intentos de captar imágenes más allá del espacio y el tiempo: El Cronovisor.....	323
- VIII.VII. Al margen de las creencias: influencias estéticas de la fotografía de espíritus en la sociedad y en el arte	327
CONCLUSIONES.....	335
BIBLIOGRAFÍA.....	347

ANEXOS.....	369
I. <i>El Daguerrotipo</i> . François Arago.....	371
II. <i>Un informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o, el proceso mediante el que se puede hacer que los objetos naturales se delineen sin la ayuda del lápiz del artista</i> . Henry Fox Talbot.....	383
III. <i>Dos cartas sobre el Dibujo Fotogénico Calotipo</i> . Henry Fox Talbot.....	387
IV. <i>Carta a Heródoto</i> . Epicuro.....	393
V. <i>De Rerum Natura</i> . Lucrecio.....	395
VI. Respuesta de Eugéne Viollet –le- Duc a su padre. “¿...un alumno muy distinguido de Fausto?.....	401
VII. <i>El fotomedium y la fotografía de espíritus</i> . Arthur Conan Doyle.....	403
<i>La luz del pensamiento. Imágenes de Armando Salas Portugal</i> . Marisa Giménez Cacho.....	404
<i>En los ojos de los muertos. Fotografía de Retina</i> . Bill Jay.....	405
VIII. <i>La invención de Morel</i> . Adolfo Bioy Casares.....	407
IX. <i>Manifiesto della Fotografia Futurista</i> . Filippo Tommaso Marinetti, Tato (Guglielmo Sansoni)	411
X. Etimologías.....	413

Y sin embargo yo sé que soy como un niño que camina
con el agua hasta los tobillos a la orilla de un océano sin
límites¹.

El Mensaje Vital. Sir Arthur Conan Doyle.

Todo, como tú, gime o canta como yo.
Todo dice. Y ¿tú sabes, hombre, por qué es así?
Oye bien: porque llamas, porque vientos y espumas,
Tallos, árboles, rocas, ¡todo vive!
Todo está lleno de alma.
Pero ¿cómo? Ahí reside el misterio inaudito.
Y puesto que en la ruta no te has desvanecido,
Hablemos².

Lo que dice la boca de sombra. Víctor Hugo.

¹ A. Conan Doyle, *La Nueva Revelación*, Madrid, El Club Diógenes, 1997, p. 128.

² V. Hugo, *Lo que dicen las mesas parlantes. Conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*, Girona, Wundekammer, 2016, p. 116.

INTRODUCCIÓN.

Verum tamen in imagine pertransit homo.

(Pasa la vida del hombre en imagen).

Salmo 38, David.

Desde su remoto origen el ser humano se ha sentido fascinado por las imágenes, en parte para comprender su funcionamiento, en parte para hacer perdurables esas ilusiones, ídolos o fantasmas que también se le aparecían en sueños.

Alternando entre el temor y el deseo, el rechazo o la más visceral idolatría; la búsqueda de una imagen fidedigna y percedera siempre ha estado ahí, latente, persistente como la memoria..., y tanto desde el arte como desde el pensamiento se ha pretendido hallar una explicación a ese fenómeno y su ontología; unos buscando su perdurabilidad, otros, sin embargo, rechazándolas por engañosas. Hasta el siglo XIX en que se obtuvo la forma más perfecta e ideal de obtener imágenes sin intermediarios y sin aparentes interpretaciones; esa búsqueda ha sido una constante y el deseo más profundo de los primitivos rastreadores de imágenes se vio finalmente materializado con el nacimiento de la fotografía.

Tradicionalmente la fotografía se considera un invento/descubrimiento realizado a mediados del siglo XIX y presentado oficialmente en París como otro de los importantes logros que se llevan a cabo en el seno de una sociedad, donde la Revolución Industrial y los grandes avances científicos marcan también las pautas en el contexto de lo estético. Sin embargo hemos de admitir que el estudio lineal de la fotografía partiendo de estas primeras experiencias y descubrimientos realizados en el siglo XIX, abandonaría injustamente otro factor importantísimo para la comprensión ontológica del origen del medio como es lo que llamaríamos el “pensamiento de lo fotográfico”. Es cierto que la fotografía entendida como un registro palpable necesitó necesariamente de la conjunción de los avances físico/químicos que fijaron su nacimiento en una fecha concreta, pero también hemos de tener en cuenta que esa necesidad de registro y preservación de imágenes se viene “pensando” desde muy antiguo y de una forma muy distinta a la mímesis artificial que supone la pintura. Esta intuición sobre la comprensión de las

imágenes como una proyección directa o una captación de sustancias más o menos “sutiles” nos llevaría hacia contextos tan alejados del origen histórico de la fotografía como es la filosofía griega, y más concretamente al ámbito de la filosofía presocrática y helenística.

Las preguntas que originan este trabajo podrían resumirse en las siguientes: ¿Cuál es la condición de posibilidad de la fotografía?, ¿en qué consiste la esencia de la imagen fotográfica?, ¿desde dónde y cuándo puede rastrearse la existencia de un pensamiento proto-fotográfico?, y sobre todo ¿tiene la fotografía un antecedente que pueda rastrearse desde la filosofía griega partiendo del hilo que nos tiende Henry Fox Talbot?

Hipótesis:

Nuestra hipótesis partiría por lo tanto, de la idea de intentar demostrar que el pensamiento proto-fotográfico no se fundamenta exclusivamente en el siglo XIX o como muy pronto a finales del XVIII, sino que podemos rastrearlo, a través de un análisis hermenéutico, hasta al menos los filósofos griegos.

Las antiguas teorías sobre la visión, algunas de ellas consideradas mágicas al ser desvinculadas de su origen filosófico como explicación física del mundo, se retomaron y/o mantuvieron a lo largo del siglo XIX gracias en parte, a la dificultad que supuso entender cómo actuaba la impresión de la imagen fotográfica, y en parte a determinadas necesidades espirituales que surgieron en tiempos de crisis. Al igual que el epicureísmo nace en el contexto de unas circunstancias sociales críticas donde el ser humano necesita de ayuda para trascender el sufrimiento; también en los siglos XIX y XX se necesitarán de ciertas creencias para dar esperanza a una sociedad en parte devastada por guerras³ y en parte sometida a los dictados mecanicistas de la Revolución Industrial que deshumanizaron y convirtieron a las personas en meros instrumentos de la técnica.

La fotografía desde su nacimiento se posiciona como una Teoría del Conocimiento, utilizada no sólo para entender y captar la realidad circundante, sino también para intentar “ver” lo aparentemente no manifestado. Para ambas circunstancias

³ En el contexto de la Grecia del siglo IV a.C. nos referimos concretamente a la crisis social y política que supuso la caída de la Polis, y en el siglo XIX a las Guerras de Secesión Americanas (1861/1865) y a las dos grandes Guerras Mundiales Europeas que acabaron con miles de vidas y que propician, entre otras cosas, el surgimiento de Sociedades Teosóficas y Espiritistas.

el hecho de que se trate de un objeto científico (físico-químico); sirvió de aval perfecto y fiable tanto para la demostración de la existencia fenoménica como de la existencia de lo oculto.

Aportación y Objetivos:

Cuando se habla de pre-historia o proto-historia de la fotografía, lo más habitual es partir de objetos como la cámara oscura, el fisionotrazo, la cámara lúcida y demás artilugios físico/ópticos que fueron de gran ayuda para investigadores y pintores, además de terminar convertidos en auténticos espectáculos de masas. Pero son escasas las alusiones que vayan más allá de lo meramente material, y salvo algunos estudiosos del medio que se han preocupado por apuntar más lejos de los datos cuantificables, existe un vacío en lo relativo a bucear en su origen desde ámbitos puramente filosóficos.

Consideramos que nuestra principal aportación radica en el planteamiento de otra perspectiva alejada de lo habitual y dentro de un ámbito de interdisciplinariedad; la comprensión de la historia de la fotografía no sólo como una cuestión de física y química que ayudó en el registro fiel del mundo y que contribuyó a realizar cambios fundamentales en el modelo de visión imperante hasta la fecha, sino también entendida como un proceso gestado en la mente humana mucho antes de su fecha oficial de descubrimiento.

La propuesta por lo tanto se dirige hacia una comprensión de lo fotográfico entendida como una evolución entroncada desde muy antiguo con el pensamiento filosófico sobre la visión y la captación de imágenes, dejando de lado, en la medida de lo posible, un análisis histórico y lineal del medio.

Antecedentes y Estado de la cuestión:

Tradicionalmente se pueden advertir dos formas principales de abordar el nacimiento y la evolución de la fotografía:

- Historicista/Técnica; donde se resumirían de forma lineal y sin aparentes fisuras los avances en los campos físico, óptico y químico; mediante la consecución o el intento de obtener fotografías a través de la evolución de artefactos como pueden ser la cámara oscura y todos sus precedentes y derivados. Esta idea está claramente delimitada

en los albores del siglo XIX, con los primeros experimentos que compaginan aparatos con determinados logros químicos.

- Ensayística; donde se atiende además a cuestiones que no están necesariamente vinculadas con las anteriormente referenciadas, y que contiene formas de pensar que inician un cambio radical en la manera de ver. Hay autores que remontan este momento hasta finales del siglo XVIII.

Teniendo como punto de arranque estos ámbitos, que en algunos casos van de la mano, vamos a plantear un resumen de cómo ha sido abordado el medio por los estudios fotográficos desde, aproximadamente, los años 70, cuando la fotografía alcanza una importancia decisiva en el mundo angloamericano.

1- **Histórico.** Se incluyen la mayor parte de las Historias de la fotografía. Fundamentadas en análisis históricos, personajes, hitos relevantes, movimientos, etc, la mayor parte de ellas siguen la estela de la *Historia de la Fotografía* de Beaumont Newhall -publicada en origen como catálogo para una exposición en el MOMA en 1973- es ésta la que hemos utilizado prioritariamente para los datos históricos. En la bibliografía incluimos una referencia de las más relevantes.

2- **Técnico.** Aquí contaríamos con la multitud de estudios y manuales prácticos donde se desarrollan útiles y procedimientos técnicos tanto para fotografía analógica como digital. Para nosotros además tienen una especial importancia los manuales que referencian técnicas antiguas y sus procedimientos, patologías, restauración, etc. Estos suelen ser de gran ayuda para los historiadores, ya que una de sus funciones fundamentales es la de facilitar el reconocimiento de diferentes técnicas antiguas permitiendo una adecuada catalogación en colecciones públicas o privadas, archivos y museos con espacios dedicados a la fotografía. Destacan a nivel internacional los estudios realizados por la Eastman Kodak Company en Nueva York y la Fratelli Alinari, con sede en Florencia. Volvemos a remitir a la bibliografía final.

En el caso de España quisiéramos hacer mención, a modo de homenaje póstumo, al gran conocedor de técnicas antiguas y sus patologías como fue Angel Fuentes de Cía, conservador de fondos fotográficos recientemente fallecido, y al que tuvimos la fortuna

de conocer durante dos cursos impartidos por el mismo en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres. ⁴

3- **Ensayístico:** pensamiento/filosofía. Este último apartado es el que más nos interesa y al mismo tiempo el que resulta más amplio y complejo de referenciar debido a la sobreabundancia y ambigüedad de lo escrito sobre el tema.

En primer lugar mencionaremos algunas de las obras de referencia indispensable dentro de lo que podemos denominar ensayos o estudios de reflexión personal donde se mezclan diferentes ámbitos, también históricos, pero que sobre todo son análisis personales de carácter filosófico y/o sociológico sobre el medio fotográfico. Muchos de ellos son auténticos hitos imperecederos para el estudio de la fotografía desde unas posiciones alejadas de lo exclusivamente técnico e histórico, y que además continúan siendo fundamentales debido a sus grandes aportaciones.

Esta tendencia se manifiesta de manera más generalizada a partir de los años 70, cuando la fotografía empieza a cobrar importancia en contextos de arte contemporáneo, además de la necesidad de los artistas de disponer de multiplicidad de medios y recursos para las nuevas tendencias. Nuestros nombres imprescindibles serán Susan Sontag, Gisele Freund, Roland Barthes y Philippe Dubois. Evidentemente hay más, pero ellos son los que marcaron unas pautas de posicionamiento referentes a la fotografía hasta el punto que han dirigido e influido en muchos ensayos realizados con posterioridad. Prácticamente resulta imposible encontrar un solo estudio sobre fotografía que no haga alusión a al menos alguno de ellos.

Podríamos empezar citando el ensayo de John Berger *Modos de ver* ⁵, de 1972, aunque tal vez el referente más conocido sea el ensayo de Susan Sontag *Sobre la fotografía*, publicado por vez primera en 1973 y que desde esa fecha no ha dejado de ser reeditado. Este libro se convirtió en paradigma de una nueva manera de acercarse al fenómeno fotográfico al abrir una línea de pensamiento alejada de análisis técnicos o puramente historicistas que ha tenido una gran influencia.

El libro de Gisele Freund *La fotografía como documento social*, el cual vió la luz por primera vez algunos años después, también contribuyó de manera decisiva a los análisis centrados en la importancia y el impacto que tuvo el medio fotográfico en la

⁴ Ambos cursos se centraban en el análisis de copias fotográficas para estudiar sus morfologías y poder realizar a posteriori trabajos de identificación y diagnóstico de patologías.

⁵ Los libros citados en esta Introducción se encuentran referenciados en la Bibliografía final.

sociedad, no sólo como documento tal y como deja ver el título del ensayo, sino también como un condicionante de actitudes y gestos sociales que van mucho más allá de eso. Además esta obra ha sugerido muchos puntos de partida para la sociología de la fotografía.

El estudio titulado *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes, publicado en 1980, supuso un importante hito hacia una línea mucho más personal e intimista en la aproximación al medio fotográfico. Él introduce los términos *Punctum* y *Studium* en su intento de buscar un lugar común y universal a todas las imágenes;

Contraste entre el sujeto aparente de una fotografía determinada, o más bien el origen del supuesto interés de dicho sujeto para el espectador medio (el *studium*), y aquello de la fotografía que atrae y (...) *punza o hiere o magulla* la subjetividad de tal manera que hace de la fotografía en cuestión algo particularmente fascinante para este observador.⁶

También a mediados de los 80 se publicará otro decisivo estudio como es *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, de Philippe Dubois. En él abre vías al estudio de la fotografía no tanto como imagen aislada en sí misma, sino como un acto de percepción, donde la recepción del espectador juega un papel decisivo.

Está claro que se podrían citar muchos más nombres, pero a nosotros estos ensayos son los que nos parecen más paradigmáticos, además hay que elegir y no es tampoco la finalidad de este trabajo el realizar una historia de la bibliografía fotográfica y sus diferentes ámbitos de estudio. En cualquier caso remitimos de nuevo a la bibliografía final.

Sin embargo, al iniciar nuestro recuento a partir de los años 70, no nos hemos referido al que podría considerarse el pionero en el ámbito ensayístico y filosófico sobre la fotografía. Nos referimos por supuesto a Walter Benjamin el cual, entre sus numerosos escritos filosóficos, dedica algunos de ellos a reflexiones sobre la fotografía a medio camino entre el análisis histórico y el ensayo filosófico. Obras como *Pequeña historia de la Fotografía* o *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, así como otros breves escritos menos divulgados pero también importantes, supusieron tal vez, en

⁶ M.Fried, *El punctum de Roland Barthes*, Murcia, CENDEAC, 2008, p.78.

las primeras décadas del siglo XX, la apertura hacia una nueva visión para la forma de tratar la fotografía. A él debemos el concepto *aurático*, que tan utilizado ha sido por historiadores, pensadores y ensayistas del medio.

De los tres apartados en los que hemos pretendido resumir la orientación de los estudios sobre fotografía, este último es, de lejos, el más complejo a la hora de llegar a definiciones sobre cómo ésta es tratada, debido a la gran heterogeneidad en cuanto a la naturaleza de las propuestas. A partir de las referencias dadas sobre estos nombres fundamentales y del todo necesarios para cualquier incursión en el ámbito del pensamiento/reflexión sobre fotografía, se han publicado numerosos trabajos, algunos de ellos muy interesantes y que también han apoyado, en parte, la dirección de este estudio.

Si hemos de mencionar nombres propios nosotros podríamos indicar fundamentalmente dos, Rosalind Krauss y Didi Huberman, ambos ocupados en nuevas propuestas sobre el arte en general y sobre la fotografía en particular. Y si cerramos aún más el tema hacia el ámbito de la filosofía de la fotografía hemos destacado a dos autores imprescindibles para este trabajo, por una parte Vilem Flusser y su libro *Una filosofía de la fotografía*, y por otra Jérôme Thêlot con el ensayo *Critique de la raison photographique*. El primero por su gran relevancia a la hora de reivindicar un planteamiento específico de ámbito filosófico para el medio, como claramente indica en el título de su ensayo; el segundo por lo que tiene de estudio de la fotografía como una fenomenología del mundo. Quizá este último sea de los pocos estudios, al menos de los que nosotros hemos encontrado, que aborde la cuestión fotográfica desde una visión centrada exclusivamente en el pensamiento. Ambos autores serán tenidos en cuenta en numerosas ocasiones en el desarrollo del trabajo.

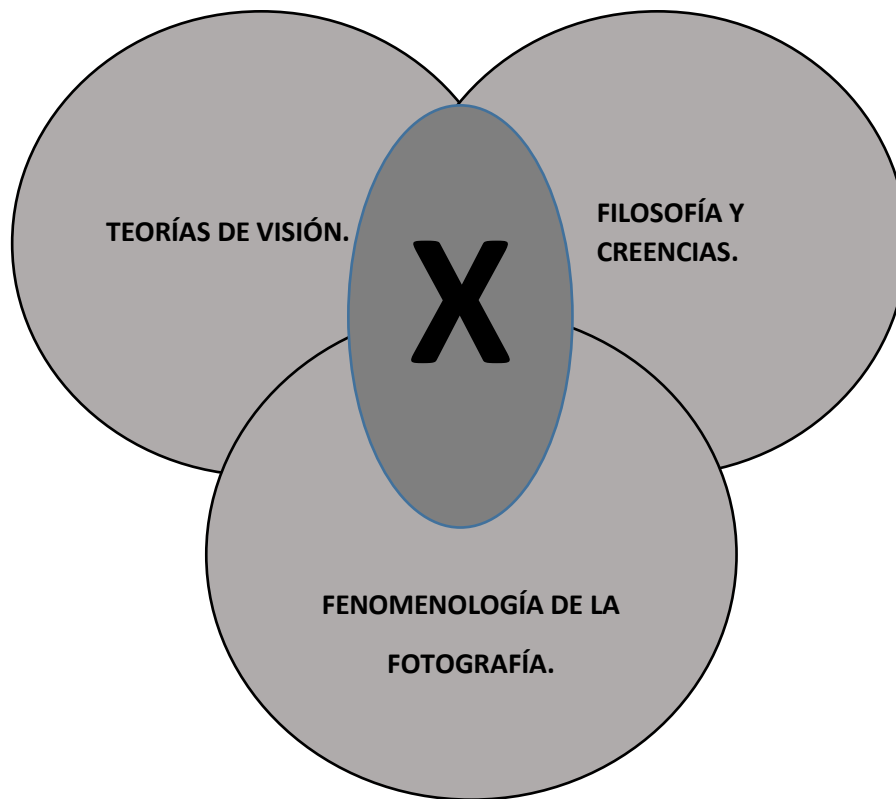
La ruptura con el habitual estudio lineal del medio fotográfico nos la van a proporcionar principalmente dos trabajos, por un lado la obra de Geoffrey Batchen *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, y por otro lado Jonathan Crary y su estudio *Las técnicas del observador*. El primero por lo que supone para la aportación de nuevos planteamientos en el contexto de lo proto-fotográfico al romper con la exclusividad del origen manifestada en el objeto y centrarse en la intención o lo que él denomina *deseo*. El segundo por la fundamentada ruptura que hace con la pretendida evolución lineal e ininterrumpida de las formas de ver y la cámara oscura como algo que, aunque la mayor parte de los estudios sobre los procesos de captación de imágenes nos lo han vendido así, en realidad son del todo cuestionables. Ambos estudios están de acuerdo en considerar

que existe un problema de base a la hora de localizar los orígenes y la evolución de la fotografía y las formas de ver, por lo que serán abordados con mayor profundidad a lo largo del trabajo. En cualquier caso lo verdaderamente importante de ambos son sus planteamientos diferentes y las puertas abiertas hacia otras maneras de entender los orígenes de la fotografía.

Podemos decir que afortunadamente cada vez son más los investigadores preocupados por indagar en el medio fotográfico al abrir nuevos planteamientos y vías de investigación de una manera interdisciplinar. Ante tal abundancia de ensayos, autores y teorías resulta algo complejo poner en pie la sutil línea por la que transitamos entre toda esta maraña relacionada con el pensamiento y la fotografía, y hacia la que muchos de los autores citados han señalado el camino; y esa línea es la que subyace detrás de todo lo planteado hasta el momento, la que a veces y de forma poco clara, se des-vela utilizando palabras de Heidegger, estableciendo un claro donde se manifiesta el *ser*. Este es el *ser* de la fotografía que hemos querido buscar entre la trama historicista, técnica, de necesidades sociológicas, filosóficas y espirituales, para remontarnos hacia un origen que nada tiene que ver con la física del siglo XIX y su pragmatismo; y es el origen de lo proto-fotográfico que se encuentra latente en el pensamiento desde que se formulan los primeros intentos de explicar las imágenes cuando la física era filosofía.

Este hilo ambiguo y complejo al mismo tiempo ha sido el de la madeja que hemos intentado desenmarañar, para ir hacia atrás en un seguimiento de nociones que curiosamente se van a reintroducir una y otra vez desde Grecia hasta los siglos XVIII y XIX, siendo en un principio ciencia para después ser considerada superstición. La razón de ser, o la necesidad de la fotografía va, creemos, mucho más allá de cuestiones técnicas o prácticas, para adentrarse en la búsqueda de dotar de un ser específico a lo fotográfico que lo separe del resto de los medios.

La mejor manera que tenemos de explicarlo es mediante un esquema de conjuntos con una zona central de confluencia **X**; cada conjunto tiene entidad por sí mismo, también se pueden establecer relaciones de dos en dos, pero entre los tres crean una zona de confluencia o intersección que sería en la que nosotros queremos penetrar. Por lo tanto el objetivo de este trabajo se fundamenta en intentar dotar de contenido a esa zona de intersección a través de una incursión en cada uno de los conjuntos.



Metodología:

Las herramientas utilizadas son fundamentalmente bibliográficas. Se ha realizado una recopilación, lectura y estudio concienzudo de la bibliografía relacionada de forma directa y/o tangencial con las temáticas implicadas (Filosofía, Ocultismo, Fotografía e Historia del Arte).

Este material será analizado desde un prisma hermenéutico, que permita buscar un nuevo significado a lo ya dicho. Pretendemos demostrar que no existe una única vía de interpretación cerrada en sí misma sin opciones para una nueva lectura, y sobre todo ampliar o más bien eliminar el embudo historicista y lineal de la visión sobre la fotografía al aportar nuevos puntos de vista. La propuesta partiría de un cambio en la lectura; siguiendo la filosofía deconstruccionista de Jacques Derrida, se trata de buscar en la maraña y no en la forma perfectamente ordenada, hacer apuestas y correr riesgos para cambiar el punto de vista. La pretensión reside en mostrar un nuevo modelo de lectura

alejado de los convencionalismos históricos y estancos, estudiar el medio más como una teoría del conocimiento que como un relato historicista de hechos y acontecimientos.

Ámbito temporal:

En el estudio no se ha seguido una sucesión estrictamente cronológica, sino que se han establecido saltos temporales hacia los momentos clave que contienen los elementos y las formas de pensamiento de entronque. Es por esto que los análisis se realizan básicamente en dos momentos históricos muy separados entre sí como son los siglos XVIII y XIX por un lado y la antigüedad clásica por otro. Estos son los puntos donde anclar las bases de los puentes tendidos entre ambos que justifican nuestra propuesta, teniendo también en cuenta otros momentos cronológicos intermedios.

Partiendo de un momento crucial como es la dicotomía conceptual que puede establecerse entre Daguerrotipo y Kalotipo, o más bien entre sus padres, Daguerre y Talbot respectivamente, iniciaremos un retroceso en el tiempo hasta situarnos en Grecia y su obsesión filosófico/científica por comprender el proceso de la visión como formación de imágenes que en sí mismas tienen una consistencia más o menos física y que da origen a toda una serie de etimologías relacionadas posteriormente con el procedimiento fotográfico, éstas resultan de gran interés a la hora de establecer diferenciaciones entre fotografía como descubrimiento y/o fotografía como invención.

A partir de este momento se hace necesario ir realizando un avance en el tiempo para descubrir que realmente esta problemática de la visión y su análisis a manos de filósofos y científicos, resulta una constante hasta el punto que casi podríamos hablar de un remoto origen pre-fotográfico o proto-fotográfico que anticipa y prepara al pensamiento para el momento del logro efectivo en la conformación de la fotografía tal y como hoy es concebida. Una vez materializada y conformada debidamente esta nueva herramienta se presta para todo tipo de aproximaciones que van mucho más allá del mero registro para pasar a des-velar lo que permanece oculto.

¿Por qué en el siglo XIX centrarnos en las figuras de Daguerre y Talbot exclusivamente? Porque son las dos personalidades decisivas que señalan el origen del medio fotográfico, y cada uno de ellos resume perfectamente los logros de toda una sociedad en diferentes ámbitos. Y sobre todo, porque cada uno de ellos es el ejemplo más paradigmático del posicionamiento ante el nuevo medio. Uno como *inventor*, un negociante producto de una sociedad mecanicista y pragmática, cuya prioridad es el negocio. El otro como *descubridor*, un intelectual y erudito, inmerso en una corriente de

pensamiento de la que se siente deudor y cuyo objetivo es aportar un descubrimiento para la ciencia.

¿Por qué en la antigüedad clásica, centramos casi exclusivamente en el pensamiento epicúreo?; en parte por las alusiones que el propio Talbot realiza en sus escritos, a pesar de que son muy breves y escuetas; y sobre todo porque el pensamiento epicúreo será un reflejo de una forma de sentir que subyace a lo largo del siglo XIX y cuya relación con determinadas creencias espiritualistas, y por derivación fotográficas, es consciente o inconscientemente muy estrecha.

Estructura del Proyecto:

Como consecuencia los diferentes bloques que tratamos podríamos reducirlos a tres principalmente:

-Posicionamiento de la fotografía en un contexto filosófico. En este sentido es fundamental la lectura hermenéutica de los datos para poder ser presentados desde un nuevo prisma. Colocación de la fotografía dentro del pensamiento desde análisis ontológicos y fenomenológicos, prestando especial atención al lenguaje de lo fotográfico.

-El origen de la fotografía visto inicialmente desde los dos prismas contrapuestos de *invención* versus *descubrimiento*; para remontarnos, desde la figura de Talbot, hasta las teorías de visión del pensamiento griego donde podría albergarse el pensamiento de lo proto-fotográfico.

-Vuelta a los siglos XVIII y XIX, pasando por algunos momentos intermedios, para establecer de nuevo relación entre las filosofías de la naturaleza, el pensamiento griego y el desarrollo de un pensamiento fotográfico. Exponer la importancia de la fotografía en las creencias espiritualistas y ocultistas del siglo XIX y su entronque con las teorías de visión griegas, para terminar con unos apuntes sobre algunas influencias sociales y estéticas en el siglo XX.

Agradecimientos:

Mi agradecimiento va dirigido especialmente a mi tutora y directora de Tesis la Dra. Dña Maria del Mar Lozano Bartolozzi, por su paciencia infinita y su absoluta y total confianza en mí a lo largo de este dilatadísimo tiempo por el que ha transitado mi tesis. Siempre estuvo ahí para mis consultas y para mis momentos de sequía total.

Además también quiero agradecer a todas las personas que han estado en mi vida, es imposible citar tantos nombres, y que han tenido que soportarme en medio de este proceso.

PRIMERA PARTE.

CAPITULO I. HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA. POSICIONAMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA EN UN CONTEXTO FILOSÓFICO. ⁷

Las imágenes son intermediarias entre el mundo y los hombres⁸.

Vílem Flusser.

Es habitual que la fotografía como objeto de estudio sea considerada desde puntos de vista que redundan en su realidad histórica, técnica, búsquedas ópticas, cuestiones físico-químicas, perspectivas matemáticas, y fundamentalmente como herramienta de ayuda para la reproducción de la realidad con la mayor fidelidad posible. Si bien todas estas consideraciones son necesarias para la realización de cualquier estudio sobre el medio fotográfico, nada de ello hubiera sido posible sin una herramienta primordial para el ser humano como es el pensamiento; y sorprendentemente la mayor parte de análisis dedicados a la fotografía dejan de lado o al menos tocan de manera muy tangencial este tipo de cuestiones. Precisamente por ello es por lo que hemos preferido adentrarnos en terrenos pantanosos, por lo que tienen de especulativos, y realizar una aproximación desde una perspectiva más bien filosófica y reflexiva, a la manera de visión hermenéutica, para así poder adentrarnos en un análisis de tipo ontológico y fenomenológico.

Uno de los primeros estudios que se realizaron sobre filosofía de la fotografía, o al menos que utilizaron la formulación de filosofía de forma directa, fue el realizado por Vílem Flusser *Una filosofía de la fotografía*. El mismo título, ya de por sí, nos sugiere una actitud eminentemente reflexiva hacia el medio por parte del autor y en principio alejada de otras aproximaciones de tipo exclusivamente técnico y/o histórico. Si bien es cierto que, antes de él, existieron otros autores que abrieron la brecha desde perspectivas

⁷ La mayor parte del contenido de este Capítulo I se encuentra recogido, con ligeras variantes, en la revista digital *LUR*: M.E. Martínez Zamora, "Apuntes para una filosofía de la fotografía" (I y II) en *LUR. Investigación y Estudios Visuales*, País Vasco, 2019. (on line) e-lur.net/investigación/apuntes-para-una-filosofia-de-la-fotografia

⁸ V. Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, p.13.

subjetivas o intimistas, como es el caso de Susan Sontag, Roland Barthes, o Walter Benjamin entre otros.

Su reflexión fundamental y que además sirve de punto de arranque al estudio se centra en la consideración de que “el hombre (...) no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes (...)”⁹ y desde esta base tener presente que como consecuencia el hombre siempre ha buscado, de una forma u otra, atraparlas. Flusser habla de dos tipos de imágenes, las *tradicionales* o *prehistóricas*, y las *técnicas* o *posthistóricas*; y aclara que “la imagen técnica es una imagen generada por aparatos”¹⁰, complementando su definición de aparato diciendo que “se inventaron para simular procesos de reflexión específicos”; y que un aparato “es un juguete que simula el pensamiento”¹¹.

En principio vamos a tomar de esta definición de Flusser la sugerencia acerca de la necesidad humana de generar objetos que permitan simular las funciones propias del pensamiento y que además hagan perdurables y visibles las imágenes aunque de una manera radicalmente diferente de otras formas *tradicionales* como podría ser la pintura. En cualquier caso volveremos sobre su *aparato* fotográfico, ya que desde nuestro punto de vista Flusser establece una clasificación excesivamente simplista y maniquea al dejar de lado otras formas igualmente técnicas o al menos no tradicionales de obtener imágenes y que no pasan necesariamente por el *aparato* tal y como él lo define.

El otro punto importante a tener en cuenta en la filosofía fotográfica de Flusser es su peculiar y acertada reflexión sobre la necesidad de esclarecer la *vida interior* en cualquier crítica realizada sobre las imágenes técnicas. E independientemente de los interrogantes que nos plantea su definición de *imágenes técnicas*, en este momento vamos a incluir dentro de ellas todas las imágenes obtenidas mediante procedimientos fotográficos. Flusser continúa afirmando que

Ontológicamente las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos (...) en su superficie a modo de huellas dactilares, (es) el significado (el dedo) la causa y la imagen (la impronta) el efecto. El mundo al que

⁹ Ibid., p.13.

¹⁰ Ibid., p.17.

¹¹ Ibid., p.79.

aparentemente designan las imágenes técnicas se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena causal (...) síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo¹².

Estas distinciones realizadas por Flusser entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas, nos parecen algo ambiguas y confusas, ya que la primera cuestión que se nos viene a la cabeza sería preguntar si entonces, y tal y como él parece plantearlo, las imágenes técnicas no designan fenómenos, entendido el fenómeno como una manifestación del mundo que nos rodea, ya que posteriormente él mismo habla de mundo como causa de las imágenes técnicas que además nos permiten ejercer un reconocimiento. En esta consideración acerca de la naturaleza fenomenológica de la fotografía entraremos más adelante cuando tratemos con las teorías de Jérôme Thélot, unas de las que consideramos más acertadas e interesantes desde el punto de vista de análisis filosófico de la fotografía; pero lo que nos interesa destacar ahora es la aparición de tres conceptos básicos en cualquier análisis filosófico: Ontología, Etimología y Fenomenología.

I.I.Consideraciones Ontológicas.

Mucho antes de la formulación de cualquier otra pregunta, existe un interrogante que se encuentra dirigido hacia la raíz de las cosas, hacia el origen mismo de su esencia, y es la pregunta por el ser, por el ser de los entes, del mundo en general... o lo que es lo mismo la Ontología¹³. Aristóteles ya asigna a esta cuestión la razón de su filosofía primera, posteriormente denominada Metafísica, y obviamente es porque en la base de cualquier cuestionamiento se encuentra esta pregunta esencial. Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* define ontológico como “lo que se refiere al Ser. Sólo nos encontramos en la esfera ontológica cuando nos preguntamos por el Ser”¹⁴.

Heidegger se refiere a ontología como “aquella indagación que se ocupa del ser en cuanto ser, pero no como mera entidad formal, ni como una existencia, sino como

¹² Ibid., pp.17-18.

¹³ Habría que matizar mucho más lo que supone la Ontología dentro del ámbito de la filosofía, pero simplemente nos basta ahora con aclarar que no se pretende realizar una aproximación desde lo Metafísico sino simplemente indagar en la esencia de lo fotográfico.

¹⁴ J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Vol.III, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p.2620.

aquello que hace posibles las existencias”¹⁵. También Martínez Marzoa apunta, en su *Historia de la Filosofía* que

Llamaremos óptico a aquello que pertenece a algo ente. Y llamaremos ontológico a aquello que forma parte del ser de algo ente, de en qué consiste que ese algo sea.

Lo que es, lo que se afirma en la presencia, es lo ente, mientras que la presencia misma (en qué consiste ser) permanece oculta¹⁶.

Por lo tanto, y sin pretender para nada incurrir en cuestiones metafísicas, las primeras preguntas que hemos de hacernos son: ¿cuál es la condición de posibilidad de la fotografía?, ¿qué es lo que hace a la fotografía *ser*?, o lo que es lo mismo, ¿en qué consiste el *ser* de la fotografía? Y sin lugar a dudas, por encima de cualquier consideración de índole técnica, hemos de afirmar que el elemento indispensable para que haya fotografía es la luz; sin luz no importa la química, ni la óptica; sin luz la cámara oscura no tiene razón de ser, puesto que lo que la hace ser lo que es, es precisamente su privación, la relación fundamental y opuesta entre luz y oscuridad.

Pero la pregunta de base sobre la luz nos lleva directamente a preguntarnos por el aparecer, por la visión, porque en este caso el ser está directamente relacionado con el aparecer, sin aparición no habría fotografía, sin visión la fotografía no existiría y ni siquiera tendría razón de ser, y esta razón fue precisamente la misma que guio los primeros análisis e interrogantes sobre el porqué de la visión, el porqué de las imágenes; imágenes físicas, visibles, pero incluso imágenes eidéticas, invisibles desde un punto de vista físico pero no mental: sueños, visiones oníricas, seres imaginarios,... Tradicionalmente los filósofos buscaron su razón de ser en los fenómenos de aparición y de visibilización, y en cualquier caso, sin luz, incluso sin luz *interior*, éstos no serían posibles.

¹⁵ Ibid., p.2626.

¹⁶ F. Martínez Marzoa, *Historia de la Filosofía*, Vol.I, Madrid, Istmo, 2000, p. 48.

I.II. Consideraciones Etimológicas.

La cuestión Ontológica nos deriva inmediatamente hacia una forma fundamental de conocimiento como es el lenguaje. “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, esta afirmación de Wittgenstein ¹⁷ da a entender la gran importancia del lenguaje en la relación que mantenemos con el mundo que nos rodea, ya que es la mejor forma en la que se manifiesta el pensamiento absoluto. Denominamos las cosas como entendemos que son en su ser, o sea, podría decirse que las cosas son denominadas atendiendo a lo que sabemos, creemos o entendemos acerca de su ser mismo de tal manera que un análisis etimológico nos llevaría a comprender las cosas desde un punto de vista lo más cercano posible a su origen.

El habla es el reflejo de cómo el ser humano entiende el universo, y de esta manera el logos/lenguaje se establece en estructura inteligible de la realidad, ya que los nombres, necesariamente, mantienen una íntima relación con las cosas; y en este punto comprendemos que ya los problemas planteados por Platón¹⁸, para el cual los nombres se encuentran relacionados con las cosas de una forma natural, siguen siendo contemporáneos.

Pero el lenguaje no es sólo un asunto de relaciones sino también de pérdidas. Cuando hablamos de nombrar a la fotografía nos estamos además refiriendo a un mundo que albergaba una forma de pensar diferente a la que tenemos hoy día, donde la palabra fotografía resulta ser un término de uso común que se encuentra totalmente desprovisto de la sorpresa inicial que suscitó el hecho de tener que bautizar un nuevo descubrimiento. En esta dirección nos resulta muy esclarecedora una cita de Heidegger referida a la terminología griega y latina que nos parece un equivalente perfecto de lo que estamos diciendo acerca del nombrar. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger realiza las siguientes consideraciones:

Esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es en absoluto un proceso sin trascendencia, tal como se toma hoy día. Por el contrario, detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una

¹⁷ Esta conocida premisa de Wittgenstein se encuentra recogida en la Proposición 5.6 de su *Tractatus Logico-Philosophicus* del cual existen numerosas ediciones.

¹⁸ Platón desarrolla esta temática en la obra *Crátilo o de la Propiedad de los nombres*.

tras-lación de la experiencia griega a otro modo de pensar. El modo de pensar romano toma prestadas las palabras griegas sin la correspondiente experiencia originaria de aquello que dicen, sin la palabra griega. Con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies¹⁹.

La clave de este texto estaría en la frase alusiva a la pérdida de la correspondiente “experiencia originaria de aquello que dicen”, y esto se ve de una forma muy clara en los primeros ensayos que se realizaron a la hora de nombrar el nuevo medio, y las dificultades de logos/lenguaje con la que se encontraron los pioneros de la fotografía. Gadamer en *La actualidad de lo bello* dice que: “nunca debemos subestimar lo que una palabra pueda decirnos. La palabra es un anticipo del pensar consumado ya antes que nosotros”²⁰. También pensadores como Heidegger y Wittgenstein emplearon gran parte de su filosofía en el análisis del lenguaje; si para el primero el “lenguaje es la casa del ser”, para el primer Wittgenstein la premisa fundamental estaría centrada en de qué manera las diferentes formas de pensar condicionan las formas de hablar y nombrar. Y para Nietzsche hacer filosofía es por encima de todo hacer filología.

Pero, ¿por qué hemos de centrar gran parte de nuestro discurso en cuestiones etimológicas si lo que queremos es hablar de fotografía? En la actualidad la palabra fotografía es un vocablo de uso generalizado ante el que ya no nos paramos a pensar en la condición de las mentes que utilizaron ese término por primera vez, y no otro, para definir un objeto absolutamente novedoso en su momento, un objeto, que si bien sí tenía precedentes abstractos en el pensamiento, aún no había sido materializado como tal, como objeto físico, es decir. Al existir como nuevo, no tenía adjudicado nombre propio; y a día de hoy hemos perdido la consciencia de los múltiples ensayos etimológicos que en un principio fueron necesarios para dar con un término que definiese claramente su ontología. Ante diferentes formas de entender el fenómeno, se utilizan diferentes palabras.

La gran importancia de la relación fotografía/lenguaje reside en que la fotografía es algo que aparece como nuevo en el siglo XIX, y es en esa búsqueda de identidad, en esa génesis del nombre donde se revela todo un mundo, toda una plenitud de

¹⁹ M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp.15-16.

²⁰ H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991, pp.21-22.

pensamientos y de filosofías. El lenguaje fotográfico refleja la forma de pensar del individuo que lo utiliza, no es lo mismo la palabra Daguerrotipo que la palabra Fotografía, aunque pudieran referirse a la misma cosa en esencia. Poner nombre, nombrar, es en última instancia conocer la verdadera naturaleza, aceptarla y respetarla.

Obviamente, en nuestro actual mundo tecnológico, el lenguaje ha perdido gran parte de su relación directa con los objetos que designa como afirma Foucault en *Las palabras y las cosas* aludiendo al lenguaje del siglo XVI; afirmación esta que podemos hacer perfectamente extrapolable al sentir del siglo XIX ante el nuevo descubrimiento.

(...) en el siglo XVI el lenguaje no es un conjunto de signos dependientes (...) es más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma (...) Desempeñando el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio. En su ser en bruto e histórico del siglo XVI, el lenguaje no es un sistema arbitrario, está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar.

Sin embargo, si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez²¹.

Quedémonos con la frase “el lenguaje como el lugar de las revelaciones” para iniciar un proceso de búsqueda que nos va a llevar al *ser* mismo de la fotografía a través de su *nombrarse*.

Paralelamente a la multitud de ensayos que se sucedieron durante el procedimiento en que el medio fotográfico se afirma como objeto, y reiteramos la palabra objeto por cuestiones que se tratarán más adelante, van parejos una serie de ensayos en la forma de definir el nuevo método emergente. Básicamente será Talbot, padre de lo que

²¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina, Siglo XXI, 1968, pp.42-44.

fue el proceso más popular en fotografía, el de negativo/positivo, el que represente mejor que nadie esa búsqueda erudita del ser del nuevo medio a través del lenguaje.

I.III. Consideraciones Fenomenológicas.

Si buscamos definiciones de fotografía lo que obtenemos es básicamente lo siguiente: procedimiento para fijar una apariencia luminosa mediante un medio óptico, operación de fijación de lo visible mediante la luz sobre un soporte que lo registra, escritura de luz, etc. En principio vamos a prescindir totalmente de la cuestión óptica, ya que la existencia de una cámara oscura –entendida como un cajón con lente- no es condición necesaria para la obtención de una imagen fotográfica, y vamos a quedarnos simplemente con la literalidad etimológica de la palabra, la cual alude simplemente a escritura con luz ²².

Si siguiésemos buscando definiciones del término, prácticamente todas coinciden en unos puntos fundamentales como son luz/apariencia/visibilidad. Y este significado está obviamente implícito en la etimología de la propia palabra de origen griego. La parte óptica, la que codifica matemática y geoméricamente el mundo, no se encuentra incluida en esta definición, porque en realidad no es necesaria para que la luz ejerza su escritura. Sin embargo, la luz, es siempre necesaria, es la condición de posibilidad para que la fotografía como tal pueda darse, y esta condición ya se encuentra implícita en su propia denominación. En este punto se hace también necesaria la aclaración de que existen fotografías producidas por espectros de luz no visibles para el ojo humano, como podría ser el caso de los Rayos X, pero ello no las hace menos fotográficas.

Como ya se ha dicho, el camino recorrido durante la búsqueda del término hasta que éste se concretó como tal, consistió en una suerte de ensayos que con mayor o menor fortuna intentaron aproximarse a la esencia del hallazgo por un lado, y por otro, a consideraciones de tipo personal y/o social. Llegados a este punto vamos a centrarnos en

²² Existen multitud de imágenes generadas fotográficamente (Fotogramas, Rayogramas, etc), que no necesitan de una cámara oscura para recoger proyecciones de imágenes; y es en este sentido en el que se afirma que el elemento óptico no es necesario. Entendiendo, claro está, cámara oscura sólo como un objeto/utensilio, y no como la necesaria condición de oscuridad para obtener esas imágenes.

el revelador ensayo de Thélot, *Critique de la raison photographique*, cuyas reflexiones y conclusiones nos parecen una de las críticas más profundas y acertadas realizadas recientemente en el ámbito de una filosofía/fenomenología de la fotografía.

Thélot plantea que los primeros hombres que asistieron al descubrimiento de esta maravilla vacilaron a la hora de ponerle nombre ya que entendieron perfectamente la gran dificultad a la que se enfrentaban. Una de las soluciones más mediocres, arrogantes y narcisistas fue la denominación Daguerrotipo, pero hasta llegar a la resolución de utilizar un nombre perfecto como es Fotografía, numerosos intentos se fueron abandonando por el camino entre dudas y vacilaciones.

Una idea admirable fue concebida por (...) Niepce, un nombre tan complicado como las laboriosas manipulaciones que exigía, “Physautotypia”, esta palabra se encuentra hinchada de conceptos heredados del siglo de las Luces, pero confiesa la lenta gestación de la ciencia, y en las páginas de la Enciclopedia “Physautotypia” quiere decir: autoengendramiento de la naturaleza, llegada por sí misma de la naturaleza a su forma natural, (...). El nombre finalmente adoptado por Niepce era menos intenso, “heliografía”, un poco fetichista, deslumbrador, indicaba el sol en lugar de la luz, y no iba bien. Resulta admirable que finalmente “fotografía” fue el que quedó²³.

El nombre que finalmente nos ha llegado es Fotografía. Atendiendo a su etimología, las palabras griegas que forman el término están relacionadas con significados que tienen que ver con sacar a la luz, hacer visible, mostrar (phai-nein) cuerpos celestes, constelaciones (phai-nomena), luz, (phaos), etc, los cuales surgen de la radical indoeuropea Bha, cuyo significado es brillar. O sea, todo se corresponde directamente con fenómenos que aparecen ante la vista.

(...) la fotosensibilidad como fenómeno químico es ante todo una exhibición de una imagen, una exposición a la luz, para que escriba el trazo registrado, un fenómeno de

²³ J. Thélot, *Critique de la raison photographique*, St.- Just La – Pendue, Les Belles Lettres, p. 45. (Traducción de la autora del original en francés)

visibilidad, que es la identificación de todo objeto fotografiado, justo un phe-nómeno, una visión, una cosa vista, (...) la esencia de todo phe-nomeno es su visibilidad²⁴.

Será en el análisis del término en donde se revele toda una filosofía, una serie de pistas que nos llevarán como hilo conductor por las argumentaciones fundamentales de este trabajo. Para ello resultan acertadísimas las conclusiones a las que llega Thélot en su ensayo y que en parte son las que vamos a utilizar para esta breve aproximación filosófica al objeto fotográfico. Así pues, y partiendo simplemente de un análisis etimológico del término, Thélot nos apunta tres sugerencias para un desarrollo filosófico del medio fotográfico, y son: Fotografía como escritura griega, Fotografía como fenomenología del mundo y Fotografía como redundancia.

Fotografía como escritura griega.

Esta formulación no está referida únicamente a la etimología de origen griego²⁵, sino también hacia la comprensión de que en este término se manifiesta toda una forma de entendimiento directamente relacionada con el trasfondo del pensamiento griego, o lo que es lo mismo, la fotografía como evidencia de filosofía. Y la filosofía, como estudio de los fenómenos de la *Physis*²⁶ se apoya en la condición de que los fenómenos no pueden ser más que visibles, nada puede aparecer sin dejarse ver.

La filosofía de la fotografía es la que inventaron los griegos, la que se apoya como condición previa en que los fenómenos son y no pueden ser otra cosa que visibles, está la condición antes que toda enunciación, (...) la apariencia de toda aparición es necesariamente la visibilidad en virtud de la cual la realidad es el mundo (...)²⁷.

²⁴ Ibid., p.28.

²⁵ Ya hemos analizado la primera parte relacionada con la luz, *photo*, y a ésta deberíamos de añadir la segunda parte, *graphos*, relacionada con escritura: escritura de luz.

²⁶ *Physis*, literalmente Naturaleza. A ella nos dedicaremos con más detenimiento en la Segunda Parte del trabajo.

²⁷ Ibid., pp.46-47.

La fotografía en esencia no es otra cosa que un reflejo de una forma de pensamiento que analiza el mundo y su búsqueda de sentido a través de sus manifestaciones, y las manifestaciones son ante todo visibles.

Ver es observar fenómenos, no tan sólo de una forma literal, sino con la luz del pensamiento. “No hay diferencia esencial entre la filosofía que inventaron los griegos y la fotografía. Podemos definir aquella como una fotografía sin fotos (pero no sin mirada), y a ésta como una filosofía sin voz (pero no sin escritura)”²⁸. Por lo tanto se podría afirmar que la fotografía existe mucho antes del aparato fotográfico y su objetualización; pero la fotografía es mucho más que eso. La fotografía es griega, y es griega como filosofía, puesto que filosofar parte de sacar a la luz, parte de que los fenómenos de la *Physis* no pueden ser más que visibles, visibilidades, nada puede dejarse ver sin aparecer, y lo que no *es* no tiene *ser*. Y precisamente en los orígenes de la filosofía griega ocupan un lugar fundamental las preguntas acerca del ver, del aparecer, del manifestar del mundo.

Fotografía como fenomenología del mundo.

Antes de entrar en materia fotográfica demos un repaso a consideraciones fenomenológicas. En filosofía la fenomenología trata principalmente de la doctrina de las apariencias, y en la actualidad alude al método inaugurado por Husserl, el cual define la fenomenología como “un retorno a las cosas mismas”, proponiendo describir los fenómenos tal y como estos se dan para aprehender su esencia pura, su idea: “El procedimiento fenomenológico exige por lo tanto una “reducción eidética” previa (...) toda teoría es puesta entre paréntesis, a fin de que el fenómeno emerja en sus datos originarios”²⁹.

Husserl pretende ir más allá del positivismo estricto de la época el cual considera opuestos el mundo de la vida y el mundo de la ciencia. En ese momento la importancia de las ciencias positivistas era tal que el mundo de la vida estaba considerado una sucesión de hechos desconectados y con poco sentido, haciendo también por lo tanto peligrar al propio estatuto del ser humano. Básicamente su crítica apunta hacia

²⁸ Ibid., p.47.

²⁹ H. Chimirri (coord.), *Enciclopedia de la Filosofía*, Barcelona, Garzanti, 1992, p.462.

(...) cómo el positivismo y la confianza en el avance de las ciencias había entregado a la racionalidad filosófica en manos del método científico-técnico. En este ambiente, Husserl encuentra en la crítica del naturalismo psicologista (...), que reducía el mundo de la conciencia a procesos psicofísicos, la señal de salida que dará comienzo a la fundación de su fenomenología ³⁰.

Husserl, en definitiva, se propone superar la excesiva racionalidad del objetivismo científico, sin renunciar en absoluto a un cierto ideal de científicidad para la filosofía, aunque no entendido estrictamente al modo de la ciencia. “El mundo es la base y el fundamento de toda experiencia y de la vida misma; (...)”³¹. Se trata básicamente de dejar hablar a las cosas, eliminar todo prejuicio y permitir que el mundo se manifieste y sea comprensible en sus fenómenos. Husserl pretende con su fenomenología

(...) un evidente deseo de radicalidad y universalidad, una filosofía que (...) quiere adquirir los caracteres de una ciencia estricta. Será su más urgente tarea abandonar una ingenua y pasiva contemplación del mundo para, en un esfuerzo crítico sin precedentes, no admitir más que aquello máximamente evidente, apodíctico y sometido al control racional y experiencial del sujeto³².

Esta atención hacia lo fenoménico del mundo y su carácter experiencial y vivencial, ha resultado clave para muchos autores que han visto en el análisis fenomenológico del medio fotográfico una de las mejores aproximaciones a su esencia. Nicanor Ursua hace alusión a esta reconsideración fenomenológica de la fotografía al decir que

La imagen, por su parte, ofrece según Buck-Mors, una evidencia, una “evidencia impactante” fenomenológicamente hablando y como tal “se toma, se captura”. “Una imagen recoge –según nuestra autora- la película emanada de la faz del mundo y la muestra como algo significativo”. A la imagen visual como película emanada de los

³⁰ F. J. Vidarte y J.F. Rampérez, J.F., *Filosofías del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2005, p.58.

³¹ Loc.Cit.

³² Loc.Cit.

objetos, se le reconoce su propio estatus, así como su propia presencia material, proporciona el marco para las ideas, es mediadora entre cosas y pensamiento y es, en definitiva, “productora de una nueva realidad”³³ .

Pero será Thélot quien se adentra como nadie en el análisis fenomenológico de la fotografía. Y en esta dirección la clave se encuentra en remontarse lo más lejos posible, hacia la posibilidad, el origen del fenómeno, no hacia lo que lo constituye como químico, físico u óptico, ni tampoco hacia las condiciones históricas que se desarrollaron en un determinado momento y lugar, sino hacia el origen mismo de su esencia, de su aparecer, hacia “el lugar donde su condición se hace posible, porque fotografía designa, precisamente, un modo de aparición, (...) llamando como tal a una fenomenología”³⁴ .

Y de nuevo hemos de volver a la etimología, la fotografía como escritura de luz, ella misma se designa a sí misma como lo que es, como su forma de aparición, como un fenómeno en el sentido más puro del término: aparecer, dejarse ver, manifestarse. Pero a su vez la fotografía designa al mundo, “La fotografía revela el mundo, y es en su sentido ontológico que ésta proposición se entiende”³⁵, así pues no sólo se trata de mostrar un mundo, las imágenes de un mundo a través de su grafía de luz, sino que en su propia razón de ser se encuentra revelada a sí misma, la luz engendra y autoengendra, engendra una imagen del mundo pero revela también cómo se genera a sí misma, su propia condición de ser.

Ontológico es pues su poder de revelación (...) La aparición de la luz a lo cual es dado el nombre de fotografía, tal y como la luz autoengendra y diferenciándose sólo allí de ella misma, esta forma de aparecer da a ver no sólo las imágenes llamadas fotos, sino el medio de visibilización el cual, en tanto que aparece, constituye el rasgo esencial de su posibilidad como estructura de todo aparecer mundano (...)³⁶ .

³³ N. Ursua, “El mundo como imagen. Visualización y conocimiento racional”, en VV.AA., *Racionalidad, Visión, Imagen*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009, p.226.

³⁴ J. Thélot, op.cit., p.36.

³⁵ Ibid., p.40.

³⁶ Loc.Cit.

Y es por eso mismo que fotografía es ya filosofía, fotografía es ontología y es fenomenología del mundo que representa a través de un representarse a sí misma.

Fotografía, fenómeno del mundo, fenomenología del mundo. Porque eso es el mundo, la condición originaria de toda visualización, la esencia de la luz. La fotografía es fenomenología en su totalidad: no sólo es un aparecer, sino que aparece ella misma y el mundo se hace ver allí como tal, como la diferencia de la luz consigo mismo, así ella muestra lo esencial, a lo cual son debidos los fenómenos mundanos.³⁷.

Luz como razón de ser de la fotografía, pero también luz como razón de ser de visibilidad del mundo, de la manifestación fenoménica de la realidad como razón de las apariencias.

Fotografía como redundancia.

La fotografía es redundante, porque define tanto un objeto como su condición de posibilidad, es simultáneamente lo que es y también lo que la hace ser. La palabra fotografía define un objeto y un modo de aparición a la vez; su propia ontología, su condición de posibilidad, y su objetualidad, se encuentran todas contenidas en su definición.

Escribiéndose, haciéndose grafismo, la luz engendra una imagen de ella misma, una foto, que es diferente de ella. Fijándose como su propia imagen, la luz llega hasta allí como otra cosa que sí misma. Fotografía quiere decir luz que escribe, y es ella misma la que se escribe, se aleja de sí para ser escritura, se distingue de sí misma en imagen, se fija, se hace su escritura donde no está ella misma³⁸.

El mundo se exhibe en cada fotografía, y exhibiendo el mundo es como se exhibe a sí misma,

³⁷ Ibid., pp.42-43.

³⁸ Ibid., p.38.

(...) objetivando lo objetivable, filosofando pues como los filósofos griegos, es por consiguiente un saber, el mismo saber que la filosofía instituyó, saber mundano del mundo entendido como luz, o, (...) saber luminoso (teórico) de la luz entendida como mundo. La redundancia como el saber, este saber como la filosofía de la fotografía, y esta filosofía finalmente como la ciencia universal de lo visible (...) ³⁹.

I.IV. Consideraciones Hermeneúticas.

Gianni Vattimo, uno de los más importantes representantes de la corriente hermenéutica contemporánea, considera a ésta “como la koiné, el lugar común de la filosofía actual, por su capacidad dialogante e integradora (...) Hermeneúen significaba originariamente prestar oídos a lo dicho, llevar o transmitir un mensaje, dar noticia” ⁴⁰ .

¿Pero en qué sentido nos sirve a nosotros para profundizar en el análisis filosófico del medio fotográfico? Desde el inicio de este trabajo nos hemos referido en muchas ocasiones a la necesidad de establecer un análisis de la fotografía desde el punto de vista del pensamiento, para, en la medida de lo posible, ir mucho más allá de las cuestiones de tipo técnico, histórico o estético habituales aunque sin menospreciar en absoluto ninguna de ellas. Y desde luego lo que resulta innegable es que las imágenes siempre han sido una de las herramientas más poderosas del pensamiento.

Si esto es así, entonces hay que afirmar, si analizamos las imágenes con relación al conocimiento, que éstas no constituyen obstáculos en el proceso hacia el conocimiento, sino más bien son mediaciones, herramientas entre lo sensible y lo inteligible, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo no-mental y lo mental. Pero no solo la imagen es mediadora o herramienta, es mucho más, a saber, es configuradora y hasta transformadora y determinante de nuestra manera de comprender el mundo y ha llegado incluso a modificar el conocimiento de ese mundo y también ha modificado la “mirada” del ser humano a la realidad.

³⁹ Ibid., pp.49-50.

⁴⁰ F.J. Vidarte y J.F. Rampérez, op.cit., pp.109-110.

Hoy necesitamos imágenes para ver y comprender el mundo (...). Parece como si a través de las imágenes el mundo se hiciera cada vez más accesible y real ontológica y epistemológicamente hablando⁴¹.

Por lo tanto y si hermenéutica es básicamente *prestar oídos a lo dicho*, se trata de un *prestar oídos a la fotografía*, como lo que tiene que decirnos, como algo que no se agota en sí mismo, ya que la tarea fundamental de la hermenéutica es la de interpretar.

Para Schleiermacher, considerado el padre de la hermenéutica moderna, la comprensión es una tarea infinita; él parte del supuesto de que la obra nos ha llegado desgajada de su contexto original, haciéndose necesario recrear ese pensamiento original, ese contexto, esa mente que dio a luz la obra, para poder permitir que ésta se exprese de la manera lo más fidedigna posible; por ello es fundamental recrear de nuevo la experiencia del autor, para poder llegar a una comprensión. Las tesis de Schleiermacher han sido matizadas y revisadas por numerosos autores; tal vez los más representativos e importantes en la consideración de los análisis hermenéuticos contemporáneos hayan sido Heidegger y Gadamer, pensadores a los que ya nos hemos referido. Heidegger define la hermenéutica como la comprensión del otro, y para Gadamer la hermenéutica es ante todo el arte de entender, de dejar abierto el diálogo y escuchar al interlocutor aunque no se esté necesariamente de acuerdo con él. Éste va a situar el punto de partida en la búsqueda de la verdad del arte, el arte para él será el espejo perfecto en el que el ser pueda manifestarse, y sobre todo es una cuestión de comprensión; gracias a él la hermenéutica ha pasado a ocupar un lugar decisivo en la actualidad de la reflexión filosófica.

Si hay un término que aparece y reaparece en cualquier hermenéutica es comprensión, y acerca de la comprensión Bernardo Nante en su interesante estudio sobre el *Libro Rojo de Jung*, apunta lo siguiente;

Habitualmente el verbo alemán *Verstehen*, “comprender”; alude a una aprehensión “sintética” si se quiere, “holística” y por ello, se aplica a experiencias o a sus intentos de objetivación como, por ejemplo, en textos donde esas experiencias siguen desvelándose. “Explicar” implica, en cambio, una aprehensión de relaciones, de causas,

⁴¹ N. Ursua, op.cit., p.227.

y su modalidad es analítica y abstracta. La distinción entre “comprender” y “explicar” es de larga data en el pensamiento filosófico, pero basta recordar que Dilthey, a fines del siglo XIX, retomando el concepto de “hermenéutica” de Schleiermacher, señaló que a las ciencias del espíritu (culturales, humanas) les corresponde el modo de aprehensión del comprender, y a las ciencias naturales, el modo de aprehensión del explicar⁴².

Y evidentemente tanto el arte en general como la fotografía en particular se corresponden con *textos donde las experiencias siguen desvelándose*, y por ello se hace tan importante la comprensión hermenéutica.

Hemos de partir de la base de que hay que presuponer ciertas cuestiones sobre las imágenes fotográficas, y una de las más importantes es la consideración no exclusivamente mimética de las mismas, la fotografía no es sólo una imagen producida a semejanza del mundo, si esto fuera así no sería más que una huella plasmada sin capacidad de realizar un discurso que no fuera más allá de su referente. La fotografía es eso y mucho más. Este punto de partida es el que nos va a posibilitar la hermeneusis, ya que es el que permite considerarla como una *posibilidad*, una *obra* que no se agota en sí misma, sino que se despliega en una multiplicidad de significados. Lo que nos interesa por encima de todo en relación a la *obra* fotográfica es su posibilidad de poder *desplegar una verdad*, la posibilidad del *desvelarse* en sentido heideggeriano, para poder convertirse en sí misma en un enigma inagotable.

En el Epílogo de “El origen de la obra de arte” Heidegger termina concluyendo lo siguiente: “Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma”⁴³; para terminar por decir en el Apéndice final: “Qué sea el arte es una de esas preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una mera serie de orientaciones para la pregunta”⁴⁴.

Y esta conclusión de Heidegger en realidad no hace otra cosa que llevarnos de nuevo hacia el origen de toda hermeneusis y hacer que toda pregunta por la verdad del arte sea, en sí misma, inagotable; ya que pretender dar por finalizado algo, pretender que

⁴² B. Nante, *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*, Madrid, Siruela, 2011, p.94.

⁴³ M. Heidegger, *op.cit.*, p.57.

⁴⁴ *Ibid.*, p.61.

cualquier análisis sea un estudio acabado, sería como pretender considerar la obra como algo muerto donde el ser no puede continuar desplegándose.

Llegamos entonces a una pregunta fundamental que nos surge una y otra vez y a la que se viene haciendo referencia desde el inicio. Thélot plantea perfectamente esa relación de la fotografía con una fenomenología, con la manifestación de un fenómeno, y así la pregunta de Heidegger resulta para nosotros esencial, y sobre todo en relación a una fotografía que ha superado el concepto de mimesis “(...) en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas (...)” (añadiendo siempre la pregunta) “¿qué verdad ocurre en la obra?”⁴⁵.

Esto lleva una y otra vez a ese lugar del *enigma* sin resolver; y ese enigma es la imagen fotográfica, cuando aún ni siquiera existía como tal ni en su manifestación fenomenológica. Lo verdaderamente importante es la capacidad de asombro, puesto que como también dice Heidegger lo *extraordinario* de la obra es precisamente que *sea*

(...) en la obra lo extraordinario es precisamente que sea como tal. Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea un lugar de no ser (...). Pero la realidad efectiva de la obra tampoco se agota en el hecho de haber sido creada. Por el contrario, la contemplación de la esencia de su ser-creación nos capacita para consumir ese paso al que tendía todo lo dicho hasta ahora ⁴⁶.

Como ya se ha dicho, uno de los autores más importantes a tener en cuenta en la filosofía hermenéutica contemporánea será Gadamer, cuya tesis fundamental, partiendo siempre de las teorías de Heidegger, será situar la obra de arte en la inagotabilidad del concepto, una obra de arte no se agota ni en su explicación ni tan siquiera en la interpretación, lo cual hace que no sólo sea un lugar privilegiado donde se manifieste el *ser* heideggeriano, sino que nos permite establecer un permanente diálogo con ella, siempre abierto y siempre comunicativo. Será en su obra maestra *Verdad y Método* donde conceda un papel privilegiado a la estética y a la obra de arte como lugares donde se

⁴⁵ Ibid., p.26.

⁴⁶ Ibid., p.48.

manifieste el *ser*. Y el punto de partida se sitúa en la pregunta por la *Verdad* del arte, su modo de *ser* y la manifestación del *ser* en ella.

De las consideraciones fundamentales planteadas por Gadamer nos interesan sobre todo las de *Obra como Juego, como Verdad y como Lenguaje*. La primera consideración se encuentra directamente relacionada a su vez con el concepto de mimesis, ya que al ser tomada en cuenta en el sentido de la mimesis aristotélica y no platónica, no se trata de una imitación del mundo sino una conformación autónoma, ya que como Platón apunta en *La República*, la copia es *ontológicamente* inferior a la realidad. La cuestión principal del arte para Gadamer radica en que será capaz de fundar totalidades de sentido plenas en sí mismas, y en esto consiste fundamentalmente el juego del arte, que en tanto mundo lúdico se abre como “una re-presentación en la que “emerge lo que es”, como una “vuelta al ser verdadero”⁴⁷.

(...) En el juego del arte se re-presenta algo que no quiere ser comparado o validado con respecto a un presunto original, sino solamente y precisamente como re-presentación en donde emerge un sentido propio: “se trata de representar de manera que sólo haya lo representado” (...) lo que se reconoce en el juego del arte no es la copia de un original (...) “consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido”⁴⁸.

Volvemos por lo tanto a insistir en el concepto de la mimesis tan importante en la obra de arte en general y en la fotografía en particular, precisamente por esa manera de autogenerarse. Hemos de hablar por lo tanto, a la manera de Gadamer, de imagen y no de copia, ya que la copia, como mimesis, no tendría un valor propio. En *Verdad y Método* afirma: “es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas”⁴⁹.

⁴⁷ M. A., González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2009, p. 59.

⁴⁸ *Ibid.*, pp.64-65.

⁴⁹ Cita de *Verdad y Método* recogida en *Ibid.*, p.77.

De aquí la importancia capital que tiene la obra de arte en la consideración hermenéutica de Gadamer como verdad inagotable en la que se despliega el ser. El arte por lo tanto es como un juego que ha de ser jugado, y cada vez cobra un pleno significado como mundo propio y no como copia o mimesis de la realidad circundante.

La otra consideración en la estética Gadameriana es que la obra es un lenguaje “porque habla a cualquiera que esté dispuesto a escucharla”⁵⁰. Lenguaje, mundo y ser humano son siempre interdependientes. El texto abre todo un mundo, y cada vez que se interpreta se crea un nuevo texto, ya que, como hemos dicho en relación al texto sobre Jung, interpretar es comprender.

La obra de arte es lenguaje, entendido éste desde el nivel ontológico, es decir, lenguaje no quiere decir exclusivamente palabra fonada o palabra escrita; la obra de arte es lenguaje porque es comprensión del ser, y el ser es él mismo lenguaje

La comprensión hermenéutica implica una simultaneidad del pasado con el presente y apela por una pertenencia y permanencia del texto en el presente.

¿Cómo permanece la tradición, el texto, la obra de arte, en el presente? Mediante la actualización, la re-presentación, la revitalización, la lectura (...) La obra de arte sólo es en su re-presentación, el texto sólo es en su lectura⁵¹.

Así pues, lo verdaderamente importante del texto es que apunta en una dirección, hacia un espacio que puede ser rellenado de muy diversas maneras, y que es re-creado de nuevo cada vez que se interpreta.

Y en definitiva, el lugar hacia el que tanto Heidegger como Gadamer nos llevan es hacia la verdad del *ser*. Si la obra de arte es un fragmento del *ser*, la obra de arte, por lo tanto, permite revelar el *ser* de algo, y como tanto se establece como lugar de la verdad. La obra, alejada del concepto de la mimesis, se capacita para revelar la verdad o lo que los griegos llamaron desocultamiento: ἀλεξεία.

⁵⁰ Ibid., p.98.

⁵¹ Ibid., pp. 105-110.

La relación entre la verdad como revelación y la obra de arte se presenta ahora como esencial, en la obra acontece la verdad como desocultamiento del ente. (...) la obra de arte no puede ser pensada como copia o adecuación, su relación con la realidad es mucho más esencial, en la medida en que permite la aparición o mostración del ente; y su relación con la verdad es más originaria que aquella que define la verdad como adecuación⁵².

Así pues lo verdaderamente importante es, no sólo la comprensión de un mundo, sino la creación de mundos. La obra de arte crea otros mundos, en su nueva comprensión, en su interpretación cada vez;

En ese mundo en el que ya siempre somos aparece la obra que libera el espacio libre de lo abierto, la obra es aquí condición de posibilidad de transformación del mundo en el que somos, porque sobre ese mundo la obra funda y abre un mundo otro, que de hecho no es otro, como si fuese una esfera escindida de la realidad, sino otro en la medida en que es distinto, transformado⁵³.

La obra transforma al mundo, pero el mundo se encuentra siempre en continua transformación, así pues la pregunta es “¿para qué se necesita entonces la obra de arte?”⁵⁴. Pues precisamente para conocer ese mundo que se re-presenta en su lenguaje, ese desvelarse del *ser* como algo inagotable que nos permite llegar a la verdad.

La obra como tal se revela inagotable; inagotabilidad que se constituye como una apertura, como un resquicio para echar una mirada al abismo de lo que somos, de lo que históricamente hemos sido. Porque es en el arte donde nos hemos expresado con mayor vehemencia, donde nos hemos plasmado con plenitud (...).

La obra no acierta a decir nada preciso, pero no por carencia del aparato teórico-analítico, sino por sobreabundancia, porque es tanto y tan heterogéneo lo que aparece, lo que nos hace frente que no podemos contenerlo y apresarlo en una sola palabra o en un

⁵² Ibid., p.134.

⁵³ Ibid., p.139.

⁵⁴ Loc.cit.

sistema; y es que es tanto lo que somos y lo que hemos sido y lo que todavía no somos, que no hemos de cesar de buscarnos allí donde hayamos acontecido, allí donde el pensar se haya manifestado con toda su potencia creadora y reveladora. El arte es ese íntimo espejo, por eso (...) el arte es siempre más⁵⁵.

Al llegar a este momento en realidad se nos abre un abismo: el abismo de si hemos de considerar hermenéutica toda la fotografía, o sólo la fotografía considerada como obra de arte...pero ¿quién podría responder a esta pregunta? Todo es hermeneusis desde el momento en que todo es texto, todo es lenguaje desplegado y susceptible, o no, de ser leído; a la espera de nuevas miradas e interpretaciones. Y es por esto, que nada se agota en una única contemplación.

Pretender que está todo dicho es pretender detener la vida, el flujo infinito de las palabras, es pretender que una imagen no pueda seguir comunicando más allá de su instante fugaz y primigenio desde donde se des-vela para siempre como esas remotas galaxias de un pasado ya inexistente que siguen emitiendo su destello a miles de años luz.

I.V. Conclusiones.

Si hemos de sacar una conclusión clara es que la fotografía establece su propia filosofía de forma independiente, se crea a sí misma, se autogenera: su ontología es autogenética. Hasta este momento todo nos lleva hacia una circularidad centrada en el aparecer, porque, como concluye Thélot, la fotografía es en esencia una fenomenología de sí misma, todo en ella nos remite una y otra vez a conceptos ligados con el aparecer, el desvelar, el revelar, el fenómeno manifestado por sí mismo.... Es por esto que la fotografía es ante todo una filosofía y una teoría del conocimiento -que no es otra cosa que una forma de conocer el mundo y relacionarse con él-, y volviendo de nuevo a Heidegger, sin lugar a dudas un método para llegar a la verdad.

Resulta curioso comprobar cómo en su propio nombre, en su propia designación, se contienen todas sus posibilidades: como objeto, como fenómeno y como ontología; y esta cuestión fue perfectamente comprendida por algunos de sus descubridores, que no

⁵⁵ Ibid., pp.159-161.

inventores, cuando emplearon parte de sus esfuerzos en buscar una denominación adecuada a la nueva maravilla, cuando aún el lenguaje tenía un sentido profundo y enraizado con el ser. Porque un filósofo es además un filólogo.

Talbot, el gran erudito de mentalidad próxima al pensamiento griego, fue tal vez el que mejor comprendió esta dificultad del nombrar, el que se desposeyó de todo atributo demiúrgico para con la fotografía y la entendió desde lo más profundo de su ser, y es por esto que merece un espacio amplio dentro de este estudio; pero antes resulta necesario hacer un breve relato histórico acerca del origen de la fotografía y los primeros ensayos que llevaron a su descubrimiento.

CAPÍTULO II. EL PUNTO DE PARTIDA.

Porque la historia no es esa lista de hechos y cifras que leemos en los libros de texto, y las versiones del pasado a las que estamos tan acostumbrados son como velos y capas que esconden más que lo que muestran⁵⁶.

Peter Kingsley.

Ante los orígenes de cualquier invención o descubrimiento, la pregunta que surge en primera instancia debería de ser *qué es*, o sea, la pregunta base, como ya desarrollamos a lo largo del Capítulo I, sería responder por encima de todo a una pregunta ontológica. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, y específicamente en el caso de la fotografía, esta pregunta ha sido redirigida hacia dónde y en qué momento surge el medio. Obviamente resulta mucho más fácil responder a un hecho con largas listas basadas en datos históricos que con respuestas fundamentadas en investigaciones y conclusiones filosóficas.

Geoffrey Batchen en su ensayo *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pone en evidencia de manera muy clara este desplazamiento en el punto de partida de la investigación;

Tradicionalmente, los críticos de fotografía han reformulado rápidamente esta cuestión ontológica al abordarla como una cuestión histórica, es decir, como una búsqueda de los orígenes. La pregunta acerca de “¿qué es la fotografía?” se transforma fácilmente en “¿dónde y cuándo comenzó la fotografía?”. Las respuestas a esta segunda pregunta han sido más fáciles de formular, ya que se apoyan en conceptos de historia que rara vez se analizan detenidamente y en pruebas que se consideran evidentes en sí mismas. Así pues, la historiografía de la fotografía está compuesta, en general, por un rápido movimiento desde las dificultades de la investigación filosófica a una simple y selectiva exposición de hechos. De este modo, un edificio teóricamente frágil, el de la identidad señalada por la palabra *fotografía*, se ha levantado sobre unos cimientos, pocas veces cuestionados, de información histórica incesantemente repetida. (...)

⁵⁶ P. Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta, 2006, p.183.

Pero, ¿cuándo (o cuál) fue exactamente ese momento? Tan pronto como planteamos semejante pregunta, podemos sentir que los cimientos históricos de la fotografía se tambalean bajo nuestros pies.

En su aspecto más vulgar, la cuestión ha adoptado la forma de un debate, a veces enconado, sobre la identidad del “verdadero” inventor de la fotografía. El francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre, fue, por supuesto, quien disfrutó del honor y de los beneficios económicos por ser el primero en anunciar su procedimiento ante el público⁵⁷.

Se puede afirmar que existen pocos estudios dedicados al nacimiento y desarrollo del medio fotográfico que no continúen con este procedimiento de solución historicista, el cual se repite una y otra vez, desde que personas tan relevantes para la fotografía como fueron John Szarkowski o Peter Galassi⁵⁸ inauguraran este intercambio de lo ontológico a favor de lo histórico.

(...) Szarkowski esboza una prehistoria de la fotografía que se ha repetido prácticamente en todo libro publicado sobre este medio. Dibuja rápidamente el desarrollo de la cámara oscura desde el siglo V.a.C. (...), menciona algunos experimentos realizados en el siglo XVIII con sustancias sensibles a la luz, y a continuación señala la importancia de la Italia del siglo XV y de la idea, posibilitada por la perspectiva, de que las imágenes se hubieran “formado mediante perfiles”. De este modo Szarkowski traza un recorrido histórico que conduce hasta “la tradición pictórica occidental” y lo que tanto él como Galassi consideran el rasgo esencial de la fotografía: la capacidad de la cámara para mostrar el mundo como una serie de visiones encuadradas (...) No obstante, ninguno de estos estudiosos explica por qué esta particular capacidad adquirió de pronto importancia ni por qué la idea “poética” de la fotografía surgió a principios del siglo XIX y no antes⁵⁹.

Galassi va más allá al entender y/o buscar un antes de la fotografía, aunque él entronca sus orígenes directamente en la pintura, lo cual también contribuyó en parte, a hacerla aparecer como una hermana mayor de ésta. De ahí que hubiera algunos

⁵⁷ G. Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp.29-30.

⁵⁸ John Szarkowsky fue director de la colección fotográfica del *Museo de Arte Moderno de Nueva York* entre 1962 y 1991. Peter Galassi lo sucedió en el cargo hasta 2011.

⁵⁹ *Ibid.*, p.26.

movimientos fotográficos (pictorialistas fundamentalmente) que pretendían aproximar la fotografía lo más posible a procedimientos pictóricos, para de esta manera encontrarse más legitimada como arte. Estas teorías de Galassi se encuentran desarrolladas en su obra *Before Photography: Painting and the invention of Photography*.



Oscar Gustav Rejlander, *Los dos senderos de la vida*, 1857. Fotografía Pictorialista.

Por lo tanto en este capítulo dedicado a presentar los orígenes del medio dentro de un tiempo y un espacio concretos, vamos a empezar con una breve presentación ortodoxa de los inicios de la fotografía desde la perspectiva historicista.

II.I. Apuntes para una introducción histórica.

Al no pretender realizar un estudio exhaustivo sobre los orígenes de la fotografía, nos limitaremos a dar unos breves y concisos apuntes para situar adecuadamente los acontecimientos de los que hablamos; ya que para el estudio pormenorizado de la historia de la fotografía existen gran cantidad de publicaciones algunas de las cuales se encuentran referenciadas en la bibliografía final.

Cuando se habla de los orígenes de la fotografía casi siempre se da prioridad a tres nombres fundamentales que son los que se hallan en el inicio del procedimiento, así como dos lugares; estos nombres son Joseph-Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé

Daguerre y William Henry Fox Talbot; los lugares, Francia e Inglaterra. No obstante, antes de ellos, merece la pena mencionar una serie de nombres, sin cuyas previas experimentaciones es posible que la fotografía no se hubiese desarrollado de la manera en que lo hizo.

En realidad habría que considerar a la fotografía como un descubrimiento que no pertenece a nadie en particular, a pesar de los orquestados intentos de Daguerre y Arago, que como veremos con detenimiento, pretendieron atribuir “la gran invención”, a la genialidad de un único personaje, tomando todo el anterior recorrido como una simple sucesión de errores que imposibilitaron su nacimiento. La fotografía es resultado de un largo proceso, de una sucesión de afortunadas “serendipias” que se fueron materializando de forma más o menos simultánea en distintos puntos geográficos, sin lugar a dudas porque la mente humana ya se encontraba preparada para recibir, materializar y asimilar los diferentes adelantos.

Quentin Bajac en su ensayo sobre los orígenes de la fotografía, indica que ese largo proceso se había iniciado ya en el siglo XVIII, en concreto

(...) con las investigaciones sobre la sensibilidad a la luz de las sales de plata (nitrato de plata o cloruro de plata) de los alemanes Schultze (1687-1744) y Scheele, del genovés Jean Senebier o del inglés William Lewis. Siguiendo la estela de este último, Thomas Wedgwood, hijo del célebre fabricante de porcelanas, logra obtener, a comienzos del siglo XIX, impresiones de objetos y de plantas colocados directamente sobre una hoja de papel sensibilizada, aunque sin fijarlas de forma duradera. Estos experimentos gozaron de amplia difusión en los círculos científicos europeos, de modo que, mucho antes de 1839, ya se conocían las reglas elementales de la formación de la imagen fotográfica. Poco tiempo después, el inglés Thomas Young, en 1803, y unos años más tarde, hacia 1822, al otro lado del Atlántico, Samuel Morse, futuro inventor del telégrafo realizaron imágenes en negativo, desvaídas y fugaces. Otro estadounidense, el astrónomo John Draper, también había emprendido tentativas en este sentido, a principios de la década de 1830, al igual que el inglés James B. Reade⁶⁰.

⁶⁰ Q. Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Blume, 2011, p.16.

Como comentaría Sir Humprey Davy ⁶¹ en los *Journals of the Royal Institution* en 1802, Wedgwood abandonó el proceso desalentado porque sus impresiones no resultaban permanentes, eso unido a sus problemas de mala salud hicieron que desestimara las investigaciones en esa dirección.



Retrato de Joseph-Nicéphore Niepce. Autor desconocido.

En Francia los primeros pasos los daría Joseph-Nicéphore Niepce el cual, en torno a 1816 y siguiendo las experiencias de Wedgwood, se decide a la obtención de imágenes y su fijación mediante la utilización de la cámara oscura, motivado en gran parte, al igual que le sucederá a Talbot, por su incapacidad para el dibujo. Las primeras y tenues imágenes que consigue obtener eran negativas, y al no saber cómo invertir el proceso para la obtención de imágenes positivas, comienza a experimentar con una sustancia denominada Betún de Judea, que resulta sensible a la luz. Tras lentas y costosas investigaciones con esta sustancia consigue realizar una gran innovación, que aun dentro de las técnicas fotomecánicas, constituiría su contribución más importante para el avance

⁶¹ Sir Humprey Davy (1778-1829). Químico británico. Se le considera uno de los fundadores de la electroquímica.

de las futuras técnicas puramente fotográficas, ya que parte de un principio como es el oscurecimiento provocado por la luz.



Joseph-Nicéphore Niepce, *Copia del grabado del cardenal d'Amboise*, 1826.
Heliografía, Science Museum, Londres.

Después de realizar diferentes ensayos con el Betún de Judea, Niepce obtiene sus primeras imágenes desde la ventana de su casa en Saint-Loup-de-Varennes, con una cámara donde exponía placas embadurnadas con betún obteniendo positivos directos que necesitaban exposiciones de unas ocho horas. A este procedimiento lo llama en principio Physautotypia para pasar después al definitivo nombre de Heliografía⁶² o escritura solar. Éstas parecen ser las primeras imágenes fotográficas documentadas hacia 1827.

⁶² De esta denominación y sus etimologías ya hemos hablado en el Capítulo I.



Joseph-Nicéphore Niepce, *Vista desde su ventana en Le Gras*, circa 1827. Heliografía, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

En esas mismas fechas será cuando, a raíz de un viaje a Londres para visitar a su hermano Claude con el que compartía experiencias e inventos, decide detenerse en París para conocer a un pintor y escenógrafo, obsesionado también desde hacía tiempo con fijar las imágenes de la cámara oscura y con la que se encontraba ampliamente familiarizado debido a su trabajo con Dioramas. Este pintor se llamaba Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Al mismo tiempo Daguerre habría recibido noticias de los trabajos de Niepce gracias al óptico Charles-Louis Chevalier, que además era quien proveía de lentes a ambos para sus cámaras.

Será la falta de interés manifestada en Londres hacia su procedimiento lo que impulse a Niepce a continuar sus investigaciones en Francia y a iniciar una correspondencia con Daguerre hasta que en diciembre de 1829, ambos investigadores, decidieron crear una sociedad y continuar juntos la andadura. Cuatro años después Niepce fallece y se hace cargo de su parte de la sociedad su hijo Isidore, el cual no aportará nada a la investigación.

No será hasta 1837 que Daguerre realiza lo que se considera el Daguerrotipo más antiguo; una imagen bastante nítida, positiva, obtenida sobre una placa de cobre recubierta de plata. Hay que añadir que la peculiaridad del Daguerrotipo es la de ser una

imagen única e invertida, además de necesitar un ángulo de visión concreto según la incidencia de la luz, para poder ser apreciada correctamente.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Atelier*, París, 1837. Daguerrotipo, Societé Française de Photographie, París.

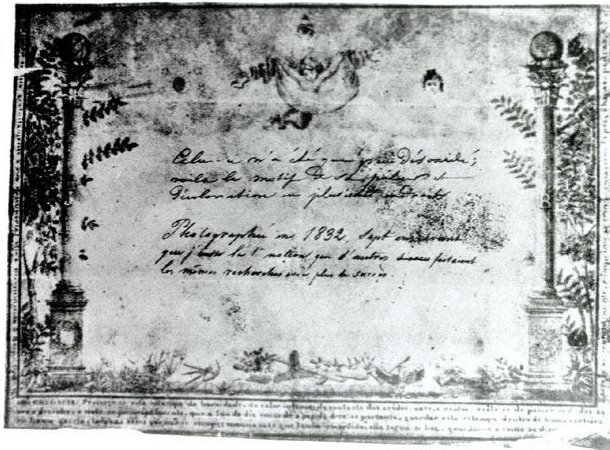
Tras la presentación oficial del Daguerrotipo por parte de François Arago ⁶³ en la Cámara de los Diputados y en las Academias de Ciencias y Bellas Artes de París, se desencadenarán una serie de reivindicaciones de autoría en distintos lugares, ya que ésta noticia dio pie a que otros investigadores que simultáneamente se encontraban trabajando en el mismo procedimiento, reivindicaran también su paternidad.

En los orígenes de la fotografía, como en tantos otros logros de la ciencia, se da la curiosa coincidencia de que personas muy distantes en el espacio, sin ningún tipo de relación ni de conocimiento entre ellos, llegan, en casi el mismo intervalo temporal a idénticas conclusiones. Cuando Arago da a conocer oficialmente al mundo el “inventor” de Daguerre, en otros lugares surgen voces que reivindicar para sí la autoría del medio, el caso de Daguerre fue simplemente el más afortunado, al contar desde el principio con

⁶³ François Arago, científico perteneciente a la Academia de Ciencias y director del Observatorio de París, miembro de la Cámara de Diputados del Gobierno francés.

un apoyo oficial que lo elevase a la categoría de inventor, pero muchos otros, con menor fortuna o tal vez visión para los negocios, se encontraban trabajando en la sombra sin otro afán que la pura erudición. Los casos más interesantes provenían de Brasil, Noruega, la propia Francia e Inglaterra.

En Brasil se encontraba afincado el francés Hércules Florence, el cual argumentó que ya en 1832 había realizado imágenes tanto con cámara como por contacto. Él pensó inicialmente en la aplicación de la cámara oscura para reproducir documentos de forma rápida y fiel. Como dato importante habría que añadir que “ (...) Florence había utilizado la palabra *photographie* por lo menos dos años antes de que Herschel sugiriera a Talbot el uso de *photography*”⁶⁴; lo cual supone ya una interesante manera de entender el procedimiento.



Fotocopia obtenida por contacto de Hércules Florence, circa 1832. Colección Arnoldo Machado Florence.

Hans Thoger Winter, fue un abogado noruego, litógrafo y editor. Afirmó que en 1826 tuvo la idea de fijar la imagen de la cámara oscura, habiendo conseguido realizar positivos directos mucho antes del procedimiento presentado por Daguerre, aunque sus experimentos nunca han sido corroborados.

También en Francia aparece el nombre de Hippolyte Bayard, el cual obtuvo positivos directos y únicos que fueron expuestos en París en 1839; sin embargo su

⁶⁴ B. Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.25.

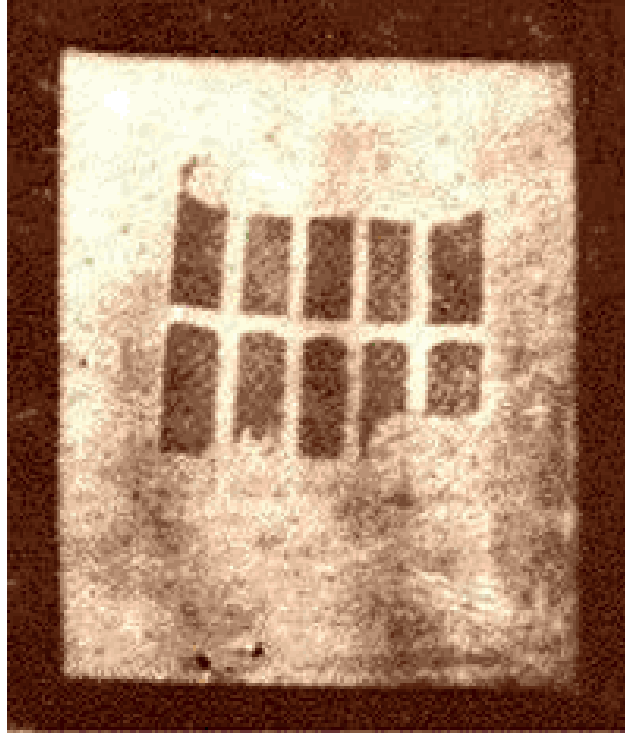
procedimiento no se aproximaba a la gran exactitud que proporcionaba el Daguerrotipo por lo cual no fue tenido en cuenta por sus compatriotas.



Hyppolyte Bayard, *Bodegón*, circa 1839. Positivo directo sobre papel, Societé Française de Photographie, Paris.

De entre todos los que reivindicaron el procedimiento el caso más destacado e importante para el posterior desarrollo de la fotografía lo tenemos en Inglaterra por parte de William Henry Fox Talbot, el cual había llevado a cabo numerosas investigaciones sobre el medio desde 1834. En ese momento las numerosas diferencias entre ambos procesos, el utilizado por Daguerre y el utilizado por Talbot, se encontraban a favor del primero; la calidad y claridad de los daguerrotipos distaban mucho de estas primeras imágenes obtenidas por Talbot, las cuales aún no tienen la perfección de aquéllas, sin embargo a él será a quien le debemos el procedimiento que finalmente triunfará y que es el que se ha venido utilizando en fotografía antes de la irrupción de los medios digitales como es el de negativo/positivo. A partir de entonces Talbot, considerado el más serio

rival de Daguerre, continuará en una búsqueda incesante de perfeccionamiento del proceso.



Primer negativo fotográfico. H.F. Talbot. 1835

Hasta aquí hemos realizado unos apuntes más o menos esenciales, y muy resumidos de lo que de forma habitual podemos encontrar en cualquier publicación sobre historia de la fotografía. Un proceso lineal, aparentemente sin fisuras, que debería de ser considerado como una evolución metódica de técnicas y procedimientos, donde el vencedor, sin lugar a dudas fue Daguerre.

Sin embargo esta evolución, casi perfecta, en la obtención del procedimiento no dista mucho de ser una utopía. Simplemente es una forma más o menos cómoda de ofrecer un lugar espacio-temporal donde técnicas y procedimientos evolucionan favorablemente hacia un único punto en común sin apenas tener en cuenta que detrás de todos ellos existe un pensamiento que no necesariamente se mantiene estable en el tiempo, y que incluso puede existir antes de que se fije en torno a una óptica y química que lo anclan sin otra posibilidad de evasión. Es lo que Walter Benjamin, intuyendo las dificultades para hablar de los orígenes del medio, indica en este fragmento:

La niebla que se cierne sobre los inicios de la fotografía no es, ni con mucho, tan densa como la que se acumula sobre los primeros tiempos de la imprenta. Se da en aquélla una característica más reconocible, quizá, que en ésta: el hecho de que ya había llegado la hora de su descubrimiento y que así lo había sentido más de uno. Quienes lo vieron de esa manera fueron personas que, independientemente unas de otras, pretendían alcanzar la meta común de fijar en la cámara oscura las imágenes conocidas, por lo menos, desde Leonardo⁶⁵.

Y ni tan siquiera la evolución de la cámara oscura, considerada un elemento fijo e inalterable que forma parte del proceso desde Leonardo e incluso mucho antes, hasta el siglo XIX, fue para el pensamiento tan inmutable como nos han hecho creer.

Jonathan Crary en su libro *Las técnicas del observador*, desarrolla un concienzudo y detallado estudio sobre las formas de ver y su relación con la fotografía y la evolución del pensamiento. Y la conclusión a la que llega resulta realmente devastadora para los que continúan pensando que la historia de la cámara oscura y los procedimientos de visión ligados a ella, son una línea temporal sin altibajos ni rodeos.

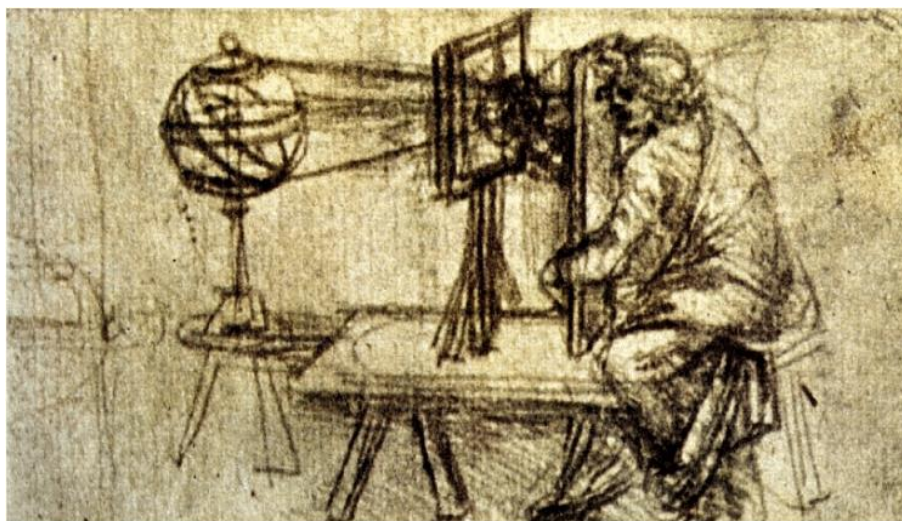
Crary parte del supuesto comúnmente aceptado de que la cámara oscura es un artefacto cuya evolución ha seguido una línea temporal que culmina con la obtención de la cámara fotográfica tal y como hoy la entendemos.

Este esquema implica que, en cada etapa de dicha evolución, permanecerían vigentes los mismos presupuestos sobre la relación del observador con el mundo exterior. Podríamos enumerar una docena de libros sobre la historia del cine o la fotografía en cuyo primer capítulo aparece el obligado grabado del siglo XVIII representando una cámara oscura, como si se tratara de una especie de forma incipiente o inaugural dentro de una larga escala evolutiva. Estos modelos de continuidad han sido empleados por historiadores de posiciones políticas divergentes e, incluso, antitéticas. Los conservadores tienden a proponer el relato de un progreso siempre creciente hacia la verosimilitud de la representación; en éste, la perspectiva renacentista y la fotografía se encuadran dentro de la misma búsqueda de un equivalente totalmente objetivo de la «visión natural». En estas historias de la ciencia o la cultura, la cámara oscura se muestra como una etapa del

⁶⁵ W. Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", *Sobre la Fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p.21

desarrollo de las ciencias de la observación en los siglos XVII y XVIII en Europa. La acumulación de conocimientos acerca de la luz, las lentes y el ojo se convierten en parte de una secuencia progresiva de descubrimientos y logros que se dirigen hacia un estudio y representación cada vez más exactos del mundo físico⁶⁶.

Crary apoya su argumento demostrando que el tradicional modelo de continuidad que se presupone para la cámara oscura prácticamente desde el Renacimiento, en realidad se vino abajo en las décadas de 1820 y 1830, cuando fue sustituido por nuevas teorías sobre la visión y la propia naturaleza del observador, que en realidad supusieron un enfoque radicalmente diferente. Otro problema que destaca es la manera en la que a lo largo de la investigación histórica la línea que separa las técnicas de la perspectiva lineal y la cámara oscura se hace demasiado ambigua, llegando en muchos casos a identificar plenamente ambas formas de visión sin reparar en el observador como sujeto con entidad psicofisiológicamente cambiante.



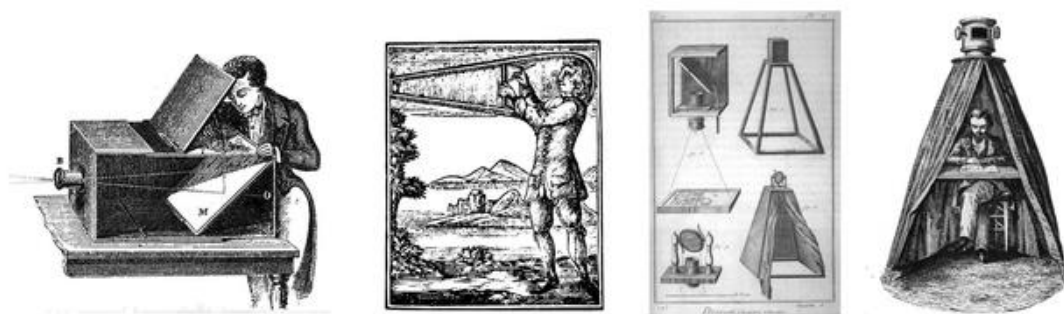
Cámara oscura según Leonardo da Vinci. *Codex Atlánticus* 1478-1519.

Si realizamos un esbozo sobre la historia y la evolución de la cámara oscura hasta su conclusión en cámara fotográfica basándonos en las historias de la fotografía, el proceso, de forma sistemática, pasaría por los nombres de Euclides, Aristóteles, Al-

⁶⁶ J. Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p.48.

Hazen, Giacomo della Porta, Roger Bacon, Leonardo Da Vinci, Kepler, entre muchos otros, como si se tratase de un proceso ininterrumpido. De entre todos estos nombres será sin embargo el de Giovanni Battista della Porta, el único que Arago menciona en el informe que realizará ante la Academia de las Ciencias de París en agosto de 1839, cuando presenta el trabajo de Daguerre; tal vez porque aparecía referido en la *Enciclopedia*⁶⁷ de Diderot y d'Alembert como su inventor.

Della Porta realiza una detallada descripción del artefacto en su tratado sobre *Magia Naturalis*, obra muy leída y fechada en 1558; y que será muy importante para las posteriores filosofías de la Naturaleza. El problema tal vez vino cuando, décadas después, se consideró a la cámara oscura como un artilugio privilegiado y obligatorio en la historia general de la visión y cómo no de la fotografía, sin reparar siquiera en que para della Porta no era sino un método de observación más, sin prioridad sobre los otros.



Ilustraciones de cámaras oscuras utilizadas en distintos momentos históricos.

De la misma manera que hace Batchen en relación a los nombres que tradicionalmente se consideran como los inventores/descubridores del procedimiento fotográfico; Crary nos invita a

(...) liberar a la cámara oscura de la lógica evolucionista y el determinismo tecnológico central en muchas investigaciones históricas influyentes que la ubican como precursora o acontecimiento inaugural de una genealogía que desemboca en el nacimiento de la fotografía. (...) Obviamente, la fotografía contaba con fundamentos teóricos y

⁶⁷ *L'Encyclopédie o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* (1751-1772)

materiales, y los principios estructurales de ambos dispositivos no dejan de guardar clara relación. Sin embargo, sostengo que la cámara oscura y la cámara fotográfica, en tanto agenciamientos, prácticas y objetos sociales, pertenecen a dos ordenaciones diferentes de la representación y el observador, así como de la relación del observador con lo visible. Hacia principios del siglo XIX la cámara oscura ya no es sinónimo de producción de verdad ni una posición de observación que permita una visión verídica⁶⁸.

Una vez realizada esta introducción sobre los orígenes del medio fotográfico y su consiguiente crítica como modelo lineal e inalterable, interesa introducirnos de manera más profunda en los dos nombres que han destacado por encima de todos en la historia del medio, ellos son Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Henry Fox Talbot.

⁶⁸ J. Crary, *op.cit.*, p.54.

CAPITULO III. DAGUERRE VERSUS TALBOT.

Nada es tan peligroso para el progreso de la mente humana que suponer que nuestras ideas científicas son finales, que no existen misterios en la naturaleza, que nuestros triunfos son completos, y que no existen nuevos mundos por conquistar⁶⁹.

Sir Humpry Davy.

Ya que nuestra finalidad es ante todo la de penetrar en el medio fotográfico desde sus planteamientos filosóficos y las formas de pensamiento, y no desde los pormenores técnicos que, aislados de la mente de los descubridores, no desvelan nada que vaya más allá de una sucesión de acontecimientos históricos, a veces, forzosamente encadenados para facilitar un estudio lineal y sin fisuras; la continuidad de este estudio se basa en indagar en cómo pensaban los pioneros a través de las palabras, actitudes y expresiones que utilizaron en sus primeros pasos al presentar algo que hasta la fecha era un acontecimiento desconocido. La forma es fundamental si queremos aproximarnos a los contenidos de la mente de estos descubridores/inventores para poder a posteriori sacar alguna conclusión acerca de su relación filosófica con el medio.

III.I. Daguerre y Arago; la presentación oficial del Daguerrotipo.

Desde el principio la actitud que Daguerre mantiene ante el procedimiento es más la de *inventor* que la de *descubridor*, lo cual es del todo lógico si tenemos en cuenta que Daguerre era un hombre de negocios por encima de todo, propietario durante más de quince años del Diorama junto a su socio Charles-Marie Bouton, un espectáculo basado en ilusionismos, juegos de luz y trampantojos que contaba con gran éxito y afluencia de público en París. Acostumbrado a ser un negociante su visión de la fotografía era sumamente comercial y desde luego no escatimó esfuerzos en hacerse con el control absoluto del medio hasta el punto de que tras la muerte de su socio Niepce, ocultó en parte la importante contribución de éste al medio fotográfico denominando el nuevo procedimiento exclusivamente con su nombre: Daguerrotipo, y atribuyéndose de esta

⁶⁹ Recogido en M. Frizot (Ed.), *A New History of Photography*, Colonia, Köneman, 1998, p. 23.

manera la mayor parte del mérito. Aunque también es cierto que las investigaciones con el yoduro de plata, que es el elemento clave en esta incipiente fotografía, parten de experimentos suyos en los que Niepce no tuvo ningún tipo de contribución.



Espectadores contemplando el diorama de Daguerre en París en San Pablo Extramuros,
1852

En una carta enviada por Daguerre a Niepce antes de que ambos formasen sociedad le dice lo siguiente:

En lo que se refiere a la intención de publicar su método, debe haber forma de obtener un gran lucro con él, antes de la publicación, aparte del honor que la invención le reportará, pero para ello hace falta un grado de perfección que sólo se podrá obtener tras algunos años⁷⁰.

⁷⁰ Recogido en B. Newhall, *op.cit.*, p.17.

Este texto explicita claramente la intención de Daguerre con respecto al nuevo procedimiento. Una vez fallecido su socio, Daguerre continuó la sociedad con el hijo de éste, Isidore Niepce, no sin dejarle absolutamente claro que la invención era suya pero que la transfería a la sociedad, “a condición de que ese nuevo proceso llevara solamente el nombre de Daguerre.”⁷¹

El 6 de enero de 1839 el periódico *Gazette de France*, publica una nota sobre el proceso recién descubierto por Daguerre:

Anunciamos un importante descubrimiento de Daguerre, nuestro famoso pintor del Diorama. Este descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica, y llegará a revolucionar el arte del dibujo. (...)

Los señores Arago, Biot y Humbolt han verificado la autenticidad de este descubrimiento, que suscitó su admiración, y Arago lo hará conocer en pocos días a la Academia de Ciencias⁷².

Desde que tiene el procedimiento completado, la intención de Daguerre fue la de imprimir un libreto donde describiría su proceso, primero de forma breve y superficial, para pasar después a la venta de los pormenores técnicos. Será Arago el que le aconseja abandonar esta idea y le propone la compra directa por parte del Estado a cambio de unos importantes beneficios económicos; además también permitiría que Francia fuera la que se convirtiese en la gran nación que ofrece este importante legado al mundo.

Tras escribir una carta al Ministro del Interior el 2 de mayo planteando la propuesta, el 15 de junio de 1839 realiza la presentación oficial ante la Cámara de los Diputados de París, mediante una *Exposición de Motivos y Proyecto de Ley*, consiguiendo una pensión vitalicia de 6.000 francos anuales para Daguerre y otra de 4.000 para Isidore Niépce, a cambio de ceder su invento a Francia y al mundo. Esta ley fue aprobada por 237 votos a favor y 3 en contra.

⁷¹ Ibid., p.18.

⁷² Recogido en Ibid., pp. 18-19. Los mencionados Jean-Baptiste Biot y Alexander von Humboldt eran conocidos hombres de ciencia a los que Arago pidió apoyo para que corroborasen el procedimiento.

ARTICLE PREMIER.

La convention provisoire conclue le 14 juin 1839, entre le Ministre de l'intérieur, agissant pour le compte de l'État, et MM. Daguerre et Niepce fils, et annexée à la présente loi, est approuvée.

ART. 2.

Il est accordé à M. Daguerre une pension annuelle et viagère de 6.000 francs; à M. Niepce fils, une pension annuelle et viagère de 4.000 francs⁷³.

Poco después Arago llevará la presentación técnica del Daguerrotipo de manera mucho más detallada ante la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes en París.

Una vez realizada la presentación, Daguerre, conforme a su idea inicial, publica un folleto con la descripción detallada del procedimiento técnico del Daguerrotipo, además también se incluyeron en dicha publicación el informe que presentó Arago ante la Cámara de los Diputados y las medidas adoptadas por el Gobierno junto a una descripción de la Heliografía del que fuera su socio Niépce. A partir de este momento cualquiera que adquiriese una cámara para Daguerrotipos podía llevar a cabo el procedimiento. Este folleto fue publicado a lo largo de casi todo el mundo contribuyendo así a una amplia difusión del Daguerrotipo. Newhall enumera los siguientes lugares:

Amsterdam, Barcelona, Berlín, Boston, Copenhague, Dublín, Edimburgo, Génova, Graz, Halle, Hamburgo, Karlsruhe, Leipzig, Londres, Madrid, Nápoles, Nueva York, París, Philadelphia, Posnen, Quedlinburg, Roma, Saint-Gall, San Petersburgo, Estocolmo, Stuttgart, Tokio, Viena, Varsovia⁷⁴.

⁷³ Proyecto de Ley aprobado en el Congreso de los Diputados. Este proyecto se encuentra recogido en la publicación del folleto que realiza Daguerre posteriormente y donde se contienen los pormenores técnicos del Daguerrotipo.

⁷⁴ Ibid., p.23.



Publicación de Daguerre donde se contienen los datos de los procedimientos técnicos.

Ya que la presentación oficial de la fotografía corresponde a Arago, es interesante realizar un análisis del texto para comprender cuál es su actitud ante el medio, actitud con la que Daguerre era del todo coincidente, para pasar posteriormente a contraponerla a la expresada por su rival inglés Talbot.

Walter Benjamin será uno de los que, en relación a este acontecimiento, también indica la necesidad de haber estudiado de una forma mucho más profunda las cuestiones históricas relativas al nacimiento de la fotografía, y por supuesto, las filosóficas, que como ya sabemos han merecido, en general, poco interés.

Cuando, después de aproximadamente cinco años de esfuerzos, Niepce y Daguerre lo lograron al mismo tiempo, el Estado, aprovechándose de los problemas para patentarlo con que tropezaron los inventores, se apoderó del hallazgo e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se establecían así las condiciones para un desarrollo permanentemente acelerado que excluyó durante largo tiempo cualquier consideración retrospectiva. A ello se debe el que, durante décadas, no se haya prestado ninguna

atención a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas, planteadas por el auge y la decadencia de la fotografía ⁷⁵.

Si analizamos el informe que realiza Arago ante la Academia de las Ciencias de París ⁷⁶ poco después de su presentación ante los Diputados, podemos llegar a una serie de conclusiones bastante claras en lo relativo a la actitud de Daguerre y Arago ante tal acontecimiento. A continuación vamos a resumir brevemente los contenidos del mismo.



Presentación de la fotografía en la Academia de las Ciencias de París.

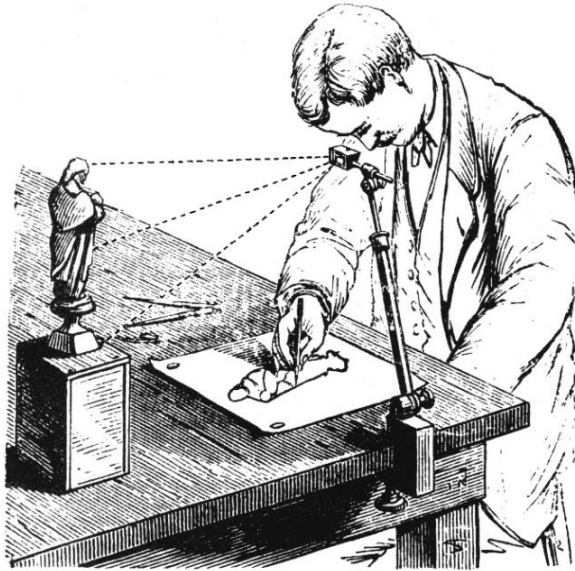
La primera parte del informe relata algunos de los antecedentes históricos de la fotografía analizando muy brevemente cuestiones físico/ópticas y químicas. En lo relativo a las primeras, relacionadas con la luz y la cámara oscura, se centra en citar exclusivamente las investigaciones del físico napolitano Giovanni Baptista della Porta y sus experimentaciones con cámaras oscuras portátiles cuya finalidad él destinaba principalmente a las personas que no saben dibujar. Como es bien sabido, este tipo de artilugios, junto con la “cámara clara” ⁷⁷ fueron utilizados por numerosos pintores en sus

⁷⁵ W. Benjamin, *op.cit.*, p.21.

⁷⁶ El informe de Arago se encuentra íntegramente reproducido en el Anexo I.

⁷⁷ La cámara clara o cámara lúcida es un dispositivo óptico patentado en 1806 por William Hyde Wollaston, usado para ayudar a dibujar. Se compone de un espejo semi-transparente con una inclinación de 45 grados a través del cual se mira.

tomas de vistas en perspectiva, o como ayuda para sus obras. En cuanto al componente químico alude a una sustancia conocida como “luna córnea” ya mencionada por los alquimistas, y que no es otra cosa que las sales de plata cuya propiedad es ennegrecerse al contacto con la luz.



Cámara clara y procedimiento de dibujo mediante la observación a través de un prisma de cristal.

A continuación cita a algunos contemporáneos de Daguerre que llevaron a cabo experimentos similares y no concluyentes como el caso del conocido Charles Wedgwood y Sir. Humpry Davy, para después pasar a citar directamente las investigaciones de Niépce y Daguerre.

La segunda parte del informe se centra en las innumerables ventajas y servicios del nuevo invento, elogiando la capacidad de colaboración que tendrá para el ámbito de las artes con el aval del pintor Paul Delaroche. Éste, en su escrito, lo ensalza como ayuda para pintores, además de la ventaja de poder copiar los millares de jeroglíficos egipcios, y/o los grandes monumentos, para lo cual serían necesarias “legiones de dibujantes” y tiempo innumerable. El Daguerrotipo sin embargo, como indica expresamente, necesitaría: de “diez-doce minutos (...) en los tiempos sombríos del invierno (...), En

verano (...), este tiempo puede ser reducido a la mitad. En los climas del mediodía (regiones meridionales), dos o tres minutos bastarán ciertamente”⁷⁸.

Finaliza el informe realizando un recorrido por el gran servicio que puede prestar a la ciencia, sobre todo para disciplinas como la astronomía, fotometría, fotografía microscópica, etc.

Acabamos de tratar de destacar todo lo que el descubrimiento del Sr. Daguerre ofrece de interés, bajo el cuádruplo informe de la novedad, de la utilidad artística, de la rapidez de ejecución y de los recursos preciosos que la ciencia pedirá prestado de él.

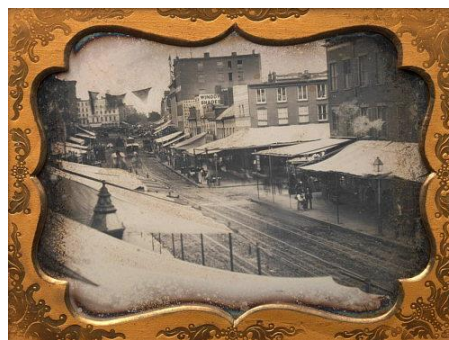
Arago concluye el discurso de la siguiente manera: “Este descubrimiento, Francia lo adoptó; desde el primer momento, se mostró orgullosa de poder dotar de ello libremente al mundo entero.”

Por último añade un breve apéndice, a la espera de que Daguerre publique el proceso de forma más detallada, donde se explica el procedimiento técnico del Daguerrotipo, y en el cual plantea dos interrogantes para el futuro: “¿Lograremos producir colores? (...) Nos preguntamos si sería posible llegar a obtener un retrato”.

Una vez expuestos los puntos fundamentales en los que se centra el discurso de Arago vamos a pasar a analizar la “forma” en la que realiza algunos de los comentarios. Tras exponer las cuestiones relativas a la óptica y la física, y los ensayos realizados por Wedgwood y Sir Humpry Davy añade lo siguiente: “Después de los ensayos insignificantes, que acabamos de analizar, llegaremos, sin hallar ningún intermediario en nuestro camino, a las búsquedas de MM. Niépce y Daguerre”.

En relación a las investigaciones llevadas a cabo por Niépce habla literalmente de su “método defectuoso” y de “imperfecciones” y contrapone a éstas los “méritos del método que el señor Daguerre descubrió, como consecuencia de un número de ensayos minuciosos, penosos y dispendiosos”. Resaltamos de nuevo los términos “insignificante”, “defectuoso” e “imperfecto” para dar idea de la intención clara de restar valor a los ensayos previos a Daguerre.

⁷⁸ Esta cita y las siguientes se han extraído del informe de Arago reproducido en el Anexo I.



Heliografía (izquierda) versus Daguerrotipo (derecha). Puede comprobarse la gran diferencia en cuanto a detalle en el procedimiento que hizo que la balanza se decantase por el segundo.

Las tomas realizadas por Niépce, que él mismo denominó como ya sabemos, Heliografías, necesitaban de unas exposiciones de diez a doce horas. Debido a estos amplios intervalos de tiempo las sombras, desplazadas por el sol, eran contradictorias, perdiéndose los contrastes de luces y dando un resultado de tintes planos y uniformes. Además hay que añadir el hecho de que Daguerre bautiza al método con su propio nombre, Daguerrotipo, dejando patente que la autoría es exclusivamente suya y borrando así todo rastro de invención compartida o de génesis relacionada con medios naturales.

La conclusión a la que queremos llegar es a la diferencia de actitud ante el proceso descubierto, ante el cual Daguerre se sitúa más como *inventor* que como *descubridor*, por contrapartida a las conclusiones a las que llegará Talbot. Tanto del discurso de Arago, como de la actitud de Daguerre (eliminación del vestigio del nombre de su socio Niepce en la denominación del procedimiento), se desprende la no consideración de formar parte de un proceso histórico, cuyos ensayos y descubrimientos previos son tan cruciales para la fotografía y tan decisivos, como que sin ellos no hubiese sido posible llegar al Daguerrotipo.

En el discurso de Arago ya se puede apreciar perfectamente la intención de dejar claro que Daguerre fue el inventor, previendo los problemas que resultarían de considerar la posibilidad de que tal vez Niépce fuera el primero, y aprovechándose, sin duda, de la circunstancia de su fallecimiento. De hecho hay numerosos historiadores que consideran a Niépce y a su hermano Claude los únicos y verdaderos orígenes del medio; incluso otros

van más allá al referirse a Schulze como al primer *pensador* de la fotografía. También hemos de tener presente la utilización de dos términos como son los de *descubrimiento* e *invención*, los veremos normalmente intercambiados y combinados en casi todas las historias de la fotografía. Nosotros queremos resaltar el hecho de que lo que guía este trabajo está fundamentado en la idea de *descubrimiento*, una serie de coincidencias, intuiciones, deseos, que dirigen la mente de estos descubridores de una manera intuitiva.

Es indudable que la fotografía se posiciona como *invento oficial* en 1839, pero esta es una fecha que en realidad no tiene nada que ver con sus verdaderos orígenes, es simplemente la cesura oficial que pretende diferenciar y separar a Daguerre del resto, convirtiéndolo en el único y más meritorio creador. Todo esto se puede traslucir perfectamente del discurso de Aragó. En la lista de los que se autoproclamaron *inventores* de la fotografía había más de una veintena de nombres, y es probable que todos ellos tuvieran gran parte de razón, salvo que no contaron con el apoyo afortunado que supuso Aragó para Daguerre.

III.II. El erudito William Henry Fox Talbot.

Cuando se da a conocer el Daguerrotipo en Francia, aparecerán muchas voces que van a reclamar también su autoría, ya se han mencionado los casos de Hercules Florence o el de Hippolyte Bayard entre otros; pero de entre todos ellos, el caso que merece especial atención es el del inglés William Henry Fox Talbot.

Cuando éste conoce la noticia del invento de Daguerre, decide publicar sus trabajos en un intento de reivindicar su prioridad, ya que le pareció que el procedimiento desvelado por Daguerre era idéntico al que él se encontraba ya hacía tiempo experimentando. El 25 de enero de 1839 Michael Faraday⁷⁹, presenta en la Royal Institution de Londres, una serie de imágenes obtenidas por Talbot mediante exposición de objetos sobre papel sensibilizado. Pero antes de llegar a este punto vamos a realizar un recorrido por su proceso de búsqueda.

⁷⁹ Michael Faraday (1791-1867), físico británico estudioso del electromagnetismo y la electroquímica.



W.H.F. Talbot, 1864. Retrato realizado por John Moffa

Talbot, nacido en 1800, era un hombre muy culto de clase alta. Físico, matemático y filólogo, cursa estudios en el Trinity College de Cambridge donde obtiene en 1826 el doctorado en Artes. Su gran afición a la arqueología le lleva a realizar viajes por Italia donde intenta tomar apuntes del natural, pero al sentirse totalmente frustrado por su incapacidad para el dibujo, empieza, de forma casual, a pensar en un procedimiento que le pueda llevar a obtener copias del natural lo más fidedignas posibles. Él mismo relata su experiencia con la cámara clara de la siguiente manera:

Un día, a principios del mes de octubre de 1833, me encontraba en las hermosas orillas del Lago de Como, en Italia, sacando apuntes con la cámara lúcida de Wollaston o, mejor dicho, procurando sacarlos, pues los resultados distaban de ser satisfactorios. Pues tan pronto como retiraba el ojo del prisma – en el que todo parecía hermoso – descubría que el desleal lápiz apenas había dejado en el triste papel unos imperceptibles trazos.

Tras varios infructuosos intentos, dejé a un lado el aparato y concluí que su uso requería de unos conocimientos previos del dibujo, que desgraciadamente no poseía.

Entonces pensé en probar de nuevo un método que había intentado muchos años antes. Ese método consistía en usar una cámara oscura y proyectar la imagen de los objetos sobre un trozo de papel de calco transparente colocado sobre un cristal puesto ante el foco del aparato. Sobre ese papel y con la ayuda de un lápiz, se podía, no sin esfuerzo ni paciencia, trazar, con más o menos precisión, el perfil de unos objetos que se distinguían claramente⁸⁰.

Así pues la idea inicial de Talbot parte simultáneamente de una frustración y de una intuición. Esa necesidad de fijar la naturaleza de forma fidedigna vemos que se encuentra en el origen de la búsqueda de muchos de los que se dedicaron a investigar en el procedimiento de fijar las imágenes de la cámara oscura, bien sea por incapacidad o malas dotes para el dibujo, bien sea por necesidades impuestas por fines comerciales o de negocios. En cualquier caso y desde nuestro punto de vista, el interés de Talbot reside en una búsqueda que partiendo de una intuición le lleva a experimentar con la magia fugaz de la naturaleza y la posibilidad de poder fijar para siempre lo que la cámara oscura reproduce de manera efímera: “(...) imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a esfumarse rápidamente”⁸¹.

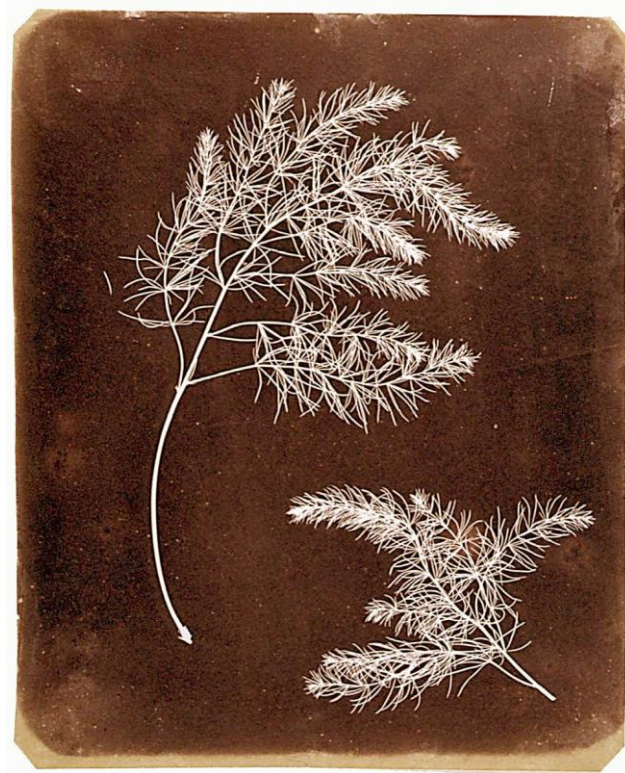
Una vez que regresa de su viaje por Italia, Talbot comienza sus experimentos. La base fundamental del procedimiento con el que trabaja Talbot es el cloruro de plata, sustancia sensible a la luz y obtenida mediante cloruro de sodio y nitrato de plata, ambas sustancias se impregnan en un papel con lo que éste se queda sensibilizado a la luz. Posteriormente este papel ya expuesto, debía ser *fijado* con yoduro de potasio para evitar que continuara con el proceso de sensibilización, lo cual impedía que las imágenes fuesen efímeras y posibilitando que pudieran permanecer por más tiempo.⁸² Pero el aspecto decisivo de los experimentos de Talbot reside en que la imagen obtenida es lo que denominaríamos a día de hoy una imagen negativa, que además es el proceso que ha llegado a lo largo del desarrollo del medio fotográfico como el más utilizado y estandarizado. Sin embargo, esto en su momento suponía un pequeño problema, ya que Talbot tuvo además que investigar cómo obtener una imagen que invirtiera las luces para

⁸⁰ W.H.F. Talbot, *El lápiz de la naturaleza*, Madrid, Casimiro libros, 2014, p.23.

⁸¹ B. Newhall, *op.cit.*, p.19.

⁸² Éste fue el problema fundamental de todos los que habían investigado el procedimiento; las imágenes obtenidas desaparecían al ser expuestas a la luz, ya que no sabían cómo detener el proceso de oscurecimiento.

poder convertirla en lo que comúnmente se denomina un positivo, a lo que habría de añadir los problemas derivados de la paulatina desaparición de la imagen al contacto con la luz. La denominación que dio Talbot a esta inicial imagen negativa fue la de Skiagraphia, utilizando la palabra griega *skia* que significa sombra.



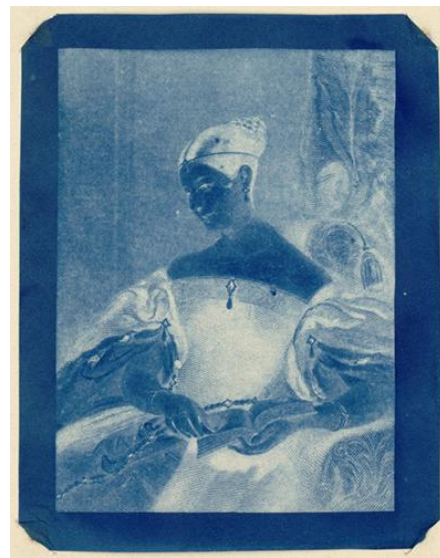
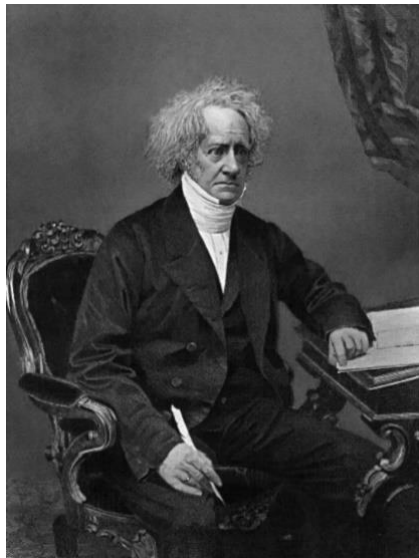
Skiagraphia, procedimiento negativo posteriormente denominado Fotograma.

Cuando tuvo conocimiento de las investigaciones de Daguerre a través de la prensa, y antes de que se produjese su presentación oficial, Talbot decidió ponerse en contacto con los académicos que verificaron el procedimiento del Daguerrotipo; Arago, Biot y Humboldt, para reclamar su prioridad en la investigación. Con fecha de 31 de enero de 1839 presenta en la Royal Society un texto titulado *Un informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o el Proceso mediante el cual Se Obtiene que los Objetos Naturales se Delineen por sí mismos sin la Ayuda del Lápiz de un Artista*⁸³

Antes de continuar con Talbot, hemos de mencionar a un personaje que tuvo una aportación decisiva en los procedimientos de fijación de imágenes fotográficas, este

⁸³ La primera parte del texto se encuentra incluida en el Anexo II.

hombre fue Sir John F.W. Herschel (1792-1871), científico y astrónomo. Cuando aún los procedimientos de Daguerre y Talbot continuaban siendo un misterio, es decir, se conocía en qué estaban trabajando ambos pero no en los detalles y pormenores de las técnicas que estaban utilizando, Herschel decide investigar por sí mismo en esos mismos procedimientos. Resumiendo, se podría decir que su aportación consistió en encontrar un modo de fijación mucho más efectivo que los que utilizaban hasta el momento Daguerre y Talbot. En 1839 registra un compuesto químico llamado hiposulfito de sodio (actualmente denominado tiosulfato de sodio) el cual elimina por completo el cloruro de sodio, de esta manera las imágenes registradas dejan de seguir oscureciéndose por la actuación de la luz y se vuelven permanentes. Este procedimiento es el que se ha utilizado hasta nuestros días -en la fotografía analógica se entiende- para hacer perdurables y estables las imágenes.



Retrato de Sir William Herschel, fotografía anónima, World History Archive. A la derecha Cianotipo, procedimiento inventado por él.

Es fundamental este nombre, no sólo porque tanto Daguerre como Talbot utilizaron su procedimiento para fijar las imágenes ya que era técnicamente muy superior al empleado por ellos, sino que a él se debe la propuesta de los vocablos universalmente aceptados *Fotografía*, *Negativo* y *Positivo*, que son los que actualmente se utilizan, en sustitución de los planteados por Talbot de *Dibujo fotogénico*, *Copia re-revertida* y *Copia revertida* respectivamente. Cuando Herschel fue invitado por Arago junto a otros

científicos británicos a ver los trabajos de Daguerre, quedó visiblemente impresionado, transmitiendo esa impresión a Talbot, y situando el trabajo de Daguerre muy por encima de los experimentos llevados a cabo por este último. Tal vez fuera esta convicción la que hizo que Arago se viese impulsado a escribir al Ministro del Interior formulando su propuesta.

Una vez hecho público el procedimiento de Daguerre, será el propio Talbot el que presenta en Birmingham las imágenes tomadas por el francés insistiendo en la superioridad del procedimiento.

En *The pencil of Nature*, Talbot relata la frustración que sintió en el momento de conocer los descubrimientos de Daguerre en Francia:

Hasta ahí había llegado, a finales de 1838, mi investigación, cuando se produjo un acontecimiento en el mundo científico que, en cierto modo, frustró el anhelo con el que había acometido, durante casi cinco años, esta larga y compleja, pero interesante, serie de experimentos, el anhelo de ser el primero en anunciar al mundo la existencia de un nuevo arte: ese arte que ahora conocemos como *fotografía*.

Me refiero, por supuesto, a la publicación en el mes de enero de 1839 del gran descubrimiento realizado por el Sr. Daguerre del proceso fotográfico bautizado por él mismo como *daguerrotipo*. No hace falta recordar el revuelo suscitado por doquier ante el anuncio de este espléndido descubrimiento⁸⁴.

En este último párrafo podemos además observar la actitud de reconocimiento que expresa Talbot ante el daguerrotipo, al llamarlo *espléndido descubrimiento*, y asumiendo el anuncio de Daguerre como la aparición de un nuevo arte al servicio del mundo.

Antes de continuar y para poder tener una visión general de los acontecimientos que se van sucediendo a lo largo de este tiempo tan agitado para los orígenes históricos de la fotografía, creemos necesario proponer un esquema temporal de los hechos, su sucesión y consecuencias en Francia y en Inglaterra y así tener una visión de conjunto dentro de esta aparente maraña de acontecimientos que nos permita situar temporalmente las reacciones que se fueron dando ante las noticias de los descubrimientos. Nos

⁸⁴ W.H.F. Talbot, op.cit., pp.32-33.

centramos en Daguerre y en Talbot, y en los hechos más significativos, a sabiendas de que hubo más reacciones por parte de otros investigadores, y situamos el punto de arranque en el momento en el que se hace público el descubrimiento en Francia y las demás actuaciones que se llevaron a cabo desde enero hasta agosto de 1839⁸⁵.

⁸⁵ Estos datos son una recopilación extraída de diferentes Historias de la Fotografía reseñadas en la Bibliografía final.

1839

FRANCIA

- 6 enero, la *Gazette de France* menciona los experimentos de Daguerre.
- 7 enero, reunión en C'ompte-rendu des Sceances de l'Academic des Sciences.
- 2 mayo carta de Arago al Ministro del Interior.
- 7 julio exposición en la Cámara de los Diputados.
- 7 agosto firma del Proyecto de Ley por el monarca Luis Felipe de Orleans.
- 19 agosto, presentación en la Academia de Ciencias de París.

INGLATERRA.

- 19 enero, publicación del informe presentado en Francia el 7 de enero en l'Academic des Sciences.
- 25 enero, Talbot hace pública su obra y reclama su invención en la Royal Institution de Londres.
- 29 enero, carta de Talbot a Arago reclamando su invención.
- 31 enero texto de Talbot *Un informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o el Proceso mediante el cual Se Obtiene que los Objetos Naturales se Delineen por sí mismos sin la Ayuda del Lápiz de un Artista.*
- 13 de julio, la Literary Gazete informa de la exposición llevada a cabo el 7 de julio en la Camara de los Diputados de París.
- 26 de agosto, Talbot da una charla en Birmingham en la Asociación Británica para el Progreso de la ciencia, sobre el Daguerrotipo reconociendo su superioridad en cuanto a detalle, tiempo de exposición, etc.

Hasta aquí hemos planteado la sucesión de acontecimientos y reacciones que se dieron entre las personalidades de Daguerre y Talbot, prestando especial atención a la forma en la cual Arago presenta los descubrimientos de Daguerre como único inventor.

Pero introducirnos de lleno en la mente de Talbot, sus logros y su evolución es una cuestión mucho más compleja que el análisis de un discurso de presentación, como hemos hecho con Daguerre. El desarrollo de la obra y el pensamiento de Talbot son los que, para nosotros, representan mejor que ningún otro que la fotografía no es una creación, sino una consecuencia, y por ello los siguientes capítulos de esta Primera Parte los vamos a dedicar exclusivamente a su trabajo.

CAPITULO IV. TALBOT Y *THE PENCIL OF NATURE*.

Fue entonces cuando pensé, ¡ojalá fuera posible que estas imágenes de la naturaleza se imprimieran ellas mismas, quedando fijadas de manera duradera sobre el papel!⁸⁶

W.H.F. Talbot

IV.I. El descubrimiento de la imagen latente.

Antes de entrar en los pormenores de la obra más importante de Talbot, es necesario exponer los progresos técnicos que se sucedieron a lo largo de sus investigaciones. El avance más significativo para la evolución de la técnica fotográfica, se produce en el año 1841 cuando Talbot descubre la *imagen latente*, este procedimiento es muy importante porque será el que se utilizará en la fotografía analógica hasta hoy en día. Consiste básicamente en la obtención de una imagen latente mediante la exposición en la cámara de un papel previamente preparado, esta exposición crea una imagen que necesita de un revelado posterior para dar lugar a un negativo, el cual pasa a positivo mediante contacto directo con otro papel también sensibilizado a la luz. Por último se fija mediante un procedimiento químico, para que la imagen permanezca inalterable.

Talbot, en su correspondencia⁸⁷, se refiere a este proceso como a algo extraordinario:

La producción de la imagen va acompañada de unas circunstancias muy extraordinarias, a las que me referiré en una carta posterior. Estos fenómenos son sumamente curiosos, y no he encontrado en los escritores químicos ninguna referencia a nada similar.

⁸⁶ W.H.F. Talbot, op.cit. p.24

⁸⁷ *Dos cartas sobre el dibujo fotogénico calotipo*. Ambas epístolas se encuentran reproducidas íntegramente en el Anexo III.

Esas *circunstancias muy extraordinarias* no son otras que la naturaleza de la imagen latente. En la segunda epístola lo narra de la siguiente manera:

Un día, en septiembre pasado, había estado probando piezas de papel sensible, preparadas de maneras diferentes, en la cámara oscura, dejándolas permanecer allí sólo un período muy breve, con el propósito de determinar cuál era la más sensible. Uno de estos papeles fue sacado y examinado a la luz de una vela. No vi nada sobre él, y lo dejé en una mesa en una sala oscura. Volviendo más tarde, cogí el papel, y me extrañó ver sobre él una imagen clara. Estaba seguro de que no había nada cuando miré por primera vez, y, por lo tanto (fuera de la magia), no podía más que concluir que la imagen inesperadamente se había revelado por una acción espontánea (...).

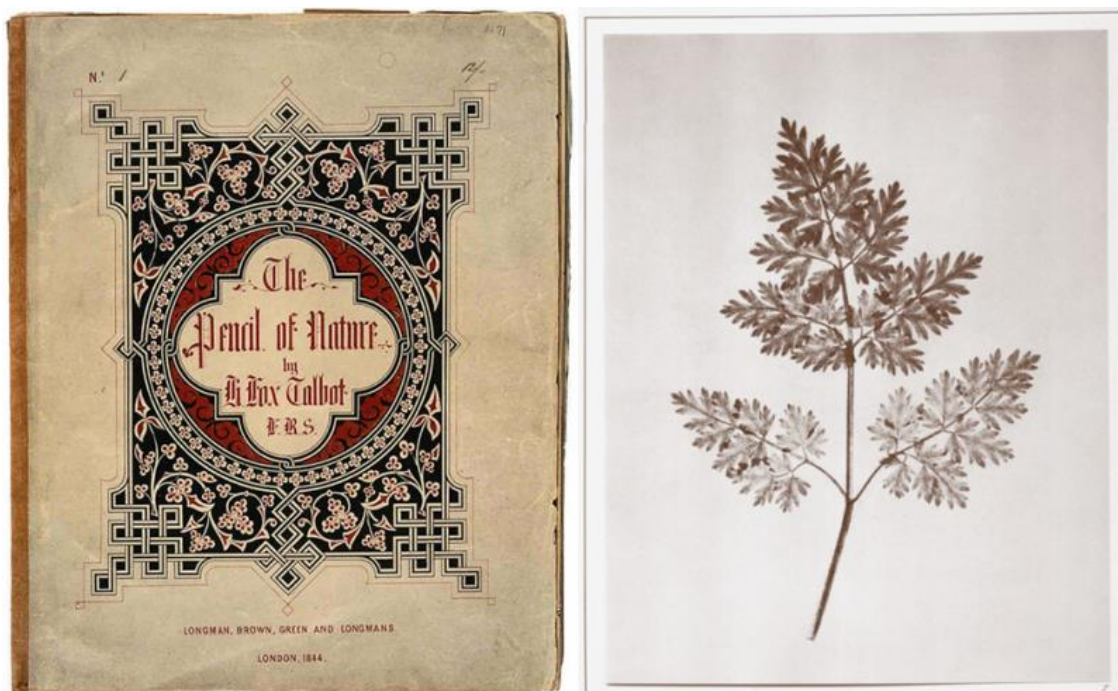
Pero, no obstante, descubrí que la imagen existía allí, aunque invisible; y mediante un proceso químico análogo al anterior, fue hecha aparecer en toda su perfección.



Talbot, Kalotipo. Negativo/Positivo. Imagen perteneciente a *The Pencil of Nature*.

Hasta el momento los tiempos de exposición eran sumamente largos; este nuevo proceso consigue incrementar hasta 100 veces más la velocidad de la toma con las consiguientes ventajas que ello supone. El procedimiento fue denominado por Talbot Kalotipo, para este nombre utiliza la palabra de origen griego que significa bello, por lo tanto el significado sería imagen bella o hermosa; aunque sus amigos también lo denominaron en su honor, Talbotipo.

Talbot decide patentar el proceso el 8 de febrero de 1841, tal vez siguiendo el ejemplo de Daguerre, desde entonces obtiene múltiples Kalotipos a lo largo de los numerosos viajes que realiza por Europa. Finalmente en 1843 instala un laboratorio fotográfico llamado Talbotype Establishment. La perfección y rapidez de este nuevo procedimiento le permite una producción de originales por miles, los cuales estaban destinados al gran y ambicioso proyecto que él denominó *The Pencil of Nature*, publicado por partes entre junio de 1844 y abril de 1846 en Londres, a cargo de Longman, Brown, Green & Longmans.



Talbot, *The Pencil of Nature*, portada original y Kalotipo.

Cada ejemplar de *The Pencil of Nature* constaba de 24 Kalotipos, principalmente de vistas de arquitecturas, obras de arte y naturalezas muertas, acompañados cada uno

de ellos por un texto más o menos largo, y unas “Observaciones Preliminares”, en las que relata de forma somera la historia de su búsqueda fotográfica desde aquél día durante unas vacaciones en Italia.



The Pencil of Nature, lámina VII.

A raíz de este importante descubrimiento de la imagen latente y dado que prácticamente todos los elementos implicados en su consecución eran conocidos desde hacía siglos; las preguntas que inevitablemente nos hacemos son: ¿por qué no se descubrió la fotografía mucho antes?, ¿cuál sería la condición de posibilidad para que se formule la fotografía tal y como la conocemos a partir de su fecha oficial de nacimiento? Los elementos necesarios para la obtención de imágenes negativas que utilizará Talbot en los *Kalotipos*, eran conocidos como acabamos de decir, con bastante anterioridad. Ya hemos mencionado superficialmente los experimentos llevados a cabo por el alemán Johan Heinrich Schulze en la temprana fecha de 1727, y por el americano Samuel F.B. Morse en 1821. Volvamos a ellos.

Schulze era un naturalista alemán muy interesado en los experimentos que realizara en torno a 1674 un alquimista denominado Christoph-Adolph Balduin.⁸⁸ Estos experimentos se fundamentaban en la obtención de una sustancia luminiscente que denominó *Phosphorus* (fósforo o portador de la luz); el objetivo de este alquimista se centraba en intentar atrapar el *Espíritu Universal* o *Weltgeist*, cuestión muy en consonancia con las filosofías de la Naturaleza vigentes durante todo el siglo XVIII y de las que hablaremos con posterioridad. Cuando Schulze inició su proceso de investigación inspirado en los experimentos de Balduin, cometió el *error* de utilizar agua que contenía plata, esto hizo que el resultado fuera la obtención de una sustancia que en vez de aclararse se ennegrecía. Schulze publica su informe en las actas de la Academia de Filósofos Naturales de Nuremberg en 1727 bajo el título *Scotophorus pro phosphoro inventus; seu, Experimentum curiosum de effectu radiorum solarium (Descubrimiento de lo escotoforoso en lugar de lo fosforoso. Un notable experimento sobre la acción de los rayos del sol.)*. Lo que nos interesa destacar es la utilización de la palabra *Scotophoro* o portador de oscuridad, y la impresión que obtiene Schulze de haber fracasado estrepitosamente con su experimento.

Lo mismo sucederá con los experimentos llevados a cabo por Samuel F.B. Morse, él mismo indica que “al hallar que la luz creaba oscuridad y la oscuridad luz, consideré imposible la creación de una imagen real, y desistí del intento”⁸⁹.

Mike Ware plantea la hipótesis, con la cual estamos totalmente de acuerdo, de que tal vez uno de los retrasos fundamentales en la obtención de la fotografía se base en la negativa generalizada a aceptar procesos que produzcan oscuridad debido a las connotaciones asociadas a algo *maligno*. Dice textualmente:

La interpretación negativa que hizo Schulze de su descubrimiento ilustra una reacción que está grabada profundamente en la mente humana: evitamos la oscuridad, tanto textual como metafóricamente, pero buscamos la luz, considerada como representación de lo espiritual, lo divino, lo positivo. (...) Los investigadores como Schulze se mostraban reacios a explorar fenómenos que les resultaban, instintivamente, poco atractivos o, incluso, repelentes: es posible que esta aversión innata a la oscuridad

⁸⁸ Los experimentos de Balduin se relatan algo más detalladamente en B. Newhall, op.cit., p.10.

⁸⁹ L. J. Schaaf, “Un poco de magia hecha realidad” en VV.AA., *Huellas de luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001, p.14.

fuese lo que retrasó la realización de fotografías mediante una cámara. Algunos otros supuestos inventores de la fotografía, Samuel Morse, también mostraron intolerancia con la imagen negativa, lo cual era motivo suficiente como para que no siguiesen adelante⁹⁰.

Talbot, que continuará su línea de investigación bajo estos mismos presupuestos, denomina a la imagen obtenida mediante oscurecimiento Skiografía, o dibujo con sombra, nombre que al no tener gran aceptación, sustituirá más adelante por otro de significado contrario como es Fotografía, dibujo con luz. Este nombre fue propuesto, como ya hemos visto, por Herschel y se convertirá en el de común aceptación. Tal vez la posibilidad de esta supuesta relación con lo oscuro y lo negativo, unido a que él mismo no estaba del todo satisfecho con la calidad de las imágenes obtenidas, le costó bastante caro al no hacer público el proceso a tiempo y encontrarse de lleno con el anuncio de Daguerre en 1839, reconociéndose a éste último como único descubridor oficial del procedimiento fotográfico cuando él llevaba ya más de cinco años investigando con él.



Talbot, imagen tomada en 1838.

⁹⁰ M. Ware, "Invento en cámara: Los logros técnicos de W.H.F.Talbot" en *Ibid.*, p.25.

Todas estas consideraciones han de ser tenidas en cuenta a la hora de intuir ciertas cuestiones en torno a la “condición de posibilidad de la aparición de la fotografía”, ya que es posible que la aceptación de un procedimiento y su profundización en él se deba más a cuestiones relacionadas con determinadas formas de pensamiento que a cuestiones de tipo técnico, las cuales, como se está viendo, eran conocidas desde muchos años, e incluso siglos atrás. Volveremos a esto más adelante. Ahora nos interesa centrarnos en la búsqueda de Talbot y en el proceso que sufre desde su *revelación* en Italia.

¿Pero qué sucede en la mente y en los experimentos de Talbot antes de llegar a esa fecha crucial que es 1841? Talbot concreta un día y un lugar precisos para el inicio de su *revelación*: Italia, lago Como, principios de octubre de 1833; esta es la versión oficial que él mismo relata en las “Observaciones Preliminares” de *The Pencil of Nature*. Los múltiples detalles acerca de los progresos que va realizando y cómo se enfrenta a ellos se conocen gracias a sus cuadernos de notas y a la numerosa correspondencia que mantiene con sus allegados, ya que el texto incluido en *The Pencil of Nature* es tan sólo una introducción somera y comprensible para situar y presentar su descubrimiento ante el público en general.

Gray indica que Talbot menciona por primera vez sus fotografías en una carta a Laura Mundy, su cuñada, fechada en diciembre de 1834. Mundy le agradece: “(...) el haberle enviado unas sombras tan hermosas” y se lamentaba de “la desaparición gradual de las que me regalaste en el verano, y estoy encantada de poder sustituirlas por éstas en mi libro”⁹¹.

Parece ser que Talbot se encontraba ya realizando este tipo de experimentos desde 1833, y es precisamente en estos escritos personales y previos a la publicación de *The Pencil of Nature* donde interesa indagar pues es ahí donde se manifiesta con mayor intensidad y desnudez su pensamiento acerca de los descubrimientos que estaba haciendo. En el catálogo publicado por la Royal Society, se enumeran unos cincuenta trabajos de Talbot, algunos de los cuales versaban sobre la luz. Merece especial atención el trabajo titulado *Naturaleza de la luz*, fechado en 1835, y en coincidencia con sus estudios con las sales de plata y su sensibilidad.

La complejidad de los escritos de Talbot acerca de su investigación sobre el proceso fotográfico es bastante elevada a muchos niveles, e incluso me atrevería a decir

⁹¹M. Gray, “El camino hacia la fotografía”, en *Ibid.*, p. 46

crítica, producto, entre otras cosas, del alto nivel intelectual y cultural del autor. Nosotros vamos a plantear esa complejidad teniendo en cuenta tres perspectivas diferentes: la del pensamiento, el uso de las etimologías y su concepción ontológica del medio.

IV.II. En la “mente” de Talbot.

A propósito de Talbot, Raich Muñoz nos dice las siguientes palabras:

A partir de las reflexiones de Talbot en su *The Pencil of Nature* se puede establecer que la fotografía es indicio, metáfora, objetividad, revelación, punto de vista, narración, ilusión, visibilidad, registro, instantánea, documento, descubrimiento, ocultación, memoria, subjetividad, evocación, inmediatez, belleza, imaginación, apariencia, opinión, espejo, acceso y una vivencia irrepetible (...) Escribir sobre lo creado es trasladar los bocetos visuales al lenguaje del pensamiento. Al dotar a la palabra de la capacidad para asociar las ideas que transmite lo visual, se hizo viable la relación entre la fotografía y el pensamiento⁹².

Si hay algo en lo que coinciden los estudiosos de la obra de Talbot es en decir que su fotografía es ante todo una filosofía, una poética, y una forma de pensamiento. Antes de él -de ellos, los pioneros-, no existían referentes fotográficos que tomar en consideración, por lo que tuvieron que afrontar con una nueva mirada las imágenes que estaban produciendo. Es cierto que los avances químicos realizados por él, son vitales a la hora de conformar la fotografía tal y como se ha desarrollado posteriormente, pero no es menos importante el aura filosófica que impregnan sus escritos y los comentarios e impresiones que suscitaron sus imágenes a todos los que las contemplaban por vez primera. Cuando se leen sus textos y los de sus contemporáneos, una de las cosas que más nos llama la atención son las alusiones a esos territorios del pensamiento que se escapan de las cuestiones técnicas, palabras como nigromancia, maligno, magia natural, lo oculto, se encuentran presentes de manera habitual en los comentarios sobre estas imágenes.

⁹² L.R. Muñoz, “La naturaleza de la luz”, en William Henry Fox Talbot. *El Lápiz de la Naturaleza*, Madrid, Casimiro Libros, 2014, p.16.

De hecho el propio Talbot reconoce en *The Pencil of Nature*, que tal vez el pensamiento de lo fotográfico se le hubiese podido ocurrir mucho antes “entre nebulosas elucubraciones filosóficas”⁹³, ante las que tuvo, en un momento determinado, una posible, nosotros la llamaríamos *iluminación*, en la que todo se le “apareció con gran claridad”⁹⁴.

Para que la mente funcione de esta forma es necesario un proceso de maduración previa, a veces consciente y a veces no, que va preparando para ese instante en donde confluye de manera inequívoca todo lo meditado y adquirido por el camino, se trata de un proceso de confluencia o *Serendipia*, donde todo aparece como si fuera una maravillosa coincidencia, aunque está claro que sin la maduración de una experiencia y un conocimiento previos, ese instante no existiría. Gray también habla de *resonancia mórfica*, al referirse a las influencias entre varias disciplinas que convergen en un campo común⁹⁵.

Para entender por qué Talbot llegó a este punto de inflexión hay que indagar en su personalidad, y en los rasgos intelectuales que hicieron que su descubrimiento fuese el producto de años y años de maduración; “H. Talbot (...) era una autoridad mundial en lo que ahora dividiríamos en botánica, matemáticas, filosofía, lingüística, química y óptica, además de ser poeta y artista aficionado; inventor y político”⁹⁶.

Algunos datos que merece destacar acerca de su gran erudición, fueron su licenciatura *honoris causa* en lenguas clásicas, y la obtención del *Porson Prize* de griego cuando tan sólo contaba con 20 años de edad. Durante el período comprendido entre 1836 y 1838, momento en el que decide suspender sus experimentos fotográficos debido a la gran decepción que siente ante el anuncio del descubrimiento de Daguerre, publica una serie de trabajos teóricos: *Investigación sobre el cálculo integral*, *Fenómenos ópticos de ciertos cristales* y *Un experimento sobre la interferencia de la luz*. Además de trabajar en la preparación de *La antigüedad del libro del Génesis; ilustrado con algunos argumentos nuevos* y *Hermes o investigaciones clásicas y antiguas*.

⁹³ W.H.F. Talbot, op.cit., p.25.

⁹⁴ Loc.Cit.

⁹⁵ Resonancia mórfica: proceso mediante el cual un conjunto o grupo de ideas de un campo o disciplina indirectamente influye y contribuye a las ideas de otra.

⁹⁶ G. Batchen, op.cit., p.61.

Talbot también es reconocido por sus investigaciones en escrituras egipcia y cuneiforme. Merece la pena citar el obituario publicado en 1877 tras su fallecimiento, cuyo autor anónimo dice:

Los orientalistas nos recordarán que Talbot, junto a Sir Henry Rawlinson y el doctor Edward Hincks, fue uno de los primeros en descifrar las inscripciones cuneiformes que se trajeron de Nínive. Fue el autor de muchos libros muy interesantes y eruditos, y en *The Pencil of Nature*, un magnífico libro en cuarto publicado en 1844 y que probablemente sea la primera obra ilustrada con fotografías, describe el origen y desarrollo de la idea que culminaría en su invento: la fotografía⁹⁷.

Como se puede deducir de estos datos Talbot era una mente de gran complejidad; erudito, conocedor de innumerables temas que, a ciencia cierta, tuvieron que influir en su proceso hacia la fotografía, ya que no se pueden separar los conocimientos en compartimentos estancos sin que se dejen influir unos sobre otros. Una mente tan compleja como esta es normal que recuerde estar, como ya hemos citado, “entre una nebulosa de visiones filosóficas”, y no puede más que recordar como una “fuerte impresión”, el momento en el que la intuición sobre la fotografía se le reveló.

Michael Gray, atribuye estas dificultades iniciales de Talbot a la hora de establecer un relato coherente sobre la génesis de su fotografía a sus complejos esquemas mentales producto de su gran erudición;

Es en esta coyuntura, al tratar de escribir y localizar dentro de sí mismo el origen de la idea fotográfica, cuando Talbot comprensiblemente parece haber experimentado mayores dificultades al describir y razonar la génesis de su concepto seminal. Había alcanzado un umbral crítico más allá del ámbito de la ciencia y de la lógica, lo cual quizás caiga dentro de los confines de la mitología y la filosofía⁹⁸.

⁹⁷ M. Gray, op.cit., p.319.

⁹⁸ Ibid., p. 44.

La cuestión que Gray continúa planteando, tomando como base los estudios de Snell sobre la mente⁹⁹, es que éstos son esquemas mentales que difieren del pensamiento lógico; “El pensamiento lógico es una vigilia absoluta; el pensamiento mítico se halla en la frontera del sueño, donde las imágenes y las ideas surgen sin que la voluntad las gobierne”¹⁰⁰.

Y tal vez, aquí radiquen las iniciales dificultades que tuvo Talbot a la hora de intentar explicar claramente cómo surge en su mente la idea de la fotografía.

IV.III. Talbot y las etimologías de lo fotográfico.

Si existe un elemento clave para entender una forma de pensamiento ese es, sin lugar a dudas, el análisis del lenguaje, y sobre todo de la etimología o lo que es lo mismo, el estudio del origen de la palabra y su evolución en cuanto a forma y/o significado. Cuanto más compleja sea una manera de pensar también más compleja será su expresión mediante el uso del lenguaje, y dadas las características de la personalidad erudita de Talbot, analizar las etimologías y procedencia de las palabras que utiliza a lo largo de la evolución de su procedimiento, es crucial para poder entender su evolución y proceso mental.

En el Capítulo I hablábamos de la importancia que tiene el lenguaje a la hora de comprender el pensamiento que lo genera, y hacíamos mención a filósofos tan decisivos en este ámbito como pudieron ser Wittgenstein, Heidegger, Gadamer o Foucault. Entonces era la cuestión ontológica la que nos derivaba hacia la cuestión etimológica, ya que la pregunta por el *ser* de algo nos enlaza automáticamente con las diferentes formas de nombrarlo. Ahora es el momento de realizar ese mismo recorrido, pero a la inversa, ya que a través de los términos y etimologías utilizados por Talbot en sus múltiples ensayos sobre cómo atrapar el *ser* de ese nuevo descubrimiento en una palabra, es posible iniciar un recorrido inverso hacia su pensamiento inicial sobre la esencia de la fotografía. La gran erudición de Talbot sobre aspectos filológicos y mitológicos de la cultura clásica, hace que su terminología no pueda ser otra que la del mismo pensamiento griego.

⁹⁹ Gray se refiere concretamente a la obra del filólogo alemán Bruno Snell titulada *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, publicada en 1953.

¹⁰⁰ Loc.Cit.

Cuando hablábamos de las dificultades que tuvieron los pioneros de la fotografía para nombrar las nuevas imágenes que estaban produciendo, centrábamos el problema fundamental en hallar un nombre que pudiese contener las características y al mismo tiempo definir el nuevo *objeto*. Entre ellos Niépce y sus alusiones, a través del vocablo Heliografía, a toda una tradición que vincula a la luz con lo solar y además a cuestiones que tal vez estuvieran también relacionadas con otra clase de creencias.

(...) al calificar el procedimiento como solar, Niépce hacía referencia acertadamente a la importancia de la luz respecto a la acción del sol, a la vez que incorporaba una metáfora esencial sobre el poder y la benevolencia de Dios. En este sentido, el término de Niépce resumía con claridad el procedimiento real, a la vez que invocaba un antiguo linaje de asociaciones teológicas y clásicas¹⁰¹.

Talbot también insiste en que sus imágenes se encuentran dibujadas por el sol, al referirse a ellas en numerosas ocasiones como *sun pictures*. Para el siglo XIX las ciencias naturales (en sus múltiples acepciones y aplicaciones), eran una disciplina de vital importancia y se utilizaba para ellas el griego porque se consideraba el lenguaje de la ciencia. Esto no es de extrañar, ya que era el idioma de los primeros filósofos, los que intentaron poner nombre a las cosas por vez primera en función de su ser originario y esclarecer la *Physis*.

Partiendo de los numerosos cuadernos filológicos realizados por Talbot se puede comprobar la cantidad de fuentes diversas y precisas que manejaba de forma habitual y que sin lugar a dudas fueron las que le sirvieron de inspiración en la labor de nombrar sus avances. Esas dificultades han de situarse entendiendo lo que supone poner nombre por vez primera a algo que hasta el momento era desconocido, en un proceso de pensamiento muy similar al que pudieron tener los filósofos griegos en su visión del mundo. Nuestra labor hermenéutica consiste en intentar ahondar en su forma de pensar partiendo de las pistas que nos da su terminología.

En la base del proceso fotográfico/mental de Talbot, la *creación* en sí misma, el objeto físico, son sólo una parte. La otra parte es el *nombre* como búsqueda configuradora

¹⁰¹ G. Batchen, op.cit., p. 67.

del proceso mental y que aporta muchas claves para entender su posicionamiento ante la fotografía, o al menos eso es lo que nosotros defendemos. En este juego del nombrar es donde se podría hallar la clave y la esencia del pensamiento de Talbot; en su postura ante el gran fenómeno descubierto, ante la esencia desnuda del fenómeno fotográfico tal y como en su origen debió ser en palabras de Heidegger: “el lenguaje es la morada del ser”, y es en ese primer lenguaje balbuceante, esa nueva forma de nombrar, donde se evidencia de manera clara, pura y absolutamente inocente, toda la plenitud del pensamiento.

No es posible contemplar a día de hoy la fotografía de Talbot, de los padres, tal y como lo hicieron ellos y toda una sociedad en el momento mismo de su aparición, pero sí es posible, tal y como refiere Gadamer, ser partícipes de un diálogo plenamente abierto para intentar acercarnos a su mentalidad.

Pongamos ahora sobre la mesa los distintos términos que fue utilizando Talbot a lo largo de los años de su investigación; términos desechados, vinculaciones mitológicas y filológicas, relación con la filosofía natural del momento, etc. Para ello hemos recopilado las palabras usadas por Talbot para nombrar sus diferentes logros fotográficos.

La mayor parte de las fuentes utilizadas por los investigadores son sus diarios y cuadernos personales, correspondencia con familiares y amigos, y algunas notas dejadas por el autor; ya que en las publicaciones oficiales *El Arte del Dibujo Fotogénico* y *The Pencil of Nature*, no desarrolla lo que nosotros entendemos más como un discurso interior, además de que al tratarse de escritos divulgativos, hubiesen parecido al público general excesivamente complejos y poco claros.

Skiagraphia: dibujo de sombras.

Uno de los primeros términos que utiliza Talbot para sus imágenes por contacto, es la palabra Skiagraphía; lo que con posterioridad se denominó Fotograma, obtenido mediante contacto directo entre el objeto y el papel emulsionado. Es un término anterior a 1839, cuando está experimentando con la fotosensibilidad de las sales de plata. Anteriormente ya nos hemos referido a él cuando lo hemos puesto en relación a los experimentos de Schulze y Herchsel relativos al oscurecimiento de sustancias sensibles a la luz. El término se forma con dos palabras de origen griego γραφο (grafo), que significa escribir, pintar, dibujar; y el vocablo σκια (skya), cuyo significado más común es

sombra, oscuridad, silueta, contorno; pero también alma de los muertos, fantasma. Además los griegos utilizaban el mismo término que utiliza Talbot como compuesto de ambos, σκια-γραφα para significar pintura en claroscuro, pintura en perspectiva, mera apariencia, ilusión¹⁰².

El uso de esta palabra resulta muy revelador para entender el pensamiento de Talbot, ya que en este momento lo que obtiene con su procedimiento son negativos fotográficos, o sea, el resultado es que las zonas claras de la imagen captada se convierten en oscuras. Como ya hemos indicado, tal vez la reticencia a utilizar y divulgar el proceso se debiera, en gran parte, a las connotaciones negativas y demoníacas que tenía en la época todo lo relacionado con la oscuridad. Además dentro de las diferentes acepciones del término griego, también se encuentran otros significados como sombras fantasmagóricas, ilusión, etc.

La vinculación de la fotografía con el mundo de lo oculto, con lo sobrenatural, lo que no puede ser visto a simple vista, es un tema muy interesante y que dice mucho acerca de la concepción que en el siglo XIX tuvo un sector muy amplio de la sociedad, mucho mayor de lo que nos imaginamos. Este tema lo trataremos en la segunda parte del trabajo.

Entre tanto, la decepción obtenida por Talbot y los que experimentaron con este proceso, fue debida a esa inversión tonal de luces y sombras. En interpretación de Ware

Talbot pudo haber sufrido alguna reminiscencia de la melancolía saturniana de los adeptos a la alquimia, para quienes el ennegrecimiento –el nigredo del magnum opus– representaba la muerte y la putrefacción¹⁰³.

La utilización por tanto del término Skiagraphia, indica claramente que, para un buscador de la verdad como él era, toparse con un proceso que no era el esperado sino más bien todo lo contrario, debió de ser un poco decepcionante, y por ello es tal vez por lo que utiliza terminología que cuadrara con su impresión general sobre el descubrimiento.

¹⁰² En el Anexo X hemos incluido un breve diccionario de los términos grecolatinos a los que nos referimos a lo largo del trabajo.

¹⁰³ M. Ware, op.cit., p.26.



Skyagraphia o Fotograma, realizado por contacto directo sobre superficie emulsionada.

Photogenia: originado por la luz.

Entre 1839 y 1840 Talbot introduce una nueva terminología para sus imágenes y empieza a hablar de *El Arte del Dibujo Fotogénico*. Los términos fundamentales que nos encontramos son Photogenia y sus derivados.

Si bien la elección y uso de la palabra Skiagraphia está bastante clara, no se puede decir lo mismo del proceso mental que tal vez siguiera Talbot cuando decide utilizar la designación de Dibujo Fotogénico. Para Michael Gray, es precisamente en la utilización de esta palabra, donde se pone de manifiesto la gran erudición y conocimientos que poseía en todo lo relativo a filología mitológica y grecorromana. En primera instancia el término Photogenia se encuentra compuesto por dos palabras, φασ, cuyo significado es luz en sentido amplio, y sus múltiples derivaciones φωτεινος, luminoso, resplandeciente, claro, evidente; φωτιγο, fulgir, lucir, alumbrar, sacar a la luz... Y por la palabra γενεα, cuyo significado es procedencia, origen, nacimiento... La unión de ambas, en sus sentidos más generales, podría ser traducida como origen luminoso, o algo que se origina a través de la luz. Sin embargo Gray apunta a que las fuentes de las que disponía Talbot son muchísimo más amplias que unas simples alusiones etimológicas. Sus conocimientos no

solo le sirvieron para denominar procesos, sino que habían moldeado su mente y su forma de verlos de tal manera, que era capaz de ir más allá de lo que sería una simple designación para encauzar sus ideas. Otras palabras claves para llegar a la designación de lo Photogenico son Protogenia y Protogenes.

Gray habla de 1836 como el momento aproximado desde el que se puede rastrear la palabra Photogenia;

El primer ejemplo procede de una serie de notas tomadas mientras leía *Kunst Mythologie* de Böttinger, *Rheinisches Museum* 3 de Müller y *Etrusker*, donde Talbot se fijó en Protogenia y se pregunta: “¿No era hija de Neptuno? No, de Deucalión. Pero ella no era el mar. El Diluvio de Deucalión. Además, Protogenia, primer nacido, carece de significado si se aplica a un personaje mitológico¹⁰⁴.

Así *Protogenico* significa lo que se origina en primer lugar, lo primero en nacer, protos, προ-του; lo anterior. Sustituyendo la *r* de Proto por la *h*, consigue utilizar un término que contiene todo lo que él estaba realizando en ese momento; unas imágenes cuya génesis era exclusivamente la acción de la luz, y al mismo tiempo algo completamente nuevo y originado por vez primera.

Gray también destaca el conocimiento que probablemente poseía Talbot de fuentes datadas con anterioridad a los mitos de creación homéricos y órficos y que muy bien pudieron originar sus primeras ideas sobre el nombre. La cita que reproducimos a continuación es un poco larga, pero merece la pena ya que clarifica de una manera muy ilustrativa cómo estaba funcionando en ese momento el pensamiento de Talbot;

Faetón Protógeno (el luciente primogénito), Fanes es el sol, que los órficos convirtieron en el símbolo de la iluminación. Los órficos dicen que la noche de alas negras fue cortejada por el viento y puso un huevo de plata en el seno de la oscuridad, y que Eros, a quien algunos llaman Fanes, salió de este huevo y puso el universo en movimiento (...)

Faetón deriva de Fanes, el sol, que sumado a Protógeno hace la analogía mitológica (y quizás coincidente) de Talbot aún más comprensible y creíble.

¹⁰⁴ M. Gray, op.cit., p.49.

Protógenes, un pintor de la isla de Rodas, (...) fue quizás la principal fuente de inspiración para su nomenclatura (...) Protógenes era muy exacto en sus representaciones, y copiaba de la naturaleza con la mayor sutileza (...) Que los relatos sean verdaderos o no, no tiene importancia en este contexto; su existencia dentro del complejo ámbito de los textos mitológicos grecorromanos prueba que todas las historias estaban a mano, bien para descartarlas, o bien para utilizarlas cuando venían al caso por cualquiera que, como Talbot, hubiera recibido una sólida educación clásica grecolatina. Dado que en 1834, 1835 y todavía en 1836, Talbot utilizaba plantas, flores y helechos para trasladarlos a papel impregnado primeramente con el nitrato y después con el cloruro de plata, las intenciones de Protógenes podrían tener un paralelismo exacto con las suyas, en cuanto a lograr parástasis precisas de objetos reales. De nuevo hay que sustituir el prefijo photo por proto y pasar del particular genes al común genia. “Protógenes era”, como afirmó Plinio, “muy exacto en sus representaciones, y copiaba de la naturaleza con la mayor sutileza¹⁰⁵”.

Leucotipo: dibujo claro. Kalotipo: dibujo bello.

Por último apuntamos otras dos denominaciones que utilizará Talbot en su proceso. A partir de 1840, y a raíz del descubrimiento de la imagen latente, se produce el desarrollo del procedimiento negativo/positivo, el cual ya le permite obtener imágenes positivas donde la luz, y no la oscuridad, es la protagonista. Los términos fundamentales en este momento son Leucotipo y Kalotipo.

Gray de nuevo habla de las numerosas alusiones a la mitología griega que Talbot realiza en el borrador previo a *The Pencil of Nature*, y que no aparecerán en la publicación definitiva. Interesa destacar la mención que hace de la diosa Ino, convertida por los dioses en Leucotea, también llamada la Diosa Blanca. Ino-Leucotea es además la diosa que, en forma de gaviota, se aparece a Odiseo y evita que éste se ahogue. La utilización del nombre de esta deidad parece bastante evidente cuando descubre el tránsito en su proceso del negativo al positivo, o lo que es lo mismo cuando consigue la inversión tonal del negro al blanco. El nombre de la diosa proviene del vocablo griego λευκος, cuyo significado es brillante, blanco, claro,...; pero también curiosamente se utiliza para significar feliz.

¹⁰⁵ Ibid., pp. 49-51.

El procedimiento del Leucotipo permitía obtener copias positivas de sus Skiagrafías, sin embargo aún no consiguió fijarlas adecuadamente; eran imágenes bastante tenues y tendían a desvanecerse.

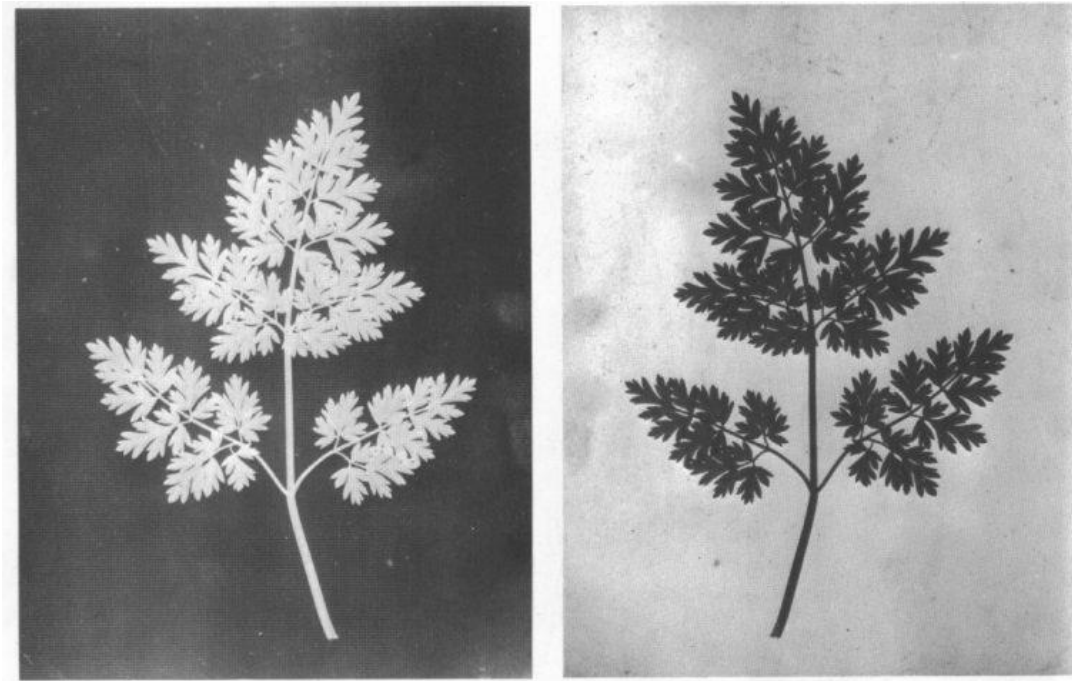
Cuando consigue materializar el procedimiento basado en la imagen latente es cuando adoptará la palabra Kalotipo, además no sólo son mucho más estables, sino que visualmente son imágenes dotadas de gran belleza, y está claro que será por esto, por lo que adopta esta nueva denominación. El prefijo kalo viene del vocablo griego καλος que significa hermoso, perfecto,... En este caso Talbot utiliza una palabra que se refiere a una cualidad de apreciación subjetiva –dibujo hermoso-, y no simplemente a una descripción de algo inherente al objeto obtenido como puede ser oscuro, claro o primero, que era lo que sucedía con sus anteriores denominaciones. Tal vez porque entendió este proceso como algo perfecto y acabado, después de los numerosos ensayos y experimentaciones que le habían conducido hasta él, y de hecho fue el que utilizó para *The Pencil of Nature*.

Gadamer se refiere a *kalos* como el término que utilizaban los griegos para diferenciar un objeto con utilidad de otro simplemente hermoso. Gonzalez Valerio apunta esta distinción de la siguiente manera

Gadamer lleva a cabo una recuperación de este concepto en la acepción que tenía para los griegos como “kalón”. Lo primero que señala al respecto es que lo bello se distingue de lo útil, porque lo bello es aquello “cuyo valor es evidente por sí mismo” y no algo cuyo valor se establezca a partir de un objetivo que debiera cumplir. Por ello, lo bello tiene un rango superior con respecto a lo útil: es un fin en sí mismo y no un medio¹⁰⁶.

Esta indicación de Gadamer con respecto a la utilización del término *kalos* por parte de los griegos, puede establecer una clara correspondencia con la idea de Talbot, una vez que consigue obtener su procedimiento más perfecto. Su inicial idea acerca de cómo obtener imágenes fieles a la naturaleza, a raíz de su incapacidad para el dibujo; se ha materializado en imágenes, cuya perfección y belleza en sí mismas, han dejado de instrumentalizarse, para pasar a ser simplemente objetos bellos desprovistos en ese momento de cualquier sumisión a otra finalidad que no fuese ellas mismas.

¹⁰⁶ M.A. Gonzalez Valerio, op.cit., p.152.



Kalotipo. W.H.F. Talbot.

Desde el pensamiento griego las acepciones belleza y luz o luminosidad no se han separado nunca, y además constituyeron la base del pensamiento estético y místico para toda la filosofía escolástica y el arte medieval; teniendo esto en cuenta no se puede encontrar mejor paralelismo para unas imágenes que, precisamente, han sido engendradas mediante el exclusivo uso de la luz solar.

Debido a que la belleza tiene el modo de ser de la luz, gracias a ella se hacen visibles e inteligibles las cosas, en tanto brilla por sí misma puede iluminar las cosas, en tanto ella se manifiesta pueden las cosas manifestarse, es, por ello *aletheia*, verdad en su sentido originario.

Esta luz que permite que las cosas sean comprensibles es la luz de la palabra entendida como lenguaje y como *aletheia*; es la palabra que es re-presentación, manifestación, que es, en última instancia, obra de arte, re-presentación y aparición de lo bello¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Ibid., p.154.

Finalmente Talbot decidió adoptar el término *Fotografía*, propuesto por su amigo Herschel, el cual ha resultado el de común aceptación hasta nuestros días, y cuya etimología ya fue mencionada en el Capítulo I.

IV.IV. Ontología y Fenomenología de la obra y pensamiento de Talbot.

Si hay algo que defina los escritos y el pensamiento fotográfico de Talbot, son las reiteradas alusiones a lo fotográfico como algo que se hace a sí mismo. La fotografía es *el lápiz de la naturaleza* algo que se obtiene sin intervención de la mano humana y que por lo tanto, es simplemente una manifestación de la *Physis*, una manifestación palpable de la naturaleza de la luz y su capacidad autónoma para plasmar huellas del mundo que nos rodea. En el texto de *El Arte del Dibujo Fotogénico*, relata de esta manera cuáles fueron sus primeros sujetos fotográficos;

Los primeros objetos que intenté copiar mediante este proceso fueron flores y hojas, o de exterior o elegidas de mi herbario. Estas las produje con suma veracidad y fidelidad, exponiendo incluso la nervadura de las hojas, cada pelo diminuto en la superficie, etc¹⁰⁸.

Visto el recorrido fotográfico de Talbot tenemos la sensación de que él deja siempre un espacio abierto, un enigma que debe de ser replanteado y revisado una y otra vez en un continuado ejercicio hermenéutico; es en este sentido que Russell Roberts indica que “*The Pencil of Nature* es también la primera filosofía de la fotografía, una demostración de sus causas, efectos y posibilidades”¹⁰⁹.

Esto se puede ver perfectamente cuando al analizar su vocabulario y sus intentos de definir el descubrimiento trata con palabras y pensamientos provenientes del mundo griego. El interrogante de Talbot gira continuamente en torno al *ser* de la fotografía, en torno a una búsqueda ontológica de significados cuya razón primera se encuentra en la *Physis*, y en cuyo proceso de desvelamiento él es tan sólo un hermeneuta más. En la forma que tiene de entender el proceso fotográfico, adivinamos su intención de replegarse

¹⁰⁸ Ver Anexo II.

¹⁰⁹ R. Russell, “Huellas de luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot” en op.cit., p.72

ante la *Physis*, ante la propia naturaleza autónoma de lo creado, y es en este sentido que podemos aplicar las palabras de Heidegger cuando habla de la autonomía de la obra de arte:

Que el ser-creación sobresalga respecto a la obra no significa que deba advertirse que la obra ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no tiene que servir para dar testimonio de la capacidad de un maestro y lograr su público reconocimiento. No es el *N.N. fecit* lo que se debe dar a conocer, sino que el simple *factum est* de la obra debe ser mantenido en lo abierto. Lo que se debe dar a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento de lo ente (...) ¹¹⁰.

Al dotar de nombre a la fotografía, el uso que del lenguaje hace Talbot es simultáneamente una ontología y una fenomenología, y desde luego es, y estableciendo un paralelismo con Heidegger, una *aletheia* (verdad) y una forma de desvelar su ser. En cada obra se despliega un mundo, se despliega su propio mundo, y esto es lo que, según Heidegger, hace autosuficiente a la obra de arte: “El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquél que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí” ¹¹¹.

Esta forma de entender la imagen fotográfica la dota de gran autonomía. El objeto artístico es autónomo en sí mismo, no es que el autor no cuente, sino que según Heidegger no podemos limitarnos a la admiración de un genio creador en él, o una simple contemplación o deleite estético, porque arrebataríamos a la obra toda su capacidad de *ser* en el continuado devenir del *seguir siendo*. La imagen fotográfica, según entendió perfectamente Talbot, es un ente autónomo cuyo significado y ser se revela en ella misma, y además él afirmaba insistentemente que la imagen fotográfica se obtiene a sí misma, sin intermediarios. No en vano se utilizan términos como revelar o revelado para referirse a determinadas partes del proceso, además del descubrimiento de la imagen latente, que no es otra cosa que hacer aparecer algo que está oculto:

¹¹⁰ M. Heidegger, op.cit., p.56.

¹¹¹ Ibid., p.34.

En una nota fechada sólo como *3 de abril*, Talbot dejaba que las propias palabras representaran su identidad como juego temporal de ausencia y presencia: “Oculto en un principio, al final aparezco”¹¹².

Es el propio objeto fotográfico el que nos habla de su generarse, de su verdadera naturaleza; “El fotograma, relativamente fácil de hacer, pero difícil de explicar y entender, representa nada menos que una filosofía de la fotografía en un paso”¹¹³.

Esta afirmación referida a los primeros Fotogramas de Talbot nos lleva de nuevo a la fenomenología fotográfica planteada por Thèlot, y que ya expusimos en el Capítulo I. Esas conclusiones nos pueden ayudar ahora a responder a una serie de interrogantes que plantea Batchen¹¹⁴ acerca de la naturaleza del Fotograma. Podríamos resumirlos de la siguiente manera:

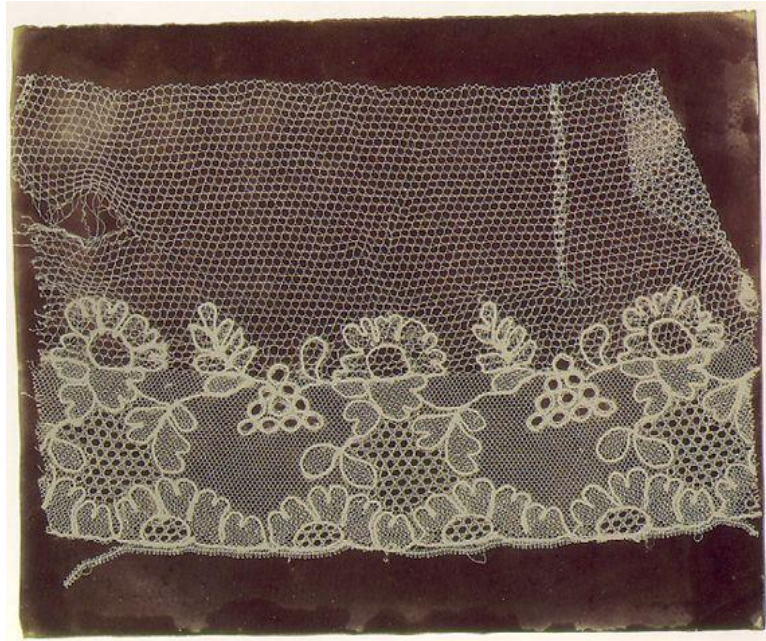
- ¿El Fotograma lo obtiene el objeto o la química? ¿O la relación entre ambos?
- ¿Qué tipo de relación es esa?
- O sea: ¿el Fotograma está constituido por la naturaleza o por la cultura? ¿O por su relación sin precedentes?
- ¿Quién es el autor real de la imagen? ¿Talbot o el encaje?

En realidad todo ello se puede resumir diciendo ¿cuál es el tipo de relación que se establece entre el referente y su imagen?, y ¿qué papel juega en todo ello el “autor”? Evidentemente son inseparables, pero ¿cuál sería la respuesta filosófica más adecuada ante la naturaleza de su relación? La respuesta de Talbot a la última pregunta sobre la autoría del fotograma sería que ninguno de ellos, ya que la imagen se genera a sí misma por la acción de la luz. Las sombras Skiograficas, son tan sólo una imagen generada por la privación de luz en las zonas en las que el objeto está en contacto directo con el papel. Entonces el autor real de la imagen es siempre la luz o su ausencia.

¹¹² G. Batchen, op.cit., p.150.

¹¹³ G. Batchen, “Dibujos de encaje”, en VV.AA. op.cit., p.54.

¹¹⁴ G. Batchen, *Ibid.*, p.53.



Talbot, Fotograma de encaje. Kalotipo de *The Pencil of Nature*.

Talbot nos relata en primera persona las reacciones ante sus fotogramas de encajes:

En una ocasión, habiendo realizado la imagen de un trozo de encaje con un dibujo complejo, la enseñé a algunas personas a una distancia de unos pies, preguntándoles si fue una buena representación. Contestaron que no era tan fácil engañarles, que patentemente no era una imagen sino el trozo de encaje en sí.¹¹⁵

Ya indicamos que para Thélot toda fotografía es una filosofía/fenomenología, y partiendo de su teoría es posible responder al resto de las cuestiones sin interferir lo más mínimo en el pensamiento de Talbot, sobre todo teniendo en cuenta que el tipo de imagen de la que estamos hablando es una imagen sin cámara, generada sin ningún tipo de intermediarios ópticos como es la Skiagraphia/Fotograma. Para ello hemos de volver a una de las tres conclusiones de Thélot que planteábamos en el Capítulo I en relación a su filosofía/fenomenología. Nos estamos refiriendo a la *Fotografía como redundancia*, ya que su propia palabra define tanto al objeto como a su condición de posibilidad. En el

¹¹⁵ Ver Anexo II.

Fotograma son inseparables el objeto y la química, y su relación es una relación por tanto de necesidad entre ambos.



Talbot, Fotograma de encaje.

Otra cuestión de importancia es llegar a definir si es un objeto más propio de la naturaleza que de la cultura, y desde luego Talbot lo tiene bien claro al definir su trabajo como realizado exclusivamente por el *lápiz de la naturaleza*; por el contrario ya adelantamos que Flusser clasifica a la fotografía como un producto cultural. Tal vez lo ideal sería considerarlo como un producto materializado en una cultura que a su vez, por su propia situación filosófica, lo consideraba natural. Este planteamiento entroncaría con algo que trataremos en la segunda parte del trabajo; las filosofías de la Naturaleza de los siglos XVIII y XIX y cómo veían a la fotografía.

Pero hay otra cuestión que se nos aparece de forma inmediata; ¿consideraba Talbot a la fotografía un arte?, o ¿es arte el producto obtenido mediante procedimientos fotográficos? La idea no es responder en términos absolutos a estas preguntas, las cuales consideramos que no pueden ser resueltas, máxime si nuestra manera de entender las cuestiones es siempre dentro de una línea de pensamiento hermenéutico que nunca puede encontrarse del todo cerrada, pero sí podemos intentar aproximaciones a las respuestas

partiendo de las pistas que nos ha dejado el propio autor. Quizá plantearse la pregunta sobre qué pensaba Talbot acerca de la fotografía es un error si la consideramos desde su propia perspectiva, es posible que el planteamiento de autor-creador, no estuviese nunca implícito en su búsqueda ya que siempre lo consideró el producto de la naturaleza, y el problema adviene, como indica Heidegger, cuando en realidad nunca preguntamos desde la obra; “sino a partir de nosotros mismos. A partir de nosotros, que no le dejamos a la obra ser una obra, sino que tendemos a representárnosla como un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados”¹¹⁶.

O sea, la obra es autónoma en sí misma y así es como hemos de tratarla, dejando que ella exponga su verdad, y no intentando ajustarla a unos parámetros preconcebidos de lo que debe de ser una obra de arte. Considerando a la fotografía como una *Physis*, una manifestación de su *ser*, asistimos entonces a un desocultamiento de su verdad; la imagen fotográfica no es un objeto trabajado, como puede ser el caso de una pintura o una escultura, sino es la manifestación de un ser que se desvela a sí mismo, y es por lo tanto, una fenomenología.

Conviene no olvidar que son días aquellos en los que el concepto de autor y de autoría tienen connotaciones muy diferentes a las actuales, y lo artístico existe en sí y no tanto como consecuencia de la intervención del individuo; al menos no se considera entonces que dependa de ésta tanto como hoy lo entendemos¹¹⁷.

Estas palabras son cruciales para poder entender que, como ya hemos reiterado, Talbot se coloca a sí mismo en el papel de un descubridor más que en el de un inventor. Para Alberto Durero y los filósofos de la Naturaleza, en realidad el arte ya está ahí; “pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá.”¹¹⁸

El problema fundamental reside en la tendencia contemporánea a entender la obra de arte como el producto de un sujeto-genio que se erige en soberano creador, un logro individual y subjetivo que se encuentra por encima de ese *sacar a la luz*, ya que para

¹¹⁶ M. Heidegger, op.cit., p.59

¹¹⁷ G. Kurtz, “Talbot. Fotografías y Estampas”, en op.cit., p.65.

¹¹⁸ M. Heidegger, op.cit., p.60.

Heidegger, el origen de la obra de arte es también el *Dasein* histórico de un pueblo, de los creadores y de los cuidadores. Este planteamiento nos obliga a ver la obra de arte con unas posibilidades inagotables. La obra de arte es una transformación en la cual el ente se desoculta, ya que trae al mundo lo indecible. “El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal.”¹¹⁹

Tal vez aquí, en esta manera de entender la fotografía residió la gran problemática de Talbot a la hora de nombrar y describir un proceso al que él llegó mediante una gran complejidad de planteamientos mentales. La fotografía, al traer al mundo parte de lo indecible, no puede ser contenida en la descripción de una serie de procedimientos fotoquímicos, no puede ser aprehendida en su totalidad en una palabra, por ello, se necesitan palabras griegas, originarias, las mismas que emplearon los hombres que intentaron nombrar la esencia de las cosas con un lenguaje nuevo.

Estos planteamientos sitúan la personalidad de Talbot en los confines del pensamiento mítico y desde luego ahora sí que tenemos clara su sensación de estar “entre una nebulosa de visiones filosóficas” cuando pretendió describir un procedimiento que para él suponía algo de gran complejidad intelectual; y sobre todo esa sensación de estar formando parte de una línea de conocimiento que iba mucho más allá de él y de sus contemporáneos. Kurtz resume muy claramente las dificultades que desde siempre ha encerrado el enfrentarse a la figura de Talbot, ya que se escapa a la consideración simplista de ser un inventor, cuando en realidad eso lo que hace es dificultar nuestra aproximación a los orígenes de la fotografía;

(...), si bien aparecen cada vez con más frecuencia estudios y estudiosos que intentan crear puentes veraces entre la dimensión real de Talbot y nuestro actual entendimiento de la historia de la fotografía. Persisten, no obstante, un sinnúmero de limitaciones, y no es menor la definida por el peso que tiene la consideración de Talbot como el inventor de la fotografía, ¡como si tal fenómeno tuviera en efecto un inventor! Abordar la figura y la obra de Talbot desde la perspectiva de que es en efecto un inventor, es en sí una de las mayores trabas para entender en su verdadera dimensión la

¹¹⁹ Ibid., p.64.

impresionante relevancia de las abundantes aportaciones –técnicas, estéticas y conceptuales- de este personaje¹²⁰.

Entonces, ¿qué relaciones podríamos establecer entre la poética fotográfica de Talbot y el empeño de Flusser en encontrar una filosofía de la fotografía? Recordemos que la finalidad principal del trabajo de Flusser se centraba en llevar la crítica fotográfica hacia un terreno filosófico específico

Por tanto, el objetivo de la crítica de la fotografía debería ser la demostración de cómo se esfuerza el hombre por dominar la cámara y de qué manera los aparatos persiguen absorber las intenciones de los seres humanos. Por motivos que quedan por analizar, aún no se ha visto ninguna crítica de la fotografía con este enfoque¹²¹.

Nosotros creemos advertir que la filosofía/crítica fotográfica hacia la que apunta Flusser deja fuera de lugar una parte muy importante de la imagen fotográfica como son precisamente, los Fotogramas; esto se puede concluir por la distinción que realiza entre imágenes tradicionales o prehistóricas, y técnicas o posthistóricas. Conviene recordar ahora la definición que realiza Flusser de ambas:

La imagen técnica es una imagen generada por aparatos.

Históricamente, las imágenes tradicionales preceden a los textos en decenas de miles de años, mientras que las imágenes técnicas suceden a textos muy avanzados.

Históricamente, las imágenes tradicionales son prehistóricas, y las técnicas, posthistóricas. Ontológicamente, las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos¹²².

¹²⁰ G. Kurtz, op.cit., p.61.

¹²¹ V. Flusser, op.cit., p. 44.

¹²² Ibid., p. 17.

La cuestión es que al referirse a las imágenes técnicas él siempre habla de *aparato*, lo que nosotros entendemos como intermediario. Puesto que en numerosas ocasiones habla también de *caja negra*, es de suponer que se está refiriendo a la fotografía desde un punto de vista exclusivo de fotografía con cámara. Si esto fuera así su propuesta filosófica tendría un espacio vacío para cómo o de qué manera considera Flusser las imágenes fotográficas que no han sido elaboradas con una cámara, o con un aparato, como es el caso de los primeros experimentos llevados a cabo por Talbot de imágenes generadas por contacto sin intermediación óptica de ningún tipo. Puesto que Flusser dice que “las imágenes técnicas son generadas por aparatos”, esto podría llevar a considerar los fotogramas de Talbot dentro de la otra clasificación que realiza de *imágenes prehistóricas* o imágenes que no derivan de aparatos, lo cual en realidad nos plantea un problema de catalogación ya que podría dar lugar a pensar que, en su aproximación hacia una filosofía de la fotografía, no toma en consideración aquellas imágenes que, aun teniendo claramente naturaleza fotográfica (y la más pura de todas sin lugar a dudas) no entrarían dentro de su consideración de fotografía, ya que no han sido generadas por ningún tipo de aparato.

La definición que Flusser realiza de *aparato* es la siguiente:

La palabra latina *apparatus* está derivada del verbo *apparare*, que significa “preparar”. Además, existe en latín el verbo *praeparare*, que significa, asimismo, “preparar”. (...) Visto así, el “aparato” sería un objeto al acecho de algo, mientras que el “preparado” sería una cosa a la espera paciente de algo. La cámara está al acecho del acto de fotografiar (...) ¹²³.

Esta definición está bastante clara hasta que nos volvemos a preguntar por las imágenes fotográficas obtenidas sin cámara, o lo que es lo mismo sin un aparato que se encuentre al acecho de las mismas. ¿Son entonces los fotogramas imágenes obtenidas mediante *preparados* que no acechan sino que están a la espera paciente de algo? O lo que es lo mismo ¿podemos incluir la solución química fotosensible dentro de un *preparado* o de un *aparato*? Esta distinción nos parece fundamental para poder entender si para Flusser los fotogramas entran dentro de la categoría de imágenes

¹²³ Ibid., p. 23.

Tradicional/Prehistóricas o Técnicas/Posthistóricas. En otra parte de su texto Flusser indica lo siguiente:

El mundo al que aparentemente designan las imágenes técnicas se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena causal que las une sin interrupción a su significado: el mundo refleja rayos solares y otros rayos registrados mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos sobre superficies sensibles, que producen como resultado imágenes técnicas. Parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. Por tanto, lo que en ellas se ve no parece ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo¹²⁴.

En este fragmento Flusser menciona dispositivos químicos y superficies sensibles en el contexto de imágenes técnicas, pero lo que no aclara es si son incluyentes y/o necesarios en cada imagen o pueden servir para obtener imágenes de forma independiente; si así fuera, obtener imágenes de forma independiente, entonces los Fotogramas, al tratarse tan sólo de química, sí estarían contenidos dentro de las imágenes técnicas, teniendo en cuenta que desde luego se erigen como síntomas del mundo, o lo que es lo mismo, como su fenomenología. La otra consideración fundamental que realiza es la de dar a los aparatos el estatus de *cultura*, en el sentido de objetos que han sido fabricados por el hombre,

No obstante no basta con la etimología para definir un término. Hay que examinar también la posición ontológica, el nivel ontológico de los aparatos. Sin duda, se trata de objetos fabricados (hergestellt), esto es, de objetos transpuestos (hierher gestellt) aquí desde la naturaleza. La totalidad de estos objetos puede llamarse “cultura”. Los aparatos son partes de una cultura; por tanto, esta cultura puede reconocerse en ellos ¹²⁵.

¹²⁴ Ibid., p.18.

¹²⁵ Ibid., p.24.

Como resumen podríamos decir que la filosofía fotográfica de Flusser estaría centrada en los objetos culturales producidos por aparatos, que se manifiestan como una fenomenología del mundo ya que son el último elemento de un eslabón causal cuyo origen primero es la acción de la luz. Esta definición se podría identificar plenamente con el fotograma, salvo por la duda que nos genera el término aparato, el cual, consideramos que en la filosofía de Flusser no está del todo aclarado.

Así ya podemos responder a la pregunta que nos plantea Batchen en relación a la naturaleza del Fotograma anteriormente referida: ¿El Fotograma está constituido por la naturaleza o por la cultura?; y es muy posible que Flusser respondiese que, sin lugar a dudas, por la cultura. Pero tal vez esa cultura no deba de ser entendida en un sentido tan literal como Flusser plantea.

Cualquier hecho, cualquier logro es producto de unas condiciones y circunstancias históricas y personales. Talbot fue un producto cultural del siglo XIX, Daguerre también, cada uno en su dirección, con sus diferentes intereses y convencimientos; es por ello que los resultados obtenidos con sus logros tienen que ser necesariamente productos culturales. Pero el pensamiento y la cultura de Talbot estaban imbuidos en un contexto de filosofía de la *Physis*; para él la naturaleza era algo autónomo, hasta el punto de que es la naturaleza –*Natura Naturans*– la que genera el objeto fotográfico.

CAPITULO V. LA FOTOGRAFÍA ANTES DE LA FOTOGRAFÍA.

Pero ¿qué pasa con aquéllas ideas que no son más que ideas? ¿No es posible que la fotografía fuese imaginada en algún momento anterior, de pura especulación, por una mente creativa pero no necesariamente tecnológica?¹²⁶

Geoffrey Batchen.

Si hay algo que nos ha quedado ya lo suficientemente claro es que la fotografía no fue producto o invención de un único nombre, y que la fecha que habitualmente se baraja para situar su origen, no fue más que un dato oficial institucionalizado para obtener ventajas con respecto al resto de avances que se estaban realizando en idéntica dirección. Batchen indica que no sólo hemos de fijarnos en objetos o artilugios acabados que se puedan tocar, pesar o medir; sino que por delante de ellos existe algo intangible pero necesario, como es el pensamiento, al cual denomina, muy acertadamente, *deseo*;

En consecuencia, no me preguntaré simplemente quién inventó la fotografía, sino más bien en qué momento de la historia emergió el deseo de fotografiar y comenzó a manifestarse insistentemente. En otras palabras: ¿en qué momento la fotografía pasó de ser una fantasía ocasional, aislada, individual, a convertirse en un imperativo social probadamente extendido?¹²⁷.

La tesis de Batchen se basa en este deseo y él lo sitúa en torno a 1800, mencionando una serie de nombres que a su juicio y de forma probada ya vivieron este deseo de fotografiar casi como un imperativo social, y a los que él denomina *protofotógrafos*;

He aquí pues la lista, sin duda selectiva todavía y en cierto modo hipotética, de quienes practicaron, documentaron y posteriormente reivindicaron para sí mismos un

¹²⁶ G. Batchen, op.cit., p.36

¹²⁷ Ibid., p. 41.

precursor planteamiento del deseo de fotografiar: Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elizabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Tom Wedgwood (Inglaterra, ca.1800), Anthony Carlisle (Inglaterra, 1800), Humpry Davy (Inglaterra, ca. 1801-1802), Nicéphore y Claude Niépce (Francia, 1814), Samuel Morse (Estados Unidos, 1821), Louis Daguerre (Francia, 1824), Eugène Hubert (Francia, ca.1828), James Wattes (Estados Unidos, 1828), Hercules Florence (Francia/Brasil, 1832), Richard Habersham (Estados Unidos, 1832), Henry Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemania, 1834), Friedrich Gerber (Suiza, 1836), John Draper (Estados Unidos, 1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (Francia, 1837), y José Ramos Zapetti (España, 1837)¹²⁸.

Algunos de ellos han sido referenciados con anterioridad. La franja cronológica que propone Batchen al hablar de profotografía se centra en un intervalo que va desde 1794 en Inglaterra y finaliza en España en 1837. Pero no dice nada que vaya más allá de estas fechas, salvo los consabidos conocimientos y experimentos relacionados con la cámara oscura. Lo verdaderamente interesante del planteamiento de Batchen es que sitúa a estos nombres en la prehistoria de la fotografía, sin necesidad alguna de proporcionar objetos fotográficos documentados, sino tan sólo intenciones, o más bien deseos.

Nuestra propuesta consiste en ir más allá y romper la barrera de los artilugios y experimentos con la óptica y la química, para remontarnos hacia un proceso exclusivamente mental como una manera de conocer el mundo, el hombre y sus mecanismos. Una Teoría del Conocimiento que arranca desde los primeros pensadores documentados en Grecia.

Pero antes, volvamos de nuevo a Talbot y a su erudición. En el ya citado borrador de *The Pencil of Nature* además de las numerosas alusiones a la mitología griega, Talbot menciona a Epicuro y por mediación de él a los pintores griegos Parraxio y Zeuxis. Esta cita no estaba incluida en la publicación definitiva;

Aunque parezca extraño, la antigua ilusión de Epicuro... Pero nunca oí que el pensamiento epicúreo depositara ninguna esperanza en capturar una de esas imágenes al vuelo y en ponerla a salvo en su álbum o carpeta, algo que hubiera reafirmado su posición ante la opinión de sus contemporáneos más allá de toda controversia. Zeuxis, en el arte

¹²⁸ Ibid., p.55.

de la pintura superó no sólo a todos sus contemporáneos, sino también a su maestro, y se hizo tan sensible, y a la vez estaba tan orgulloso del valor de sus obras, que se negó a venderlas¹²⁹.

Michael Gray recoge esta cita en su análisis de la obra de Talbot apuntando que, aunque él no menciona de forma directa los escritos de Epicuro, casi con total seguridad se estaba refiriendo a la famosa disputa relatada por Plinio el Viejo que enfrentó a los dos pintores.¹³⁰ Sin embargo no indica nada más al respecto salvo una observación muy clarificadora para el camino que vamos a iniciar a continuación a raíz de una frase de Talbot también perteneciente al borrador de *The Pencil of Nature*:

“Muchos conceptos de hoy en día están destinados a perderse en el olvido, y quizás algunos de los más antiguos surgirán de nuevo”. Quizás esta última observación, una reflexión filosófica, era una forma de distanciarse del aparentemente insoluble problema de responder a una pregunta cuya única respuesta desemboca en otra pregunta: ¿Cómo has llegado a descubrir esto? Quizás se viera a sí mismo, a sus trabajos y descubrimientos como parte de un *continuum*, cuya contemplación, interpretación y discusión es mejor dejársela a los futuros pensadores, y quizás (Talbot) decidió dejarlo tal cual¹³¹.

Tomamos el testigo que nos lanza Gray para continuar en esta línea. Mientras que él prefiere centrar su atención en la disputa entre Zeuxis y Parraxio, nosotros sin embargo, hemos decidido ir en la dirección del pensamiento epicúreo y, como dice Talbot, hacia “la antigua ilusión de Epicuro”.

Que Talbot esté de continuo utilizando y mencionando fuentes griegas, etimologías, mitos y filósofos, no es desde luego gratuito, y no solo se basa en el empeño de demostrar una gran erudición por su parte, sino que además, y ahí estamos en total

¹²⁹ M. Gray, op.cit., pp.47-48.

¹³⁰ Plinio el Viejo relata que en el famoso concurso que enfrentó a los dos pintores Zeuxis pinta unas uvas que consiguen engañar a los pájaros, sin embargo Parrasio pinta una cortina que consigue engañar a Zeuxis, el cual cree que el cuadro se encuentra tras ella. Tras esto Zeuxis reconoce la victoria de Parrasio diciendo: “yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí”.

¹³¹ Ibid., p.48.

acuerdo con Gray, lo hace porque probablemente él se vea como parte de ese *continuum* que, para nosotros, se remonta mucho más allá de los profotógrafos mencionados por Batchen, para llevarnos directamente al mundo griego. Nuestra impresión es que Talbot no se refería tanto a la disputa entre los pintores, como al pensamiento que desarrolló Epicuro, concretamente a su Física; en donde desarrolla toda su teoría en torno a la formación de imágenes.

Puede que estos sean los conceptos a los que se refiere Talbot cuando dice que, aunque muchos contemporáneos están destinados a perderse en el olvido, “algunos de los más antiguos surgirán de nuevo”. Y es desde luego a lo largo del siglo XIX, cuando volvemos a tener constancia de ese resurgir de antiguos conceptos, que inundarán el pensamiento y fomentarán determinadas creencias de tipo espiritual, pero eso es una cuestión de la que hablaremos un poco más adelante.

Y ahora es necesario emprender un viaje a la Grecia del siglo IV a.C.

V.I. Grecia y las Teorías de Visión.

En algunas historias de la fotografía se menciona a la caverna platónica como paradigma metafórico de la fotografía. También a la doncella corintia, el famoso mito del nacimiento de la pintura; el momento en que una joven enamorada perfila la sombra de su amado en una pared antes de que éste parta hacia la guerra, y poder así preservar su imagen del olvido.

En ambos casos la idea subyacente es la sombra, para Platón sinónimo de engaño, para la joven amante, simulacro del amado, pero engaño también al fin y al cabo. Pero esto, en realidad, no deja de ser una metáfora simplista sobre captar imágenes que perduren para el recuerdo, o simplemente, con la idea de que la fotografía es el equivalente de una sombra o una silueta proyectada mediante el uso de la luz.

Antes de introducirnos de lleno en la *Física* y la *Canónica* epicúreas, es necesario plantear la situación general de las diferentes teorías de visión que surgen en Grecia y que marcaron prácticamente todo el pensamiento filosófico posterior pasando por los árabes, la Edad Media, y llegando hasta el Renacimiento, y aunque resulte algo un poco extraño, algunas de ellas fueron retomadas en relación a ciertas creencias sobre la fotografía que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX y sobre las que debatiremos más adelante.

Lo habitual es reducir las antiguas teorías sobre la visión a dos modelos fundamentales y su combinación:

- Extromisionista: del ojo parten rayos dinámicos que van hacia los objetos.
- Intromisionista: los objetos envían rayos que son captados por el ojo.
- Combinación de ambas atendiendo además al medio interpuesto entre objeto y ojo.

Modelo Extromisionista.

Empédocles (sg.V a.C.) será el que plantee las más antiguas teorías relacionadas con la visión relativa a la forma Extromisionista.

Según Empédocles, la divina Afrodita, diosa del amor, modeló nuestros ojos a partir de los cuatro elementos – la tierra, el agua, el aire y el fuego-, uniéndolos con remaches de amor. Después –“igual que un hombre que va a hacer una excursión nocturna prepara un farol”, encendiéndolo en el vivo hogar llameante y protegiéndolo de los vientos con paneles de vidrio-, Afrodita encendió la llama del ojo en el hogar primordial del universo y lo insertó en la esfera del globo ocular por medio de tejidos. Asimismo, lo dotó de canales que permitían transmitir el fuego interior a través del agua del ojo hasta salir al mundo, dando origen a la visión. La mirada partía del ojo y llegaba hasta el objeto visto; los ojos irradiaban su propia luz ¹³².

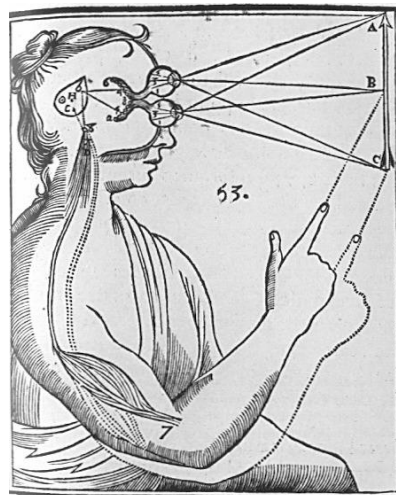
En estas teorías el protagonismo lo adquieren los ojos, los cuales se establecen como únicos responsables para explicar el mecanismo de la visión. Los objetos y el medio, que evidentemente es la luz, no son considerados. De los ojos salen haces de rayos que alcanzan los objetos y que son los que nos permiten ver. Son como faroles, según decía Empédocles, que sirven para iluminar, también son equiparados a tentáculos que llegan hasta los objetos y los palpan.

¹³² A. Zajonc, *Capturar la luz*, Girona, Atalanta, 2015, p. 32.

Las teorías Extromisionistas fueron el modelo perfecto para los matemáticos, que convirtieron la visión en una cuestión mecánica y matemática. Para Euclides (sg.IV a.C.) permitía realizar una matematización de la forma de ver y controlar el espacio visual. En los supuestos de su *Óptica*, plantea este modelo geométrico para explicar la visión de acuerdo a sus teorías, ya que como recogen Solís y Celles:

La teoría de la emisión ocular salvaba trivialmente los fenómenos básicos del campo visual (...). Si el ojo emite sus rayos visuales discretos y rectilíneos formando un cono con el vértice en el ojo, la ordenación del campo visual es obvia. Los objetos alcanzados por los rayos de la derecha del cono se ven a la derecha, distinguiremos mejor los detalles cuanto más rayos alcancen al objeto, no veremos más que los objetos que estén en línea recta con el ojo, etc. ¹³³

Las teorías matemáticas y geométricas de Euclides sobre la visión constituyeron el punto de partida para las posteriores investigaciones realizadas en el mundo árabe y los avances y descubrimiento de la perspectiva lineal llevada a cabo en el Renacimiento por nombres de la talla de Brunelleschi o Alberti.



Visión binocular. Aunque se trata de un planteamiento muy posterior, ilustra perfectamente los esquemas de visión seguidos por los presupuestos matemáticos de la perspectiva visual renacentista. *Tratado del hombre*, 1633, René Descartes.

¹³³ C. Solís y M. Sellés, *Historia de la Ciencia*, Madrid, Espasa, 2009, p. 162.

Modelo Intromisionista.

En el otro extremo nos encontramos con las teorías Intromisionistas. Sobre todo son teorías iniciadas por la corriente atomista representada principalmente por los presocráticos Leucipo y Demócrito¹³⁴, y seguidas posteriormente por Epicuro, filósofo de época helenística. El atomismo presocrático explica el funcionamiento de la visión mediante el contacto que se produce entre el ojo y los átomos emitidos por el objeto, siendo por tanto resultado de las continuadas e ininterrumpidas imágenes que emanan de los objetos y penetran por los ojos. Para los atomistas el universo está únicamente formado por átomos y vacío, estos átomos son los que conforman la materia de todos los seres.

Demócrito designa al espacio con los siguientes nombres: “vacío”, “nada”, “infinito”, y a cada una de las sustancias “algo”, “compacto” y “ser”. Cree que son seres tan pequeños que escapan a nuestros sentidos, pero se dan en ellos formas de todas clases, figuras de todas clases y diferencias de tamaño. Así, pues, a partir de éstos, como a partir de elementos, genera y agrega volúmenes visibles y perceptibles¹³⁵.

Epicuro, ya en los siglos IV y III a.C., retomará y desarrollará ampliamente estas teorías en sus libros sobre *Física* y *Canónica*, y será en ellos donde expone su teoría sobre la formación de imágenes y sus tipos. Sus estudios serán posteriormente desarrollados por Lucrecio, un filósofo romano del siglo I a.C. en su poema filosófico titulado *De rerum natura*. Sobre las teorías de Epicuro y Lucrecio nos detendremos más adelante.

Combinación Intromisión/Extromisión.

La combinación entre ambos modelos constituiría la tercera vía de conocimiento para explicar la visión, además complementada con la atención que algunos filósofos le dan al medio que se interpone entre los ojos y el objeto. Las principales teorías parten de los grandes maestros de época clásica como son Platón y Aristóteles.

¹³⁴ Las fechas de nacimiento y muerte de ambos filósofos son inciertas, se sabe que vivieron entre los siglos V y IV a.C.

¹³⁵ S. Mas Torres, *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*, Madrid, UNED, 2005, p.46.

Para Platón (427-347 a.C.) son por un lado la luz y, por otro el fuego emitido por los ojos del sujeto los que crean el medio óptico para la visión. La luz suave del ojo se mezcla con la luz solar para formar un medio homogéneo el cual, constituye un puente entre ambos dando lugar a la visión. De estas teorías se ocupa en diversos pasajes del *Timeo* o del *Teeteto*. Refiriéndose a la conformación del cuerpo humano, cuando se detiene a explicar los diferentes instrumentos sensoriales dice lo siguiente:

Los órganos hechos en primer lugar fueron los ojos portadores de la luz (...) Hicieron que el fuego puro, que está dentro de nosotros, fluyera a través de los ojos plácida y sólidamente tratando de comprimir la parte intermedia de los ojos, de manera que contuviese todo cuanto fuese más grueso y filtrase sólo lo que tuviese de puro. Ciertamente, cuando la luz del día se sitúa junto a la corriente de la vista, al encontrarse lo igual con lo igual y llegar a ser algo compacto, se forma un solo cuerpo en línea recta a los ojos en donde el rayo interior se encuentra con alguno de los de fuera. (...) Y si en alguna ocasión él mismo alcanza un objeto, o un objeto lo alcanza, repartiendo esos movimientos por todo el cuerpo hasta el alma, nos produce esa sensación que llamamos “ver”¹³⁶.

En definitiva, la visión es producto de un encuentro entre la luz emitida por el ojo y la luz que incide en el objeto.

Las teorías planteadas por Aristóteles (384-322 a.C.) se encuentran recogidas en el Libro II de su tratado *Acerca del alma*. Él se siente interesado principalmente por el medio;

Lo visible es, por tanto, el color. (...) Todo color es un agente capaz de poner en movimiento a lo transparente en acto y en esto consiste su naturaleza. He ahí por qué el color no es visible si no hay luz, mientras que, a la luz, cualquier color de cualquier cosa resulta visible. (...)

¹³⁶ Platón, “Timeo”, 45b-c-d., *Íón, Timeo, Critias*, Madrid, Alianza, 2016, pp. 95-96.

Hay, pues, algo que es transparente. Y llamo “transparente” a aquello que es visible si bien –por decirlo en una palabra- no es visible por sí, sino en virtud de un color ajeno a él. Tales son el aire, el agua y multitud de sólidos: no son transparentes, en efecto, ni en tanto que agua ni en tanto que aire, sino porque en ellos se da una cierta naturaleza, la misma que se da en el cuerpo eterno situado en la región más alta del firmamento (...)

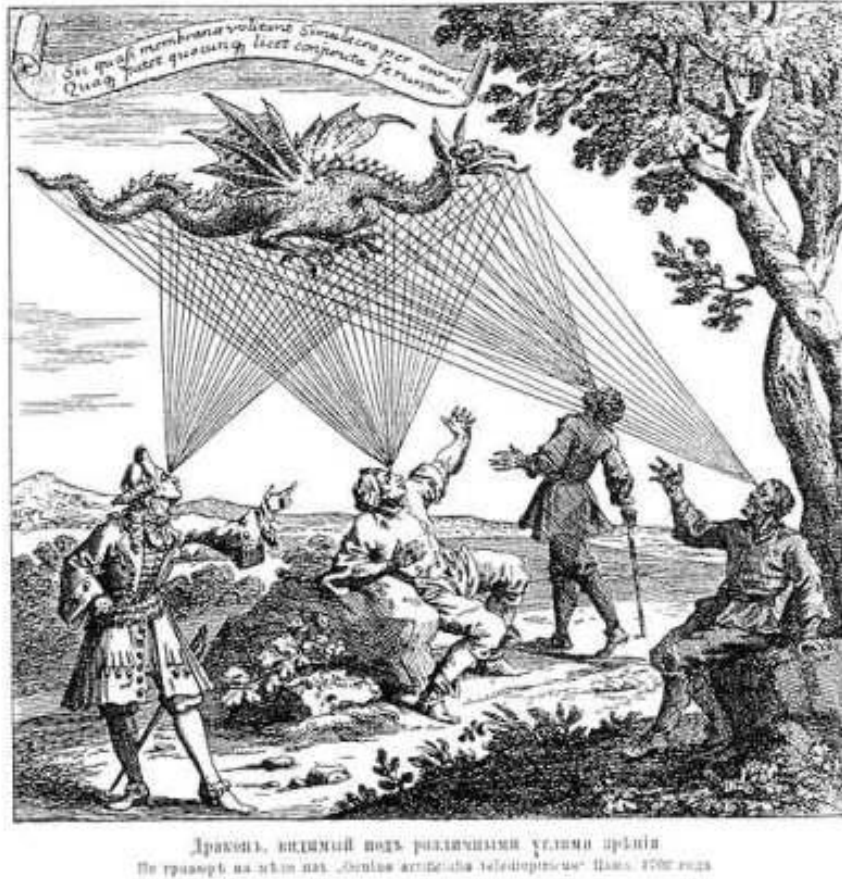
El funcionamiento adecuado, por el contrario, consiste en que el color ponga en movimiento lo transparente –por ejemplo el aire- y el órgano sensorial sea, a su vez, movido por este último con que está en contacto ¹³⁷.

En resumen, podríamos decir que para Aristóteles la visión no se produce ni por una emanación corpuscular que surge de los objetos, ni tampoco por una emanación luminosa que va de los ojos a éstos; la visión se produce gracias al medio *transparente* (por ejemplo aire o agua) que se interpone entre ambos, siendo la luz un estado del medio que se propaga instantáneamente y permite la visión inmediata de los objetos.

Tras Platón y Aristóteles otros filósofos continuaron en la senda de prestar al medio una atención decisiva en sus investigaciones sobre la visión; entre ellos estarán los Estoicos (sg. IV a.C) y las teorías de Galeno (129-216 d.C. circa). Para el estoicismo el elemento clave en su teoría de la visión es el *Pneuma*, cuyos orígenes pueden ser rastreados hasta las teorías de Anaxímenes (sg. VI a.C.) y que son adoptadas por ellos a través de Empédocles. El *Pneuma* es la sustancia que llena y cohesiona al Universo y que permite que se desplacen los estados, y por lo tanto el proceso de visión. Galeno, comparte también la teoría de los estoicos, con el importante añadido de que realiza toda una serie de estudios anatómicos y fisiológicos del ojo y sus componentes.

En definitiva se podría decir que la elección de un modelo u otro depende de la forma de pensar y los planteamientos filosóficos de cada filósofo y/o escuela. Evidentemente se trata de adoptar y adaptar las teorías que mejor sirviesen a sus presupuestos sobre el mundo. A lo largo de la Edad Media y el Renacimiento se realizaron numerosas reformulaciones de las diferentes teorías poniendo en evidencia sus puntos débiles e intentando corregirlos para llevar a una comprensión mucho más completa y científica del fenómeno de la visión y de la formación de imágenes.

¹³⁷ Aristóteles, “Acerca de la visión y qué papel desempeñan en ella el color, la luz, el medio transparente y el órgano sensorial”, Libro II, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2014, pp.89-91.

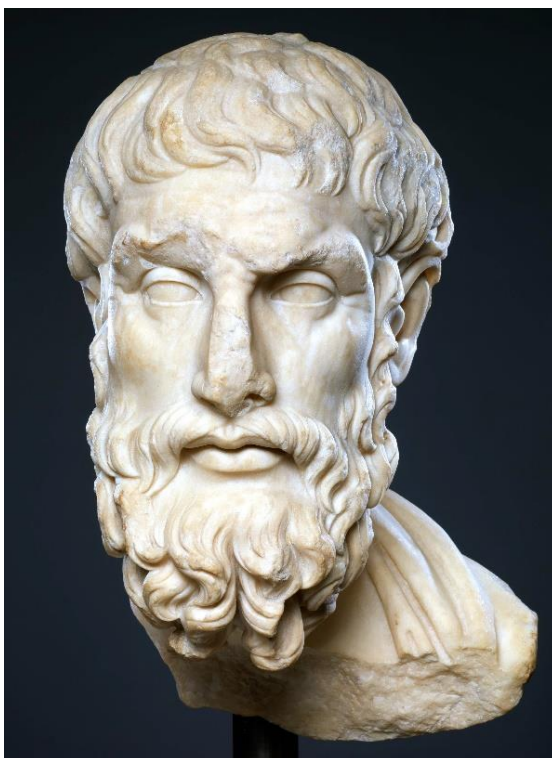


Opticae thesaurus de Al Hazen, según un grabado del siglo XVII.

Una vez hecha esta presentación para introducirnos brevemente en cómo ha ido explicando la filosofía clásica los complejos mecanismos de la visión, ya podemos introducirnos en el filósofo cuyas teorías son las que nos interesa poner en relación con el medio fotográfico.

V.II. Epicuro y el Epicureísmo.

Serán las teorías de Epicuro (341-270 a.C.) las que para nosotros adquieran mayor relevancia debido en parte a las alusiones de Talbot, y en parte a las numerosas creencias que se desarrollarán durante todo el siglo XIX y que tendrán que ver muy directamente con la formación de las imágenes y la fotografía.



Epicuro de Samos, copia romana del siglo II de original griego del siglo III a.C.

Por lo general la filosofía epicúrea ha sido banalizada hasta el punto de haber sido reducida a un superficial hedonismo cuyo objetivo principal es la búsqueda de los placeres. Epicuro aparece en un mundo convulsionado por crisis y guerras donde el ser humano necesita buscar respuestas ante sus necesidades, y será él quien ofrezca un sistema filosófico práctico mediante el cual pretende liberar al hombre de sus angustias y temores. Su empirismo le lleva a la búsqueda de la felicidad mediante el reconocimiento y posterior análisis de las principales causas de la infelicidad humana.

García Gual resume de esta manera el interés fundamental de la filosofía epicúrea:

Ciertamente, la filosofía epicúrea se distingue por un claro rechazo de los postulados básicos del platonismo. Frente a la duplicidad de mundos, el sensible y el inteligible, el terreno y el ideal, Epicuro afirmará la existencia de una única realidad: la sensible, y de un único conocimiento auténtico: el garantizado por los sentidos corporales. Frente a la supuesta dualidad de cuerpo y alma, que es espiritual, trascendente e inmortal,

Epicuro sostendrá que el alma es también cuerpo, y que perece como todo lo corpóreo, al disgregarse los átomos que lo componen¹³⁸.

Esta visión pragmática es la que llevará a Epicuro a adoptar y replantear las teorías de diferentes pensadores presocráticos como fueron Demócrito, Leucipo, Empédocles y Anaxágoras ya que se adaptaban perfectamente a sus fines. De Demócrito y Leucipo toma las teorías atomistas de *cuerpos* y *vacío* en lo relativo a la conformación del Universo; también de Demócrito junto con Empédocles todo lo relativo al mecanismo de la visión, y de Anaxágoras el concepto de materia eterna y la formación y extinción de los cuerpos.

A nosotros nos interesan especialmente las teorías contenidas en la *Canónica* o Teoría del Conocimiento, y en la *Física*, o explicación general de la naturaleza y el universo. Ambas son las que propondremos como punto de partida para indagar en unos cimientos lejanos del pensamiento fotográfico o del *deseo*, utilizando palabras de Batchen, de aprehender imágenes.

Hemos situado a Epicuro dentro del grupo de filósofos que plantearon las teorías *Intromisionistas* de visión, o sea, las que defienden que son los cuerpos los que desprenden partículas o átomos que vagan por el espacio vacío y que penetran por nuestros ojos, permitiendo así la formación de imágenes. Lógicamente estas teorías se encontrarían en consonancia con filósofos atomistas que defienden la composición general de la materia en pequeñas partículas a las que denominan átomos.

Empecemos en primer lugar por analizar sus postulados y los textos fundamentales que encontramos en la *Canónica* y en la *Física*.

Canónica o Teoría del Conocimiento.

Atendiendo a la definición de García Gual, la *Canónica* consiste en una “(...) Teoría del Criterio cognoscitivo que enseñaba las bases elementales del proceso por el cual llegamos a acceder a lo real y distinguimos lo verdadero de lo falso”¹³⁹.

¹³⁸ C. García Gual, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 2006, p.47.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 83.

Como podemos suponer las Teorías del Conocimiento son la plataforma desde la que se accede al mundo, ya que mediante ellas, se intenta discernir la veracidad o no de lo percibido. Epicuro recoge la mayor parte de estas teorías en su libro *Del Criterio o Canon*, teorías que son inseparables de su *Física*, ya que ambas son complementarias. La mayor parte de la obra epicúrea ha desaparecido y tenemos acceso a ella gracias al historiador Diógenes Laercio (sg.III d.C.), el cual le atribuye la creación de trescientos libros.

En su Canon, en efecto, dice Epicuro que los criterios de la verdad son las sensaciones (aistheseis), las preconcepciones (prolepseis) y las afecciones (pathe), y los epicúreos añaden también las proyecciones imaginativas del entendimiento (phantastikás epibolás tes dianoias) ¹⁴⁰.

De esta manera Epicuro pondrá a los sentidos como fundamento del conocimiento; son las sensaciones las que reciben la impresión del mundo que nos rodea.

La representación de los objetos se basa en las impresiones recibidas, cuya validez requiere ser confirmada por la claridad (enargeia) y por la ausencia de contradicciones en la percepción. Los sentidos recogen las imágenes (eidola), formadas por sutilísimos átomos, que se desprenden de los objetos como efluvios que alcanzan la sensibilidad del sujeto conocedor¹⁴¹.

El mundo se nos hace accesible a través de las impresiones recibidas por nuestros sentidos, Epicuro se refiere claramente a todos los sentidos como diferentes puertas de acceso, pero nosotros nos vamos a centrar principalmente en el sentido de la vista y en su manera de explicar el mecanismo de la visión. Antes de pasar a la *Física*, nos parece interesante incluir una cita de José Vara para terminar de aclarar su Teoría del Conocimiento;

¹⁴⁰ Loc.Cit.

¹⁴¹ Loc.Cit.

Las cosas objeto de conocimiento proyectan a partir de sí mismas y como parte de sí mismas unos efluvios que afectan y llegan al sujeto investigador bajo la especie de sensaciones, sentimientos e imágenes. Esto es, el acto de conocimiento es facultado por esta operación previa que consiste en el choque de los átomos de los cuerpos exteriores con los del sujeto pensante.

Por otro lado, los objetos sólidos pero demasiado sutiles emanan efluvios finos que llegan al ser pensante bajo la forma de arquetipos o imágenes de los objetos en cuestión ¹⁴².

La *Canónica* está directamente relacionada con la *Física*, ya que es en ésta donde Epicuro desarrolla todas sus teorías sobre los átomos y la formación de imágenes.

Física o la Teoría de la Naturaleza.

Desgraciadamente y a pesar de haber sido un autor muy prolífico, los escritos de Epicuro se han conservado tan sólo de manera fragmentaria y escasa. Su magna obra *Acerca de la Naturaleza* o *Pery phýseos*, actualmente perdida y conocida por alusiones de otros autores y pequeños fragmentos conservados; se encontraba compuesta por 37 libros a lo largo de los cuales desarrolla sus investigaciones sobre Física y Metafísica. Según el estado actual de los conocimientos sobre esta magna obra y atendiendo a las palabras de García Gual;

En el libro I se consideraban los principios generales de la teoría física: que todo está compuesto por átomos y vacío, que los cuerpos son o átomos o agregados de éstos, que los átomos se mueven constantemente, y en sus choques se componen y descomponen los compuestos, etc.

El libro II trataba de los “simulacros”, es decir, de la emisión de imágenes que permiten el conocimiento del mundo externo. La complexión, formación, velocidad de movimientos de los mismos eran tratados en detalle.

¹⁴² J. Vara, *Epicuro. Obras Completas*, Madrid, Catedra, 2010, p. 26.

Es probable que los libros siguientes trataran de las sensaciones y de cómo los sentidos nos suministraban la base de todo conocimiento del mundo real, conectando con la teoría de las imágenes del libro II ¹⁴³.

Los restantes libros se ocupaban de astronomía, desarrollo de las teorías atómicas, estudio de los agregados y sus propiedades, problemas lógico-gnoseológicos, la naturaleza del alma, etc. Para nuestro objetivo los temas contenidos en los libros I y II ilustran suficientemente el alcance de sus teorías y las vías de investigación Epicúreas.

El otro texto, afortunadamente conservado, donde Epicuro desarrolla su Física es la *Epístola a Heródoto*. Este escrito se conserva gracias a que fue incluido por Diógenes Laercio en su biografía sobre el autor, y en él podemos estudiar, aunque de forma muy concisa y algo escueta, el resumen de sus teorías sobre la naturaleza. Según los especialistas en la obra epicúrea, se trata de uno de los textos más arduos de traducir y comprender de la filosofía antigua, debido al carácter técnico de su terminología y al propio estilo del autor. Esto parece ser debido a que no se trata de un documento de divulgación de los contenidos de su escuela para el gran público, sino de un texto realizado para personas que ya conocían la terminología y los presupuestos básicos de su sistema filosófico, lo cual indica Epicuro justo al inicio de la *Epístola*:

(35) Para quienes no pueden, Heródoto, examinar con precisión cada uno de nuestros escritos acerca de la Naturaleza, ni tampoco estudiar por entero los libros mayores de los que los constituyen, he preparado yo mismo un resumen de la exposición de conjunto, a fin de que, al menos, puedan retener en la memoria los principios más importantes de modo suficiente para que sean capaces de socorrerse a sí mismos en cualquier oportunidad con las reglas fundamentales, en cuanto se acojan a la teoría de la Naturaleza. E incluso aquellos que han progresado bastante en el estudio de las obras enteras conviene que memoricen el esquema básico de toda la doctrina, reducido a sus líneas esenciales. Porque a menudo necesitamos de la visión de conjunto, y no tanto de la pormenorizada¹⁴⁴.

¹⁴³ C. García Gual, op.cit., p.126, Además del número de página en el que se encuentre la cita, también utilizaremos en las citas realizadas de la *Epístola*, la numeración de los párrafos que se encuentra indicada entre paréntesis al inicio de la cita.

¹⁴⁴ Ibid., p. 95.

Además también habría que tener en cuenta la dificultad añadida que supone para la comprensión general del texto, las numerosas notas incluidas por el propio Diógenes Laercio y por otros comentaristas griegos.

Para el estudio de la *Epístola a Heródoto* nosotros nos hemos decantado por la traducción de García Gual, éste resume en el prólogo los contenidos y estructura de la Epístola para facilitar su lectura y comprensión:

1. Principios generales de la física. Parágrafos 39 a 45.
2. Principios gnoseológicos, teoría de la percepción sensible. Parágrafos 46 a 53.
3. Doctrina atómica. Parágrafos 56 a 62.
4. Teoría del alma. Parágrafos 63 a 68.
5. Cualidades y accidentes de los cuerpos. El tiempo. Parágrafos 68b a 73.
6. Origen, formas y caracteres de los mundos. Parágrafos 73b a 77.
7. Sobre los fenómenos celeste y lo peculiar de su estudio. Parágrafos 78 a 82.
8. Conclusión. Parágrafo 83.

Interesan especialmente los principios gnoseológicos y la doctrina atómica en esta primera parte de aproximación a las teorías de visión y formación de imágenes. La teoría epicúrea del alma la retomaremos más adelante cuando nos adentremos en algunas de las creencias que se desarrollan a lo largo del siglo XIX y su vinculación con la imagen fotográfica.

En el Anexo IV, se encuentran recogidas las citas íntegras que hemos seleccionado de la Epístola alusivas a los temas que tratamos, para así evitar la carga excesiva de citas y fragmentos exponiendo aquí sólo las partes del texto que nos resultan más significativas.

La explicación principal que plantea Epicuro para la formación de imágenes, es la existencia de los simulacros. En consonancia con las teorías atómicas tomadas principalmente de Demócrito, y las cuales Epicuro modifica en algunos aspectos para ajustarlas a su pensamiento filosófico, el *ser* del Universo está compuesto por infinitas e indestructibles partículas llamadas átomos, éstos se mueven en un espacio vacío que además es lo que contribuye tanto a su existencia como a su movilidad. Los átomos pueden variar en tamaño y peso pero en ningún caso podrán ser visibles para el ojo humano. De esta manera Epicuro atribuye materialidad a todo lo que existe en el Universo, a excepción del vacío en el que se mueven y que no es otra cosa que una forma de entender el no-ser parmenídeo.

Este planteamiento es de suma importancia ya que dota de existencia material también a los sueños y al alma de los seres. De este modo consigue entroncar todo su sistema físico con el ético para llevar a negar la existencia de los dioses e incluso la consciencia después de la muerte ya que, según él, el alma perece con el cuerpo. Esta es la vía de liberación del sufrimiento humano al replantear las creencias en los dioses y en el más allá. Pero las cuestiones éticas son un tema en el cual no vamos a entrar, sin embargo se podría avanzar que precisamente estos argumentos que a Epicuro le sirven para negar la existencia de la vida tras la muerte o al menos de alguna forma de consciencia, serán los mismos que utilizarán las doctrinas ocultistas del siglo XIX para fortalecer la creencia en la vida del más allá. De esto se hablará en la segunda parte del trabajo.

La existencia de los átomos es la base para explicar tanto el mecanismo de la visión como el de la formación de imágenes, ya que éstas no son otra cosa que los *éidola* que desprenden los objetos y que se encuentran formados por los átomos. Al llegar a nuestros sentidos podemos representarnos esas imágenes por medio de la percepción. La mejor manera de explicar estas teorías es a través del propio Epicuro. Para ello hemos manejado dos traducciones de la *Epístola a Heródoto*, la de García Gual y la de José Vara, habiéndonos decantado por la primera al parecer más clara en cuanto a la comprensión de la traducción. Los fragmentos que reproducimos a continuación, así como los incluidos en el Anexo IV ¹⁴⁵ pertenecen a ésta.

(46) Por lo demás existen imágenes de forma idéntica a los cuerpos sólidos, pero que se distinguen mucho por su sutilidad de los aparentes. Porque los objetos son capaces de producir en el espacio envolvente emanaciones y figuraciones de tal clase que reproduzcan sus cavidades y sus superficies, y efluvios que conservan exactamente la disposición y la secuencia inmediata que ofrecen en sus volúmenes sólidos. A estas imágenes las denominamos “simulacros” (éidola). (...)

(48) Además de eso (señalamos) que la producción de los simulacros compite en rapidez con el pensamiento. Pues precisamente la emanación desde la superficie de los

¹⁴⁵ En el Anexo IV se encuentran recogidos los fragmentos alusivos a la formación de imágenes comprendidos entre los párrafos 46 a 53, o lo que serían los Principios Gnoseológicos a los que ya hemos aludido en la clasificación de García Gual.

cuerpos es continua, sin que se observe la mengua de éstos a causa de la reposición continua de la materia, que conserva la disposición del sólido. (...)

(49) Es preciso considerar que nosotros vemos y pensamos al introducirse en nosotros algo procedente de los objetos exteriores. (...) Por tanto, la imagen que captamos, (...) es la forma misma del sólido, surgida de su volumen de conjunto o bien de algún resto de simulacro¹⁴⁶.

O sea, las imágenes de los objetos son simulacros de éstos formados por átomos que vagan por el espacio hasta que son captados por nuestros sentidos. Su velocidad es tan elevada como la de nuestro pensamiento, además la emisión de estos simulacros no merma en absoluto la solidez o materialidad del cuerpo del que surgen. En otras partes del texto, Epicuro hablará de las diferentes consistencias que pueden tener los simulacros y cómo además son la causa de las imágenes que vemos en los sueños o de las apariciones fantasmales, pero eso lo trataremos en la segunda parte del estudio.

Ahora nos vamos a centrar en el párrafo 51, y para ello vamos a contrastar las dos traducciones que hemos manejado. La realizada por García Gual dice lo siguiente:

(51) La semejanza de las imágenes percibidas como en una pintura u originadas en sueños o por algunas otras proyecciones del entendimiento, o de los demás criterios, no podría existir en correspondencia con las cosas que llamamos reales y verdaderas, si no existieran algunos objetos de tal clase de los que las recibimos¹⁴⁷.

La otra es la traducción realizada por José Vara y dice así:

(51) Pues, por un lado, la equivalencia de las imágenes captadas como en fotografía (sucediendo ello bien entre sueños o bien por algunas otras aprehensiones propias del acto discursivo o de los demás criterios) con los seres auténticos y a los que

¹⁴⁶ Ibid., pp.99-101.

¹⁴⁷ Ibid., p.101.

nos referimos con el apelativo de verdaderos no se daría nunca si no fueran algo tan real también los puntos de referencia con los que comparamos esa equivalencia.¹⁴⁸.

La traducción de García Gual resulta bastante más accesible para una comprensión clara del fragmento epicúreo, pero lo que nos ha llamado poderosamente la atención es la enorme discrepancia entre ambas traducciones para referirse al mismo término griego. Nos referimos a las palabras *pintura* y *fotografía*, utilizadas por García Gual y por Vara respectivamente. Si nos vamos al texto original en él aparece la palabra *εικων* cuya traducción es: imagen, figura, estatua, pintura, retrato, semejanza, comparación, representación; y de la cual derivarán todas las palabras emparentadas con icono o lo que es lo mismo con imagen.

Claramente la traducción fiel al original es la realizada por García Gual, sin embargo lo que nos parece muy interesante es la derivación realizada por Vara hacia el término *fotografía*, palabra cuyo origen etimológico proviene del vocabulario griego pero que no existía como tal en él. Epicuro podría haber utilizado directamente un compuesto de las palabras *φαιος* (luz) y *γραφω* (escribir), pero no fue así, aunque, como nosotros pensamos, lo hubiese haber podido tener presente como forma ideal de aprehender los simulacros. Claramente José Vara, deja de lado en este caso la rigurosidad, para realizar una traducción que va más allá de lo ortodoxo y nos permita a los lectores del siglo XXI entender una manera de captar las imágenes más acorde con nuestra mentalidad, o simplemente, ha sido un lapsus en su labor de traducción.

Las teorías de Epicuro fueron muy aceptadas y desarrolladas en amplios círculos de seguidores, ya que, mucho más allá de su explicación sobre el universo, eran además una filosofía ética que pretendía liberar al hombre del sufrimiento; lo que le otorgó gran popularidad entre sus contemporáneos. Ya nos hemos referido a Diógenes Laercio, sin cuya importante aportación a la filosofía es probable que no nos hubiese llegado prácticamente nada de los escritos de Epicuro, pero vamos ahora a centrarnos en otro pensador paradigmático para la filosofía epicúrea como fue Lucrecio.

Sobre la vida del poeta se conoce poco, los datos que se barajan al respecto lo sitúan en el siglo I a.C. en Roma. El interés de Lucrecio reside en que fue el autor de un

¹⁴⁸ J. Vara, op.cit., p.57.

extenso poema en latín formado por seis libros, titulado *De rerum natura* (*Sobre la naturaleza de las cosas*), en donde desarrolla en forma poética la filosofía contenida en la obra ya mencionada y perdida de Epicuro *Perì phýseos*. Lucrecio al inicio del Libro III dedica al filósofo griego estas palabras que nos ilustran perfectamente sobre la admiración que sentía por el mismo:

ELOGIO DE EPICURO

Tú, que de tan grandes tinieblas pudiste el primero sacar tan resplandeciente luz iluminando los encantos de la vida, a ti te sigo, oh gloria del pueblo griego, y en tus pisadas impresas pongo ahora estampadas las huellas de mis pies, no tanto deseoso de rivalizar como por amor, porque ansío imitarte; (...) Pues tan pronto como tu doctrina surgida de tu divino entendimiento comienza a proclamar la naturaleza de las cosas, se disipan los terrores del espíritu, las murallas del mundo se abren, por todo el vacío veo producirse las cosas ¹⁴⁹.

En esta magna obra, según el parecer de Castillo Bejarano;

Debemos entender el término *natura* no sólo como la manera de ser propia de cada cosa, sino también como la fuerza o ley que gobierna el origen y desarrollo de los procesos físicos que dan lugar al nacimiento, evolución y muerte de seres y cosas. ¹⁵⁰.

Así pues a lo largo de los seis libros en los que se divide el poema se tratan las cuestiones de la naturaleza relativas a los átomos, el alma y el mundo. A nosotros nos interesan especialmente los Libros III y IV, en los que desarrolla respectivamente sus teorías sobre el alma y los sentidos, y la percepción. Sobre el Libro III, centrado en el alma, volveremos en otro momento, ahora nos vamos a ocupar de algunos aspectos contenidos en el Libro IV¹⁵¹.

¹⁴⁹ M. Castillo Bejarano, *La Naturaleza de las Cosas. Lucrecio*, Madrid, Alianza, 2003, p. 147.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.18.

¹⁵¹ Las citas completas del Libro IV se encuentran incluidas en el Anexo V, ahora sólo reproduciremos algunos fragmentos que nos sirven para ilustrar el discurso.

Existencia de los simulacros (vv.26-109)

(...) que existen los que llamamos simulacros de cosas; éstos como membranas arrancadas de la superficie más exterior de las cosas, revolotean de acá para allá por las auras, (...) Así pues, digo que imágenes de cosas y tenues figuras emiten las cosas desde su superficie más exterior (...)¹⁵².

La vista y los simulacros (vv.216-268)

Además, dado que cualquier figura tocada por las manos en las tinieblas se reconoce que es la misma que se ve en la luz y en la brillante claridad, es necesario que una causa semejante excite el tacto y la vista. Ahora, pues, si palpamos un objeto cuadrado y como tal nos impresiona en las tinieblas, ¿qué cosa en la luz podrá llegar cuadrada a la vista, si no es la imagen de ella? Por ello parece que está en las imágenes la causa de la visión y que no puede sin ellas cosa alguna verse. Ahora, estos que llamo simulacros de las cosas se lanzan de doquier y se arrojan esparcidos por todas partes. Pero dado que nosotros podemos ver sólo con los ojos, por ello resulta que, adonde dirigimos la vista, todas las cosas allí a ella de frente la hieren con su forma y color¹⁵³.

Lo que Lucrecio nos está exponiendo en estos versos es la teoría Intromisionista planteada por Epicuro, pero introduciendo algunos interesantes matices que desarrollaremos más adelante en el contexto de pensamiento del siglo XIX. De momento quedémonos con la idea de que los objetos desprenden capas o *membranas*, las cuales crean *simulacros* que penetran por nuestros sentidos y nos permiten captar/ver los objetos.

V.III. Después de Grecia.

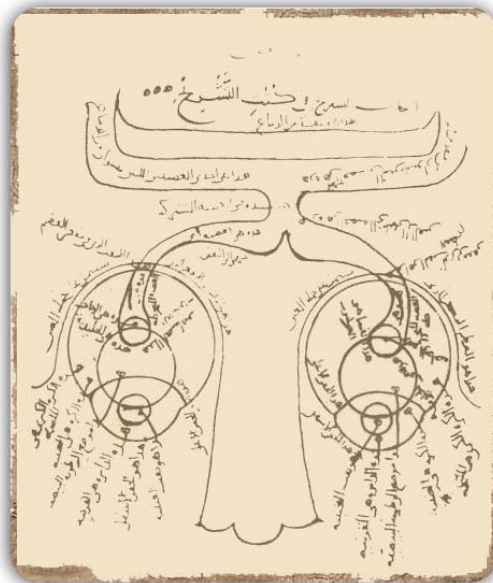
Estas teorías de visión no murieron aquí, podríamos hacer un recorrido de su evolución y matices a lo largo de la filosofía posterior, y aunque el objetivo de este trabajo no es realizar una historia de la visión y sus formas de entenderla y explicarla según los diferentes momentos filosóficos, sí que nos gustaría realizar un brevísimo resumen de sus más importantes derivaciones posteriores para así poder entender que, en el fondo, son

¹⁵² Recogido en M. Castillo Bejarano, *op.cit.*, p. 188.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 195.

ideas que pasan de un siglo a otro, y aunque revisadas, permanecerán presentes en determinados círculos hasta épocas relativamente cercanas en el tiempo.

Será el mundo árabe el que retome las teorías griegas de visión para someterlas a una profunda crítica. El primero en tenerlas en cuenta fue Al-Kindi (sg.VIII-IX), el cual en su obra *De aspectibus* critica las teorías Intromisionistas, en favor, aunque con ciertas críticas y reservas, de las teorías de Euclides. Con posterioridad a él Avicena (sg.X-XI) y Averroes (sg.XII) defienden las tesis aristotélicas primando el medio por encima de todo lo demás. Pero el avance más importante en el estudio de la visión será el que realiza Alhazen (sg. XI) en su obra *Kitab al Manazir*, para el que lo más importante resulta centrar la atención, no en procesos de formación de simulacros por un lado ni tampoco en la emisión de rayos visuales por parte de los ojos, que en definitiva constituyeron las premisas fundamentales del Intromisionismo y el Extromisionismo, sino que para él la percepción visual se produce en el ojo y en la mente del observador, sus teorías se centran en la incidencia de los rayos de luz externos en el ojo añadiendo además el componente mental, terminando de esta manera con los esquemas anteriores.



Alhazen *Kitab al Manazir*, sg. XI

La Edad Media cristiana va a recibir una gran influencia de la filosofía islámica desde finales del siglo XII a través de los importantes estudios realizados por Roberto

Grosseteste, Roger Bacon, John Pecham o Witelo; fueron ellos los que compusieron los tratados de visión más importantes. Sus avances se mantuvieron más o menos estancados hasta que en la Edad Moderna, sobre todo ya entrado el siglo XVII se realizarán los grandes estudios sobre la luz. A partir de este momento los estudios sobre óptica y anatomía fueron casi siempre de la mano, y en muchas ocasiones el estudio de ambos se equiparaban con mayor frecuencia debido más a cuestiones de similitud física que a cualquier otra razón.

Ya se ha aclarado que no es este el objeto del estudio, dejamos al lector que, si está interesado, pueda profundizar en la temática de los estudios sobre la visión humanas tanto desde la filosofía como de las ciencias, a través de la numerosa bibliografía existente para ello, y de la que realizamos algunas breves referencias en el apartado bibliográfico.

V.IV. Talbot y la *ilusión de Epicuro*.

La explicación de la visión y la formación de imágenes es, como hemos intentado demostrar, un problema que preocupa al ser humano desde los albores del pensamiento clásico. Cada cual intentaba encontrar una solución más o menos comprensible, que pudiese explicar de qué manera las imágenes podían formarse y propagarse para ser vistas, o bien, cómo el ojo humano tenía la capacidad de captar o *palpar* los objetos del mundo para poder ser apreciados.

Batchen nos ha demostrado claramente que la fotografía no surge en un momento preciso y no es producto de una invención de un personaje o personajes en concreto. Jeffrey nos ha planteado además la posibilidad de que ni la historia de la visión ni la cámara oscura se pueden estudiar como un proceso lineal y continuo sin fisuras ni altibajos. Las teorías de visión que aparecen en el mundo griego son retomadas y revisadas una y otra vez por mentes más o menos empíricas, a la luz de nuevas investigaciones tanto físicas como ópticas que las matizan y las vuelven más científicas y tal vez menos mágicas, pero eso no quiere decir que ciertas creencias no se siguieran manteniendo y sustentando en épocas muy posteriores como reminiscencias de algo que seguía pareciendo un enigma, y sobre todo cuando surgen nuevas formas de captar imágenes, como fue la fotografía, y que hacía pensar a muchos en algo casi sobrenatural y mágico para lo que resultaba muy tentador el resucitar, consciente o inconscientemente, antiguas teorías.

Batchen sitúa el *deseo* de fotografiar a finales del siglo XVIII, pero nosotros lo hemos querido situar mucho más allá, en Grecia; sobre todo desde el momento en el que las teorías Intromisionistas dotaban a las imágenes de materialidad dispuestas a impresionar el ojo por el que eran captadas.

Como ya hemos apuntado muchas historias de la fotografía se inician planteando este origen casi con idéntica consideración que el de la pintura, pero no toman en cuenta que los conceptos de base son radicalmente distintos. Ambos, es cierto, parten de la necesidad de conservar, perpetuar la imagen de algo; pero la diferencia fundamental es que mientras que la pintura lo hace desde la acción de fijar el objeto en cuestión sobre una superficie con la intermediación manual del propio ser humano; la fotografía parte de una transmisión directa y sin intermediarios, algo instantáneo y casi mágico, que podría denominarse *acheropoiético*, o imágenes realizadas sin intervención humana. El deseo de captación de imágenes es totalmente opuesto en ambas opciones; una es artesana y dirigida, la otra es natural y espontánea.

Volvemos de nuevo a Talbot para analizar, ya desde una perspectiva más completa, algunos de sus comentarios preliminares no incluidos en la versión definitiva de *The Pencil of Nature*. Uno de los problemas a los que se enfrentaba era a la comprensión de sus conceptos por parte de la sociedad de su época, al pretender ir mucho más allá de la simpleza de presentar una nueva manera de captar imágenes.

(...) da una idea de la gran dificultad que pareció encontrar a la hora de expresar este concepto general en términos que incluso la burguesía cultivada y la élite intelectual pudieran comprender y asimilar. “Muchos conceptos de hoy en día están destinados a perderse en el olvido, y quizás algunos de los más antiguos surgirán de nuevo.” Quizás esta última observación, una reflexión filosófica, era una forma de distanciarse del aparentemente insoluble problema de responder a una pregunta cuya única respuesta desemboca en otra pregunta: ¿Cómo has llegado a descubrir esto?¹⁵⁴.

Por eso Talbot, el intelectual y erudito, se esmeró de tal manera en buscar en fuentes que proporcionasen conceptos para los que él no encontraba mejor explicación,

¹⁵⁴ M. Gray, op.cit.,p.48.

que tuvo que recurrir a palabras y teorías del pensamiento clásico para explicar qué eran y de qué forma se podían aprehender esas imágenes. La envergadura de lo descubierto era para él de tal magnitud, que para poder explicarlo necesitó utilizar metáforas y mitologías del mundo antiguo, al ser plenamente consciente de que nada se pierde para siempre. Por eso tal vez insiste en decir, con un tono casi profético, que quizás algunos conceptos *de los más antiguos surgirán de nuevo*.

Creemos que él comprendió perfectamente que ese deseo de la fotografía se encontraba ya en la mente de Epicuro, y no, como apunta Gray, en la disputa realista que se llevó a cabo entre Zeuxis y Parraxio, porque, como ya hemos aclarado, no es lo mismo la captación espontánea que supone la fotografía, que la captación manual que supone la pintura. Ahora, una vez expuestas las creencias epicúreas sobre la formación de imágenes, la frase ya citada de Talbot adquiere un nuevo significado;

Aunque parezca extraño, la antigua ilusión de Epicuro... Pero nunca oí que el pensamiento epicúreo depositara ninguna esperanza en capturar una de esas imágenes al vuelo y en ponerla a salvo en su álbum o carpeta, algo que hubiera reafirmado su posición ante la opinión de sus contemporáneos más allá de toda controversia¹⁵⁵.

Tal vez el sueño de Epicuro, su antigua ilusión, fuese la de captar uno de esos simulacros para fijarlo eternamente. Sin intermediarios, sin modificar para nada su esencia, tal y como unos siglos después hiciera Talbot. También podemos intuir en este contexto el lapsus de Vara, al traducir *εικον* por fotografía, después de todo estamos hablando de imágenes, simulacros que vagan con entidad propia hasta materializarse sobre una superficie sensible o penetrar en nuestra *alma* a través de los sentidos.

¹⁵⁵ Loc.Cit.

CAPITULO VI. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.

¿Será entonces que la evolución de las sombras a las formas, de los fantasmas a las imágenes es un problema cultural? ¿Será acaso un problema de “aprendizaje”? ¿O un problema del desarrollo tecnológico?

Ya los filósofos del Renacimiento, inspirados en Platón, se preguntaban sobre la apariencia de las cosas, problema que han enfrentado todos los medios cuando se han propuesto una reflexión sobre la forma que reflejan la realidad. En la transición del pensamiento mágico al científico, los magos ejercían su oficio sobre la apariencia de las cosas, tratando de descubrir su esencia¹⁵⁶.

Andrea di Castro.

VI.I. El estatuto de las imágenes para Platón.

Antes de concluir con esta primera parte quisiéramos volver a Platón y a su posicionamiento ante las imágenes. Susan Sontag, una de las pensadoras sobre fotografía más influyentes de la historia del medio, abre su conocido ensayo *Sobre la fotografía* con un capítulo titulado “En la caverna platónica”.

La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose –costumbre ancestral- en meras imágenes de la verdad.

Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales¹⁵⁷.

Al margen de las teorías platónicas sobre la visión las cuales ya hemos visto que prestan especial atención al medio y a la interrelación entre Intromisión y Extromisión, vamos ahora a referirnos al estatuto que el filósofo daba a las imágenes. Las vinculaciones tradicionales que se realizan en las historias de la fotografía con Platón sólo tienen en

¹⁵⁶ A. di Castro, “Los fantasmas de las imágenes. La evolución de las sombras a las formas”, *Luna Córnea*, (México D.F.), nº10, 1996, pp.109-110.

¹⁵⁷ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989, p.13.

cuenta parcialmente el hecho de que éste era totalmente contrario a las imágenes al considerarlas una forma de engaño e ilusión. Para un filósofo cuyo *télos*, cuya finalidad primordial era la búsqueda de la verdad, todo lo que podía estar relacionado con una desviación o adulteración de ésta estaba condenado. Realizar un paralelismo sistemático entre las sombras proyectadas en la caverna y la fotografía, puede servir como metáfora acerca de la captación de imágenes, la diferencia fundamental radicaría en que para Platón esta visión del mundo es precisamente la que hay que desterrar por engañosa. Como bien aclara Susan Sontag;

Casi todas las expresiones contemporáneas del temor de que un mundo de imágenes esté sustituyendo al mundo real siguen siendo un eco, como la de Feuerbach, de la desvalorización platónica de la imagen: verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una apariencia. Pero este venerable realismo ingenuo no resulta tan oportuno en la era de las imágenes fotográficas, pues el crudo contraste entre imagen (copia) y cosa representada (el original) –que Platón ilustra repetidamente con el ejemplo de una pintura- no se adecua tan sencillamente a una fotografía¹⁵⁸.

Ya hemos visto que una de las primeras denominaciones que utiliza Talbot para sus imágenes es Skyagraphia o dibujo de sombra, al tener invertidas sus cualidades tonales. También hemos aludido a las connotaciones negativas que tiene todo lo relacionado con lo oscuro para el siglo XIX; pero también lo tenía para los griegos. Σκία significa sombra, oscuridad, silueta, contorno, alma de los muertos, fantasma; en definitiva las sombras proyectadas en la caverna no eran más que esto, siluetas fantasmagóricas cuya contemplación engañaban nuestros sentidos y nuestra percepción del mundo real. Pero como además hemos indicado la palabra compuesta σκία-γραφία, también existía en griego; y su significado era pintura en perspectiva, claroscuro, apariencia, ilusión. O sea, la primera palabra puede ser considerada negativa en sí misma, pero la segunda no necesariamente. De hecho en muchas pinturas de las casas de Pompeya y Herculano, que como sabemos son un vestigio bastante fiable de lo que nos podríamos haber encontrado en la pintura griega, en los mosaicos y cómo no en las escenografías teatrales, podemos encontrar todas esas pinturas skiagraficas cuya finalidad es desde

¹⁵⁸ Ibid., p.164.

luego crear una ilusión. Y a éstas, junto a las metáforas de los poetas, son a las que se refiere Platón cuando dice que

La imagen era una trampa seductora que Dioniso, el dios de la embriaguez y los sentidos hacía brillar ante los ojos del hombre por medio del artista poseído, con el fin de que el alma se olvidara de su divino linaje y muriera de placer, olvidando y olvidada por los demás¹⁵⁹.

Es por esto que Platón, en la *República*, expulsa a los artistas y a los poetas de su ciudad ideal. En realidad el problema de las imágenes para Platón se centraba principalmente en que éstas fueran confundidas con la realidad, y en que nuestros sentidos se perdieran en ellas sin utilizarlas como un intermediario entre los hombres y los dioses. Luis Garagalza indica lo siguiente:

En relación con el arte la filosofía de Platón se muestra, según afirma Cassirer y después también Panofsky, incapaz de establecer una mediación entre la idea y la imagen. La imagen es concebida aquí como simple mimesis o copia de las cosas en su singularidad y concreción, que resulta irreductible a la unidad. En vez de conducir la mirada haciendo que se eleve hacia la idea y hacia lo incondicionado, en vez de facilitar la conversión del alma, la imagen invita aquí a seguir descendiendo y a adherirse a la inmediatez de los fenómenos. Además, la imagen se presenta ante el espectador como si fuera la propia cosa que está copiando, con lo que lo único que consigue es aumentar la confusión¹⁶⁰.

En el fondo también se está hablando de una cuestión de esencia, de *ser*. Tal vez la clave estaría en la *mediación* de la imagen. Ya hemos apuntado también que, a pesar de la traducción que realiza José Vara de Epicuro utilizando la palabra fotografía, este vocablo como tal no era el que utilizó, sino εικον; imagen, pintura. Pero lo cierto, es que en época de Platón las imágenes pictóricas eran skyografías y no fotografías. Apunto esta obviedad por la siguiente cuestión: volviendo a las teorías de visión planteadas por Platón,

¹⁵⁹ Recogido en L. Garagalza, "La potencia de la imagen", en *Racionalidad, visión, imagen*, Javier Aguirre, Iñaki Ceberio y Oscar González Gilmas, (eds.), México D.F., Plaza y Valdés, 2009, p.139.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.155.

el elemento primordial que se encuentra en ellas es la luz. Luz a todos los niveles; la luz del ojo, la luz del sol y la luz del pensamiento.

Según Platón, la llama del ojo hace que éste emita una luz suave. Esa luz interior se funde con la luz solar en perfecto plano de igualdad, formando un cuerpo de luz homogéneo. Dicho cuerpo, nacido de la unión de la luz exterior y de la luz interior, forja un vínculo entre los objetos del mundo y el alma, un puente por el que pueden transitar los movimientos sutiles de los objetos exteriores, dando lugar a la sensación de la vista.

De acuerdo con esta concepción, dos luces –una interior y otra exterior se unen y actúan como mediadoras entre el hombre y el mundo externo, oscuro y cavernoso. Cuando se ha formado el vínculo de la luz, el mensaje pasa –como Iris, la diosa mensajera de Homero- de un mundo a otro. El ojo y el sol se hallan para Platón en una armonía profunda (...) ¹⁶¹.

Si hubiese sido posible formar imágenes por acción directa de la luz del sol, la esencia de la luz, y no de la sombra, hubiese sido su razón de *ser*. Hubiesen sido por lo tanto fotografías y no skiografías. Llegados a este punto se nos ocurre plantear una pregunta: ¿dentro de qué categoría hubiese incluido la fotografía Platón? ¿Hubiera estado dentro de las imágenes condenadas por engaño? ¿O hubiera estado en el ámbito de la *αλεξεία*, la tan ansiada verdad? La fotografía no es producto de una mano, de una imitación, es una huella tal y como la plantearía un molde numismático, sólo que reproducida tan sólo por la *magia* de la trasposición de la luz. Para Platón, después de todo, el órgano fundamental de conocimiento es el ojo, y la vista, la visión, es la metáfora que utiliza para referirse al ojo de la mente. ¹⁶²

El ojo de la mente, lejos de ser pasivo, desempeña un importante papel en la visión. La imagen de un fuego ocular interno captaba vivamente el sentido antiguo de ese acto, y lo hacía con tal poder de convicción que dominó la filosofía durante un milenio y medio ¹⁶³.

¹⁶¹ A. Zajonc, op.cit., p.33.

¹⁶² También Aristóteles en su tratado *De Anima* (III, 7), afirma que “el alma nunca piensa sin imagen”.

¹⁶³ A. Zajonc, op.cit, p.34.

Consideramos que la importancia de aludir a Platón en los estudios sobre fotografía radica, más que en una intención metafórica de trasladar su comprensión o mejor, formación de imágenes, al procedimiento fotográfico; en un planteamiento acerca de qué es ontológicamente una imagen, y cómo hemos de considerarla según las diferentes formas de pensar en las diferentes épocas. El estatuto de la imagen, atendiendo sobre todo a su ontología, no puede, de ninguna manera nunca ser el mismo, ya que parafraseando de nuevo a Sontag: “Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión”¹⁶⁴.

Cuando la imagen es fenomenológica -y la fotografía es fenomenología del mundo por mediación de la luz- automáticamente se convierte en una gnoseología del mundo y en una Teoría del Conocimiento.

VI.II. *Hybris versus Physis.*

Para finalizar volvamos de nuevo a los dos nombres más destacados de los orígenes de la fotografía.

Tras haber planteado y analizado las actitudes de Daguerre y Talbot ante el nuevo descubrimiento, en realidad advertimos dos personalidades completamente diferentes o incluso, nos atreveríamos a decir, diametralmente opuestas. Mientras que Daguerre intenta borrar todas las huellas posibles de los avances llevados a cabo por investigadores anteriores bautizando el descubrimiento en exclusiva con su nombre; sobre Talbot, sin embargo, podemos deducir por sus escritos, que se siente formar parte de un proceso en el que muchos le precedieron y ante los que expresa su reconocimiento constituyendo él, tal vez, el punto de inflexión en el que los ensayos y premoniciones anteriores simplemente se dieron cita para concretarse en la materialización de la Fotografía. Sus continuas alusiones a la naturaleza *natural* de la obtención de imágenes dejan entrever el convencimiento de que es ella misma la que se encarga de realizar todo el proceso. Incluso en el texto preliminar de *The Pencil of Nature* expresa su reconocimiento hacia Daguerre refiriéndose al daguerrotipo como “espléndido descubrimiento”, y situándolo sin lugar a dudas como “nacimiento del arte fotográfico”.

¹⁶⁴ S. Sontag, op.cit., p.13.

Tal vez Daguerre se viera a sí mismo más como un inventor aislado, que como un descubridor. Él era un hombre de negocios, un hijo de la Revolución Industrial, vivía de su Diorama en París; Talbot, por el contrario, era un hombre introspectivo, filosófico, de pensamiento. Daguerre bautizó con su nombre el procedimiento fotográfico, Talbot buscó el nombre en unos orígenes remotos en la mitología y filosofía griegas, se sentía parte de algo de lo que él no era dueño y señor a diferencia de Daguerre, que intentó apoderarse de todo el logro mediante la *damnnatio memoriae* de su socio Niepce.

A lo largo de esta primera parte del trabajo hemos mencionado en numerosas ocasiones la palabra *Physis* como algo que subyace de fondo en el pensamiento/deseo de los primeros fotógrafos por aprehender las imágenes. Sin embargo aún no hemos entrado en el sentido de actitud ante la vida que este vocablo tenía para los griegos.

Para los antiguos griegos había dos actitudes contrapuestas ante la vida y la cuales constituían básicamente los pilares en los que se sujetaba su moral. La peor de ellas, el gran “pecado” griego era la *Hybris* (ὕβρις) o desmesura. Era algo inherente a los mortales, la soberbia y la insolencia de creerse más de lo que el destino había reservado para nosotros. La otra opción era encontrarse en la justa medida, en la propia naturaleza; esta opción es más propia para quienes se encuentran más cercanos a la *Physis* (φύσις). El modo de la naturaleza exige a cada ser permanecer en su lugar para encontrar un justo equilibrio con el entorno y por lo tanto estar en la justa medida. Estas eran las dos actitudes fundamentales que el ser humano puede mantener a lo largo de su existencia y son las que a nosotros nos sirven de espejo para reflejar, las dos formas de comportamiento que surgen ante el descubrimiento de lo fotográfico; la *Hybris* como reflejo de la personalidad de Daguerre, la *Physis* de Talbot.

Al plantear esta distinción entre ambos, lo hacemos a sabiendas de que puede resultar excesivamente simplista y maniquea. Sin embargo nos interesa llevar a los extremos la aparente contradicción conceptual entre Daguerre y Talbot, simplemente para dar cuenta de dos actitudes que podrían resumir dos maneras de enfrentarse a un mismo acontecimiento. También hemos de tener presente que la posición de Daguerre de vender su “invención” al Gobierno francés se encuentra totalmente condicionada por una necesidad económica, cuestión que no es el caso de Talbot, perteneciente a una rica familia de terratenientes y por lo tanto despreocupado en lo relativo a temas económicos. No obstante tampoco pretendemos dar una visión equivocada de la personalidad de

Talbot, ya que lo que estamos realizando es un intento de radiografía general para aproximarnos a las diferentes personalidades y su visión de la cuestión económica, para entender las dos maneras de afrontar la fotografía. Talbot, a pesar de entenderse más como descubridor y como formador de parte de un proceso, también se planteó la cuestión económica al patentar el procedimiento del Kalotipo. En cualquier caso es normal que se de esta circunstancia en un momento de progresos y avances científicos donde cada cual necesita verse reconocido y además poder sacar un rédito económico de ello antes de que se aprovechen otros. Además Talbot fue testigo de cómo la nacionalización y apropiación del Daguerrotipo por parte del gobierno francés supuso un importante apoyo económico para Daguerre. En un principio Talbot decide ejercer el control total sobre el negocio del Kalotipo en Inglaterra de una manera bastante asfixiante, hasta que finalmente, tras una carta que publica en el diario *Times* el 13 de agosto de 1852, decide levantar las patentes y dejarlas efectivas tan sólo para aplicación de aranceles a quienes utilizasen su descubrimiento para realizar retratos con fines lucrativos.

El descubrimiento de la fotografía, tal y como hoy la entendemos, no fue producto de un hombre, de unos hombres en concreto, sino que fue el momento en el que se encuentran la madurez (y necesidad) adecuadas para que todos los procesos converjan y den como resultado su materialización. Este “formar parte de algo” lo tendrá muy presente Talbot, y de ello dejará constancia tanto en su correspondencia privada, como en sus numerosos cuadernos de notas. Incluso el camino recorrido en la búsqueda del propio nombre, denota esa sensación de débito con el pasado, de ser una mera pieza más en un procedimiento tan antiguo como el pensamiento filosófico occidental. La situación de Daguerre es casi la de inventar algo de la nada, minusvalorando, como se desprende claramente del texto de Arago, todos los esfuerzos y consideraciones previas, incluidas las de su socio Niepce. Al decir de los griegos, la actitud de Daguerre estaría del lado de la *Hybris*. Talbot, sin embargo, se sitúa del lado de la *Physis*, su misión consiste en *desvelar* algo ya existente en la naturaleza, algo ya existente en el pensamiento que le precede. La mente de Talbot, más la de un erudito que la de un negociante, apunta a un sentido originario que intenta indagar en la ontología del medio, al entender la fotografía más próxima a una Teoría del Conocimiento que de negocio privado destinado al enriquecimiento y la gloria personal, y sobre todo apunta a algo que existía mucho antes de la objetivación de la Fotografía a finales del siglo XIX. Gran parte de la búsqueda de

Talbot se centra en poner nombre, porque nombrar es conocer la verdadera naturaleza, aceptarla y respetarla. Daguerre representa para nosotros el paradigma de pensamiento utilitario heredero de la Revolución Industrial, y Talbot la continuidad del pensamiento filosófico y romántico vinculado con las filosofías de la Naturaleza herederas del pensamiento griego. Estas formas de entender y de posicionarse ante el mundo y su comprensión, son reflejo a pequeña escala, de las aparentes contradicciones que se darán a lo largo del siglo XIX. Contradicciones sustentadas en las diferentes necesidades de servirse de la fotografía como un procedimiento científico y que a la vez sirve para demostrar lo a-científico.

Y es aquí donde de nuevo entra en juego la *Physis* griega, no ya como actitud personal, sino como sentir general de un pensamiento filosófico que ya hemos avanzado y que impregnará gran parte de los siglos XVIII y XIX.

SEGUNDA PARTE.

CAPITULO I. LA *PHYSIS* O EL CONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA.

Son raíces amputadas que germinan, son cosas antiguas que retornan, son verdades ocultas que se descubren; es una nueva luz que, tras larga noche, apunta en el horizonte y hemisferio de nuestro conocimiento y poco a poco se avecina al mediodía de nuestra inteligencia¹⁶⁵.

Giordano Bruno.

A lo largo de la Primera Parte hemos hecho reiteradas alusiones a la *Physis* sin llegar a profundizar debidamente en el significado de esta palabra y la importancia que adquiere para la filosofía de los siglos XVIII y XIX. Es el momento de plantearnos qué es y cómo se entiende para nuestro contexto.

Siendo un término griego cuyo origen filosófico se remonta a época Jonia, la comprensión de la *Physis* ha pasado por diversos momentos a lo largo de la historia y la filosofía en los que el acercamiento a la naturaleza, de una u otra manera, ha sido una cuestión crucial. Empezamos por plantear la noción de *Physis* según uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, y cuya importancia para la ciencia hermenéutica fue decisiva tanto para la transmisión como para la reinterpretación de la filosofía griega;

Según Heidegger, *Physis* es, en su acepción originaria, aquello que brotando se sostiene por sí mismo, algo que adviene. De ahí se deriva *phainestai* y *phainomenon*, como aquello que avanza desde sí mismo para encontrar la luz, algo que se revela a sí mismo como fenómeno. *Poiesis* como el proceso en el que las cosas advienen desde el no-ser al ser, que se des-oculta. Heidegger resalta que para los griegos no había diferencia entre ser y aparecer, el ser es desocultándose. En ese sentido, con *aletheia* los griegos explicaban que el ser sólo pudiese ser experimentado porque está oculto en los entes, pero es el ser al mismo tiempo la condición de posibilidad de aparición de los entes. El ser sólo es ocultamiento porque se desoculta, y de ese modo la *physis* es la apertura a la que tanto

¹⁶⁵ Recogido en N. Ordine, *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*, Madrid, Siruela, 2008, p.97.

le antecede un ocultamiento. La *physis* es fenómeno, es verdad como *aletheia* y es ser. Por tanto, para los griegos, según Heidegger, en toda verdad está implicado un originario ocultamiento, y este vínculo entre verdad y no-verdad queda resaltado con la palabra *aletheia*¹⁶⁶.

Este fragmento alude a cuestiones que ya hemos tratado en la primera parte en referencia a los análisis hermenéuticos de la obra de arte en general y de la fotografía en particular, pero sobre todo nos habla de la complejidad de un término, que habiendo sido traducido unilateralmente por naturaleza, contiene una profundidad difícil de resumir en un único sentido.

Vamos a intentar penetrar en el sentido de la *Physis* tomando como referencia primera su origen y contexto griegos, para posteriormente ir avanzando a lo largo de sus desarrollos en los momentos que consideramos fundamentales para nuestra argumentación; *Magia Naturalis* y *Anima Mundi* en el Renacimiento y la recuperación que se realizará de los mismos a lo largo del siglo XVIII y que pasará directamente al siglo XIX a través del Romanticismo, dentro de las denominadas Filosofías de la Naturaleza.

I.I. Grecia y el origen de la *Physis*.

Si buscamos el significado de la palabra *Physis*, término absolutamente fundamental en el pensamiento griego, casi de forma unívoca nos encontramos con sentidos referidos al principio u origen de la realidad, a la matriz de lo cual procede todo lo que conocemos:

De ahí que $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ equivalga (por lo menos en gran parte) a *natura* y sea traducido por naturaleza en tanto que “lo que surge”, “lo que nace”, “lo que es engendrado (o engendra)”, y por ello también cierta cualidad innata, o propiedad, que pertenece a la cosa de que se trata y que hace que esta cosa sea lo que es en virtud de un principio propio suyo¹⁶⁷.

¹⁶⁶ M.A. González Valerio, op.cit., p.142.

¹⁶⁷ J. Ferrater Mora, op.cit., T.III, p. 2779.

Sin embargo, los estudiosos de la filosofía griega manifiestan que este término no puede ser entendido ni considerado bajo una única acepción. De hecho según el contexto en el que el término sea encontrado, puede ser traducido de diferentes maneras de tal forma que sus significados han sido múltiples; no obstante se suelen utilizar como más comunes, o al menos más próximos al pensamiento de la época, los que le dieron los presocráticos en tanto que *Physis* como origen permanente de la realidad misma, apuntando también a su vinculación con el *Arjé*¹⁶⁸. A pesar de todo ello hay que dejar claro que cualquier intento de definición estanca sobre la misma no puede contener en absoluto todas sus dimensiones.

Lo habitual es remontar el origen de la *Physis*, como sujeto de estudio más o menos definido, a época arcaica, concretamente a la época Jonia, lo cual nos situaría en torno al siglo VI a.C. La noción fundamental de la que parte este hecho es el cambio de mentalidad que se produce cuando los fenómenos son observados, no como algo arbitrario, sino como sometidos a una rigurosa necesidad; y éste cambio de mentalidad será precisamente la mayor aportación y diferencia que marca Grecia con las anteriores civilizaciones.

Como indica Gómez Pin en su reciente estudio sobre la física Jonia, lo que va a suceder en Grecia a este respecto será algo que se da por primera vez en la historia de las civilizaciones; y contiene la idea básica de que:

Tras los fenómenos naturales no hay que buscar intervención de fuerzas o voluntades externas tales como el capricho de los dioses; tanto como decir que la naturaleza tiene autonomía o subsistencia. En segundo lugar, esta naturaleza autónoma no es aleatoria, rige en su seno una necesidad, la griega *ananke*. (...)

Hablar de necesidad natural supone no sólo postular que la naturaleza es independiente respecto a entidades exteriores a la naturaleza misma, sino también postular que un acontecimiento no es aleatorio, se debe a algo, se vincula a otros acontecimientos¹⁶⁹.

¹⁶⁸ El *Arjé* es lo que se refiere al principio, al origen o primer elemento de todas las cosas.

¹⁶⁹ V. Gómez Pin, *Tras la física. Arranque jónico y renacer cuántico de la filosofía*, Madrid, Abada, 2019, pp.104-105.

La idea fundamental, que será la que adquiera mayor relevancia a lo largo de las siguientes etapas filosóficas que mencionaremos, consiste en creer que la naturaleza puede por sí misma alcanzar vida y estar animada de una manera totalmente ajena e independiente de quien se confronta a ella. Este es uno de los conceptos básicos del Romanticismo en su comprensión de la naturaleza y el cual desarrollaremos más adelante: la idea de que la naturaleza posee un alma, estableciéndose en “una suerte de médium entre la materia y el espíritu que de alguna manera permitiría superar el dualismo”¹⁷⁰. Esta idea, de manera muy similar, también se desarrolló previamente en el Renacimiento integrada en lo que denominaron *Anima Mundi*.

Además existiría otra importante acepción, y es la oposición que se establece entre la *Physis* como algo natural en contraposición a la *Techné*, como resultado de una construcción, ya sea de la técnica o del arte.

Otros filósofos posteriores a época Jonia que mantienen esta idea acerca de la *Physis* serían por ejemplo Parménides, Empédocles y Demócrito, pero quien de forma más clara fija el concepto para su mejor comprensión será Aristóteles. Su importancia en la historia de la *Physis* radica en que será él quien delimite las definiciones básicas sobre la misma en medio de la abundante diversificación que manifiestan los pensadores jonios.

Aristóteles establece varios sentidos aplicables a la idea de *Physis*:

(...) la generación de lo que crece (φύεσζαι); el elemento primero de donde emerge lo que crece; el principio del primer movimiento inmanente en cada uno de los seres naturales en virtud de su propia índole; el elemento primero del que está hecho un objeto o del cual proviene; la realidad primaria de las cosas¹⁷¹.

Esta diversidad posibilita que pueda definirse como naturaleza a muchas cosas y/o a muchos procesos; pero a pesar de ello existe una coincidencia en toda la materia que pueda ser llamada naturaleza; y es todo lo que tiene la capacidad de crecer o tener un movimiento de cambio que proceda de sí mismo; un llegar a ser que parta de su propia

¹⁷⁰ Ibid., p.91.

¹⁷¹ J. Ferrater Mora, op cit. T. III, p. 2501.

esencia. Y de aquí proviene la contraposición a la que ya hemos aludido, con la *Techne*, y cuya existencia depende de otras causas ajenas a ella. Como afirma Gómez Pin:

Hay en Aristóteles una tercera forma de concebir lo natural que tiene fuerte resonancia en nuestro lenguaje cotidiano: oponemos las cosas de la naturaleza a las ideas o entidades abstractas, pero también a las cosas artificiales, como cuando hablamos de la inteligencia de los seres animados en oposición a la llamada inteligencia artificial.

De hecho, lo más explícitamente opuesto a lo natural es para el filósofo aquello que es resultado de la *techne*, ya sea entendida por nosotros como técnica o como arte¹⁷².

Entonces tal vez sea éste el punto de partida para entender los objetos y todo lo que nos rodea; punto de partida que ha sido muy matizable y variable a lo largo de la historia de la filosofía, pero manteniendo intacta su esencia. Naturaleza o *Physis* sería por tanto todo aquello que incluye en sí mismo un principio de movimiento hacia la evolución, o el crecimiento; mientras que *Techné* es lo que es originado mediante otras causas.

Por supuesto que estas definiciones aristotélicas serían mucho más complejas en cuanto a definición y comprensión, pero nos dan una idea básica de los puntos de partida de los que se nutrieron los sucesivos pensadores sobre la *Physis* y el concepto filosófico de naturaleza.

Los filólogos nos señalan que el término *natura* se vincula al verbo *nascor*, nacer, venir a la existencia, el cual a su vez remite a los verbos griegos *phyo*, hacer crecer o hacer brotar y *phyomai*, que designa el hecho de emerger o desplegarse; ello permite avanzar que la palabra *Physis*, derivada de tales verbos, implica un principio intrínseco de movimiento, una suerte de potencialidad vital, de tal manera que cualquier tentativa de acercamiento cognoscitivo no podría ser exclusivamente mecanicista, al menos en el sentido en el que nosotros entendemos el término¹⁷³.

¹⁷² V. Gómez Pin, op.cit., p.77.

¹⁷³ Ibid., p. 66.

Esta terminología ha ido pasando y reinterpretándose por la filosofía tardo-clásica y por toda la Edad Media sobre todo cuando, a partir de los árabes, se redescubre la figura de Aristóteles de una manera mucho más fiel gracias a las traducciones directas del griego, lengua que prácticamente dejó de utilizarse en todo el occidente medieval a favor del latín. Los pensadores griegos, y en especial Platón, sirvieron a la Escolástica medieval como filosofía ideal y adaptable a la nueva forma de pensar cristiana, dirigida a desposeer de vida a la materia en favor de un ser omnipotente y superior, y por lo tanto totalmente separado de lo terrenal, que dirige a su voluntad cualquier movimiento que se produzca en el mundo y en el Universo. No pretendemos con esto desvalorizar en absoluto la gran riqueza filosófica que contiene la Escolástica, sino simplemente plantear que durante estos momentos históricos no se prestó demasiada atención a la naturaleza como un ente que pudiera ser autónomo, tener alma o estar dotado de vida propia.

Lo que nos interesa ahora es dar el salto hasta el Renacimiento, concretamente hasta la Filosofía Natural de Giordano Bruno.

I.II. Renacimiento y *Anima Mundi*. Giordano Bruno.

A finales de la Edad Media, la filosofía vuelve a prestar atención a la naturaleza animada, al principio vital que todo lo guía sin abandonar la importancia que tiene el mundo como representación de lo divino. Las ideas de San Francisco de Asís resultaron concluyentes en esta nueva revalorización de la naturaleza imbuida de la idea de Dios, además, el nuevo pensamiento humanista junto a la recuperación de autores como Aristóteles gracias a las traducciones de los pensadores árabes, también contribuyeron a volver de nuevo la vista hacia un concepto de naturaleza que prácticamente se había perdido entre las disquisiciones de la Escolástica. Sin embargo, todas estas ideas no dejaban de estar sometidas a una visión ortodoxa que controlaba en todo momento la concepción sobre el mundo y la naturaleza.

El espíritu humanista del Renacimiento va a asistir a un resurgir de las doctrinas neoplatónicas, de la filosofía hermética de tradición egipcia, de la Cábala, los alquimistas,..., todos ellos afirman que el mundo, entendido como el cosmos universal, posee un alma colectiva que se encarga de dar unidad y relacionar todas sus manifestaciones, ya sean tanto de carácter espiritual como físico; y este alma también llamada *Psyché* por los griegos, es lo que sirve de punto de partida para toda la realidad.

Sin embargo estas doctrinas se encontraban en el punto de mira de una Iglesia que las veía como peligrosas herejías; retazos de un mundo antiguo que nunca había desaparecido del todo, y que pugnaba por resurgir de nuevo.

De entre todos los filósofos próximos a esta manera de pensar cabe destacar a Giordano Bruno (1548-1600). Ex monje dominico y Doctor en Teología, sus ideas afines al pensamiento hermético, neoplatónico y copernicano, le valieron que fuera quemado vivo en la hoguera por la Inquisición. La doctrina fundamental defendida por Bruno fue la infinitud del universo y los infinitos mundos, concebido éste como un sistema en continua transformación que va de lo inferior a lo superior y viceversa al ser todo una misma y única cosa. Para Bruno no existe un orden rígido de seres dirigidos y articulados desde una eternidad que es Dios, sino que todo forma parte de lo divino en continuada expansión y transformación.



Retrato de Giordano Bruno. N.H. Gundling. 1715

La primera descripción acerca de este *Anima Mundi* que va recorrer gran parte de la filosofía del Renacimiento se encuentra ya contenida en Platón, concretamente en su *Timeo*; será el Demiurgo el que crea un universo viviente, activo, dotado de alma; cuya

conclusión, que además permanece hasta muchas de las ideas ecologistas que se desarrollan en nuestros días, es la de concepción del mundo como un organismo vivo.

Básicamente Bruno retomará el pensamiento aristotélico de forma y materia, potencia y acto para darle un giro completo. Si para el pensador griego la materia constituía más bien algo pasivo a la espera de una forma, para Bruno es precisamente esa materia la que contiene en sí misma la vida, la que produce todas las formas posibles proporcionándonos así una visión unitaria en donde forma y materia forman indistintamente parte del Uno primordial. Será en su obra *De la causa*, donde desarrolle su pensamiento sobre la materia.

El universo, pues, es uno, infinito, inmóvil. Una es, digo, la absoluta posibilidad, uno el acto, una la forma o el alma, una la materia o el cuerpo, una la cosa, uno el ser, uno el máximo y el óptimo; el cual no podría estar contenido (en otra cosa) y por eso, sin fin ni término; por tanto infinito e ilimitado y en consecuencia inmóvil. (...) He aquí cómo no es imposible, sino necesario, que lo óptimo, lo máximo, lo incomprendible sea todo, esté por todas partes y en todo; pues como simple e indivisible (que es) puede serlo todo, estar por todas partes y en todo¹⁷⁴.

Y este uno es ese alma del mundo, ese *Anima Mundi* que da vida a cada cosa, a cada elemento de la Naturaleza;

En el alma del mundo, que vivifica cada cosa, se concretiza esta extraordinaria comunión (...) Sólo en el cosmos infinito se desmoronan las jerarquías; el máximo y el mínimo, como todos los contrarios, convergen en un solo ser; la multiplicidad se contrae en la divina unidad¹⁷⁵.

Las peligrosas conclusiones a las que lleva este pensamiento son evidentes para la Iglesia ya que al hablar de eliminación de jerarquías, Bruno advierte la divinidad en todo. Para el filósofo, así como para las filosofías antiguas rechazadas de plano por el

¹⁷⁴ N. Ordine , op.cit., p. 90.

¹⁷⁵ Loc.Cit.

pensamiento cristiano, la divinidad se encuentra en la naturaleza, en el universo infinito ya que “fuera del universo infinito no hay ni divinidad, ni saber, ni religión, ni magia”¹⁷⁶ Toda su filosofía, o lo que él entiende que debe de ser la filosofía, no es otra cosa que la búsqueda de esa divinidad, de ese Uno en la propia contemplación de la naturaleza, en la comunión, en la ascensión de lo visible a lo invisible. Bruno resucita antiguas creencias que ven a Dios en la naturaleza, y todo ello lo pone de manifiesto en su obra *La cena*. Aquí encontramos claras resonancias neoplatónicas y herméticas que también resucitarán en determinados sectores espiritualistas del siglo XIX.

El estudioso de la obra de Bruno, Frances A. Yates, destaca, por encima de todo, la tradición hermética que se encuentra en su pensamiento;

Hay, según Bruno, una “antigua sabiduría”, que ya poseyeron los egipcios; es la que se expresa en el Corpus Hermeticum y fue desarrollada por Platón, los neoplatónicos antiguos y los neoplatónicos renacentistas. Se trata de una magia que hace posible la comunión del hombre con los poderes de la Naturaleza. La verdadera religión está incorporada en el panteísmo hermético¹⁷⁷.

Visto esto es fácil entender por qué las ideas del filósofo resultaron peligrosas para un pensamiento que veía en ellas una posible panteización del concepto de Dios, a pesar de que era una persona profundamente religiosa cuya pretensión era alcanzar la experiencia divina a través de la contemplación y la comunión con la Naturaleza.

Las conclusiones a las que llegará le provocarán un cierto rechazo hacia la moral y la doctrina cristianas oficiales ya que para él niegan la materia, desvalorizan la vida terrena, y al separar radicalmente naturaleza y divinidad, se convierte en una religión muerta incapaz de proporcionar esa comunión mística con el Uno que se encuentra en el Universo Infinito. En realidad Giordano Bruno era un fiel heredero de la tradición mística, donde la unión con la divinidad debería de ser el objetivo prioritario de la religión, suponiendo que en ésta no existiesen las jerarquías y las dualidades que conducen al hombre y a la materia a la separación con el principio divino, y para el cual, la religión

¹⁷⁶ Ibid., p.91.

¹⁷⁷ J. Ferrater Mora, op.cit., T.I, p.436.

egipcia, natural y mágica, transmitida a través de Hermes Trismegisto¹⁷⁸; es el ejemplo perfecto a seguir. La *Magia Naturalis*, la potencia y divinidad que se encuentra en la naturaleza y con la cual podemos y debemos comulgar es el ejemplo perfecto de religión.

Sólo dentro de este horizonte natural puede hablarse de “magia”, de un encuentro original con la tradición hermética (impregnada de neoplatonismo) y la tradición histórica (donde Egipto es elevado a modelo de civilización excelsa). El “mago” bruniano escucha a la naturaleza, recoge sus vibraciones y reglas más íntimas, indaga sus secretos, anticipa sus movimientos. Al margen de la naturaleza no existe ni divinidad, ni religión, ni magia¹⁷⁹.

Sociedades secretas, mesas giratorias, Madame Blavatsky, fotografía como pacto con el maligno, espiritismo, mesmerismo, todo ello será alimentado posteriormente por esta Magia Natural, este alma del mundo que todo lo impregna, a través de la necesidad espiritual que imponen ciertas circunstancias que se darán a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Pero mucho antes de que suceda todo esto, la necesidad de volver al espíritu de la naturaleza se impone como reacción a la instrumentalización y la razón impuesta por la Ilustración francesa.

I.III. Las Filosofías de la Naturaleza en los siglos XVIII y XIX.

El gran salto realizado entre el siglo XVI y el XVIII, ese intervalo, supone básicamente una desvalorización, que no pérdida -las ideas nunca se pierden, a lo sumo se mantienen latentes hasta que nuevos oídos les prestan atención- de los conceptos que hemos visto ligados a la naturaleza vista como una entidad viva, poseedora de potencia y acto en sí misma, impregnada de una divinidad que va a morir bajo el pensamiento utilitario y/o extremadamente religioso que tendrá lugar en épocas posteriores a Giordano Bruno.

¹⁷⁸ Hermes Trismegisto nombre griego asociado a la unión del dios egipcio Toth, y el griego Hermes. Según la tradición es el creador de la alquimia y la tradición hermética.

¹⁷⁹ N. Ordine, op.cit., p. 115.

Tras estas ideas clave desarrolladas en el Renacimiento por determinados filósofos, hemos de remontarnos hasta los inicios del cambio de siglo, XVIII al XIX, donde aparecen una serie de pensadores totalmente descontentos y opuestos al intelectualismo cartesiano y al auge racionalista que se da en el siglo XVIII.

La época Ilustrada, la filosofía de la Razón, puesta en valor principalmente en la Francia del siglo XVIII, -aunque tomando como base teórica el pensamiento inglés a partir de nombres como Bacon, Galileo, Mersenne, Descartes, Hobbes o Newton-, va a negar un papel fundamental a todo lo que esté impregnado de metafísica, teología, divinización, emoción y/o sentimientos, para elevar la Razón Instrumental a principio supremo al que supeditar todo. Bajo la máxima de liberar a los hombres de las “tinieblas de la ignorancia”, la ilimitada fe en la Razón llevará, entre muchas otras cosas, a instrumentalizar y mecanizar a la naturaleza desposeyéndola de cualquier ápice de divinidad o alma, para ser simplemente un objeto de estudio sometido a unas leyes mensurables y predecibles ajustadas a los fríos parámetros dictados por un intelecto abstracto. La naturaleza así pierde su inteligencia, carece de cualquier principio espiritual y por lo tanto queda reducida a un mero instrumento al servicio del ser humano.

Como afirma Foucault:

(...) hasta fines del siglo XVIII, la vida no existía. Solo los seres vivos. Éstos forman una clase o, más bien, varias en la serie de todas las cosas del mundo; y si se puede hablar de vida es sólo como un carácter –en el sentido taxonómico de la palabra- en la distribución universal de los seres¹⁸⁰.

En contra de este racionalismo ilustrado que se da en Francia, surgirá posteriormente en Alemania, un movimiento anti-racionalista, que será el que después herede Inglaterra a través de puentes como Coleridge, y que recuperará, entre otras muchas cosas, el sentido del *Anima Mundi*, que desarrollaron los pensadores griegos y renacentistas.

¹⁸⁰ M. Foucault, op.cit., p. 161.

La figura fundamental del Idealismo alemán la constituye Schelling, pero hasta llegar a él hemos de plantear una breve introducción que resuma el cambio de paradigma que se da entre los intelectuales alemanes y que inaugura la reacción anti-racionalista que después se extenderá por el resto de Europa a través del movimiento Romántico.

En 1776 el poeta y dramaturgo Friedrich Maximilian Klingler escribe la obra *Sturm und Drang* (término que podría traducirse como *Tempestad e Ímpetu*). Este título será el que utilizará Schlegel, ya a principios del siglo XIX, para designar el movimiento anti-ilustración que se desarrollará en Alemania. Básicamente las posturas de este movimiento en relación a lo que constituye el centro de nuestro interés consisten en un redescubrimiento de la Naturaleza como creadora de vida y fuerza omnipotente; y una reaparición del panteísmo en oposición a la concepción ilustrada de la Razón suprema y al Intelecto como Divinidad. El hecho de que este movimiento consiguiera tener gran relevancia fue debido a que a él se adhirieron intelectuales y filósofos de la talla de Goethe, Schiller o Herder entre otros.

Los románticos imaginaban así a la naturaleza. La imaginación era coextensiva a la creación, igual que el Alma del Mundo. Eran idénticas. Todo objeto natural era espiritual y físico, como si dríada y árbol fueran el interior y el exterior de la misma cosa. De este modo, toda roca, todo árbol, era ambivalente: un dáimon, un alma, una imagen. “A los ojos de un hombre de Imaginación –escribía William Blake- la naturaleza es la Imaginación misma”¹⁸¹.

La idea de base se centra en la recuperación de la naturaleza en el sentido griego de la *Physis* y de la concepción renacentista, como organismo dotado de vida y liberado ya de la determinación mecanicista impuesta por la Ilustración. Prácticamente todos los integrantes más destacados del movimiento fueron personas profundamente religiosas, cuyas crisis existenciales les condujeron a la búsqueda de la divinidad y la comunión con ella a través de la naturaleza y del arte, entendido éste, como expresión suprema que es capaz de vincular lo finito con lo infinito. La obra de arte, para el Romántico, es el nexo de unión que es capaz de manifestar lo inefable, de ahí que ahora asistamos a un resurgir del paisaje en la pintura y en la exaltación poética de la naturaleza. En palabras del poeta

¹⁸¹ P. Harpur, *El fuego secreto de los filósofos*, Girona, Atalanta, 2016, p.56.

Hölderling: “¡Sagrada naturaleza! Siempre eres igual en mí y fuera de mí, a lo divino que hay en mí!”¹⁸².

Será el momento en el que pintores como C.D. Friedrich en Alemania, o como J. Constable y J.M.W. Turner en Inglaterra eleven el paisaje a objeto fundamental de su pintura, cada uno entendiéndolo dentro de su concepción personal. En este momento también se dan artistas tan inclasificables como pudo ser el inglés William Blake, en cuyas obras tanto poéticas como pictóricas, explicitó sus visiones místicas y espirituales.

Los temas más desarrollados por el Romanticismo serán:

El amor a los griegos, la hegemonía espiritual de la belleza y de la poesía como únicas instancias capaces de captar lo Infinito-Uno, el vigoroso sentimiento de pertenencia a este Todo, la divinización de la naturaleza, entendida como origen de todo (dioses y hombres)¹⁸³.

El filósofo clave para el romanticismo alemán en lo relativo a la Filosofía de la Naturaleza, será Friedrich Schelling. Filósofo a caballo entre finales del siglo XVIII y primer lustro del XIX, es el máximo representante del Idealismo alemán. Su pensamiento ejerce un diálogo ente la ciencia de la época y las filosofías del pasado, tomando además influencia de la tradición teosófica, la teología, la mística y la mitología.

Schelling supondrá una vuelta a las teorías griegas sobre la *Physis*, reestableciendo el acercamiento a Platón y al Renacimiento a través de una concepción revitalizada del *Anima Mundi*, pero además de todo ello, Schelling se nutre de las ideas y teosofía de Jakob Böhme (1575-1624), místico y teósofo luterano, cuyos conceptos teológico/filosóficos beben directamente del Maestro Eckhart (1260-1328) y Nicolás de Cusa (1401-1464)¹⁸⁴ en la búsqueda de lo absoluto; y que constituye el puente tendido entre las ideas místicas de aquéllos y el pensamiento de Schelling y Hegel.

¹⁸² Recogido en G. Reale y D. Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, Herder, 1988, vol.III, p.35.

¹⁸³ Ibid., p.47.

¹⁸⁴ Eckhart de Hochheim, más conocido como Maestro Eckart, fue un monje dominico considerado el padre de la mística renana. Nicolás de Cusa fue un famoso teólogo conocido como el padre de la filosofía alemana y figura clave en la transición entre el pensamiento medieval y renacentista.

Básicamente las teorías de Schelling se centran en la creencia en una inteligencia inconsciente que actúa en la naturaleza, y que en realidad es la naturaleza misma. Su pensamiento retoma la concepción platónica del *Anima Mundi*, que ya hemos visto en las teorías de Giordano Bruno. Se trata de un principio espiritual que se desarrolla en función de una finalidad, o lo que es lo mismo, un principio teleológico con una organización intrínseca. Él sobre todo habla de un origen dinámico que va actuando y desarrollándose de forma gradual, y que además encuentra plena identificación con el ser humano. Hombre y naturaleza son por lo tanto indisolubles el uno del otro. Como recogen Reale y Antiseri, Schelling en su *Idealismo Trascendental* dice lo siguiente:

Una perfecta teoría de la naturaleza sería aquella por la cual la naturaleza se resuelve en una inteligencia. Los productos muertos e inconscientes de la naturaleza son sólo conatos frustrados de la naturaleza que pretendía reflexionar sobre sí misma; la llamada naturaleza muerta es sobre todo una inteligencia inmadura; por eso, en sus fenómenos ya se trasluce su carácter inteligente, si bien aún en estado inconsciente. La naturaleza logra su finalidad más alta –la de convertirse enteramente en objeto para sí misma- a través de la última y más elevada reflexión, que no es otra cosa que el hombre, o más en general, aquello que llamamos razón: de este modo, por vez primera se da un retorno completo de la naturaleza a sí misma, y se hace evidente que la naturaleza es originariamente idéntica a lo que en nosotros se reconoce como principio inteligente y consciente¹⁸⁵.

La filosofía de Schelling supuso un punto de referencia para los pensadores románticos de la *Natürphilosophie* de toda Europa.

Si bien el movimiento Romántico surge en Alemania, pronto se extiende hacia la mayor parte de los países europeos. El siguiente país en adherirse fuertemente al mismo será Inglaterra, a través de figuras que servirán de puente entre la filosofía de Schelling y el nuevo concepto de la naturaleza, como será el poeta, crítico y filósofo Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

Se considera a Coleridge uno de los pioneros del movimiento romántico en Inglaterra, fue él quien traslada este pensamiento a Inglaterra extendiéndose su influencia

¹⁸⁵ Ibid., p.85.

hasta más allá de su generación, y resultando de vital importancia para poetas como Percy B. Shelley y Lord Byron. Coleridge es un asiduo lector de filósofos alemanes como Fichte, Schiller y Schelling, y además de su interés por el neoplatonismo de Plotino, tiene una importante deuda con el neoplatonismo esotérico de Giordano Bruno. Coleridge habla de dos tipos de Imaginación, la primaria y la secundaria; y es en la primaria donde se encuentra incluido el poder vital, el eterno acto de creación, el divino acto original que todo lo crea. No hace falta aclarar la importancia de este concepto para todo el posterior desarrollo de la poesía y la pintura románticas. Debido a la importancia de Coleridge para la argumentación de este trabajo volveremos a él más detenidamente.

Podríamos también incluir en este grupo de filósofos que demandan un retorno a la naturaleza nombres como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de origen suizo. El pensamiento de Rousseau supone una dura crítica hacia un progreso que, mediante la industrialización, está devastando la naturaleza. Al igual que Rosseau, en la recién colonizada Norteamérica, surgen nombres como Raltph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, que denuncian también ese progreso devastador para las tierras vírgenes, abogando por una vuelta a la tierra mediante una visión mística de la naturaleza como un lugar santificado “De pie en la tierra desnuda las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí; yo soy una parte o una parcela de Dios”¹⁸⁶.

Será una cuestión a la que volveremos un poco más adelante, pero es importante el tener en cuenta que será justo en el siglo XIX, cuando el progreso, la sociedad industrial, los grandes avances del ferrocarril, sirven de acicate para un sentimiento de vuelta a la naturaleza, a una naturaleza desacralizada que está empezando a ser devastada por el progreso. Y será en este momento, más que nunca, cuando se empieza a necesitar una vuelta hacia los valores divinos que hay en ella.

Hasta aquí hemos realizado una somera presentación de qué es la *Physis*, y cómo su comprensión va pasando intermitentemente desde su nacimiento en Grecia hasta las filosofías de la naturaleza que se desarrollaron en el siglo XIX. Ahora vamos a intentar situar esta circunstancia en el contexto de los acontecimientos filosóficos, religiosos y científicos que acompañaron a estos pensadores de los siglos XVIII y XIX, y sin los

¹⁸⁶ Thoreau, recogido en P. Harpur, op.cit., p.304.

cuales sería imposible establecer el vínculo que pretendemos con la aparición de la fotografía.

CAPITULO II. *NATÜRPHILOSOPHEN*: CIENCIA, RELIGIÓN, TEOSOFÍA Y ESTÉTICA.

La Naturaleza. Crea eternamente nuevas formas; lo que aquí es, antes aún no había sido jamás; lo que fue no vuelve a ser de nuevo. Todo es nuevo y, sin embargo, siempre antiguo.

Vivimos en su seno y le somos extraños. Habla continuamente con nosotros y no nos revela su secreto. Actuamos constantemente sobre ella y, sin embargo, no tenemos sobre ella ningún poder (...).

En ella hay eterna vida, un eterno devenir, un perpetuo movimiento, y sin embargo, no da pasos hacia adelante. Se transforma eternamente y no hay en ella ni un momento de quietud (...).

Se ha reservado un significado propio omniabarcante, que nadie puede captar¹⁸⁷.

J.W. Goethe.

Como ya hemos visto la Filosofía de la Naturaleza será uno de los fenómenos más característicos del Romanticismo el cual llevará su influencia a todos los ámbitos: de pensamiento, religiosos y desde luego creativos y estéticos. Pero para comprenderla en su totalidad y además poder después enlazarla con los acontecimientos que envolvieron a los proto-fotógrafos y fotógrafos posteriores, hemos de situarla en el contexto de las circunstancias que se desarrollan en esos momentos en Europa. Especialmente en el ámbito de los avances científicos.

El Romanticismo se establece como una reacción hacia ese proceso de desdivinización de la naturaleza que impulsaron las ciencias racionalistas afines a la Ilustración, y por lo tanto, gran parte de los esfuerzos de los *Natürphilosophen* se empeñaron en devolver a la naturaleza esa dignidad perdida a través de la recuperación del espíritu que la habita. Pero para poder justificar esas cuestiones negadas por la ciencia, se hace necesaria la paradoja de volver a ella como herramienta que justifique la esencia perdida del alma del mundo. De ahí que muchos de los *Natürphilosophen* emprendan

¹⁸⁷ J.W. Goethe, *Teoría de la Naturaleza*, Madrid, Technos, 2007, pp.237-238.

investigaciones científicas, empezando por supuesto por Schelling, y pasando por nombres tan relevantes como Schopenhauer o Goethe; los cuales, a través de sus afinidades y/o investigaciones científicas, pretendieron devolver a la naturaleza el espíritu que las ciencias le habían quitado al convertirla en un mero instrumento. El diálogo con la ciencia es el vínculo que les sirve para legitimar la vuelta a esta dignificación.

No sólo fueron los filósofos los que se vieron influidos por los avances científicos, sino que es también el movimiento Romántico el que dejará su huella, en cierta o incierta medida en el enfoque científico.

En términos generales se puede decir que el Romanticismo influyó menos en la física (...) que en la biología, algo a lo que también contribuyó la índole de los supuestos básicos del Romanticismo. Dentro de éste se defendía, frente al mecanicismo y materialismo ilustrados, el carácter orgánico, animado, dinámico de la naturaleza, buscando derribar las barreras puestas por el dualismo cartesiano entre la mente –el espíritu- y la materia; (...).

La naturaleza se veía como una unidad en la que el mundo orgánico y el inorgánico estaban sometidos a las mismas leyes, en un constante proceso de desarrollo, de sucesión evolutiva, proceso gobernado y sostenido por fuerzas polares, antagónicas¹⁸⁸.

No es nuestro objetivo aquí analizar la ciencia del Romanticismo, sino el posicionamiento del pensamiento Romántico frente a la ciencia; y cómo se ve notablemente influido por ciertos descubrimientos. Es la época de los avances en la electricidad, la polaridad y el magnetismo, la electroquímica; y estos nuevos ámbitos desarrollados en la física también servirán a los *Naturphilosophen* para filosofar con ellos en su comprensión del mundo.

II. I. Friedrich Schelling y el Idealismo filosófico.

F. Schelling (1775-1854) es fundamental porque como ya hemos visto, puede ser considerado el padre de la Filosofía de la Naturaleza. La influencia de su pensamiento fue

¹⁸⁸ C. Solís y M. Sellés., op.cit., pp.773-774.

decisiva en el posterior desarrollo del pensamiento Romántico y todas sus derivaciones, incluidos los ámbitos de la poesía y el arte. Él tomará parte de los descubrimientos científicos que se están produciendo en ese momento para justificar, de una manera muy subjetiva, su pensamiento acerca del funcionamiento de los fenómenos naturales.



Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Imagen perteneciente a los libros *Lexico Meyers* (1905-1909).

Concretamente para él fueron fundamentales las ideas científicas relativas a la polaridad, o la dualidad de fuerzas que los científicos descubren en fenómenos como el magnetismo, la electricidad, los procesos químicos y el galvanismo; hasta el punto de que Schelling va a considerar las dualidades como principio de aplicación universal a las leyes de la Naturaleza. Como indica Pérez Quintana en su estudio sobre ciencia y romanticismo:

En la concepción dinámica de la naturaleza de Schelling la dualidad de fuerzas en oposición constituye el principio de todo movimiento y la fuente de toda actividad.

Por eso eleva Schelling la idea de polaridad a ley universal, confiriéndole a la oposición originaria de las fuerzas de repulsión y de atracción el papel de principio cósmico que se reproduce en todos los grados de la naturaleza: en primer lugar en el magnetismo, luego en la electricidad, en el proceso químico y en el galvanismo, finalmente en los organismos¹⁸⁹.

La conclusión a la que llega el filósofo es a la de afirmar que los descubrimientos que se están realizando en campos como la física y la química, son perfectamente compatibles con la explicación que tiene como fundamento la polaridad del motor de la naturaleza, la cual, y según esta dualidad alternativa de fuerzas es lo que permite la evolución de sus procesos generativos intrínsecos,

Magnetismo (dualidad en la identidad, unidad del producto), electricidad (la oposición se divide para aparecer en distintos cuerpos) y proceso químico (retorno a la indiferencia en la unidad de los productos), son momentos (tesis, antítesis y síntesis) del proceso de la naturaleza, la cual, a partir de la identidad, se diferencia y determina, para finalmente retornar a la diferencia¹⁹⁰.

Para Schelling lo prioritario es hacer de la filosofía una ciencia a través de la cual poder comprender el proceso de autoconstrucción que sigue la naturaleza, entendida no como *natura naturata*, o producto acabado, sino como *natura naturans*, como una naturaleza subjetiva plenamente consciente de su actividad y de los procesos que darían lugar a sus productos. La idea es tender a la unificación o la recuperación global de una visión sobre la naturaleza que habían compartimentado las ciencias naturales, para devolverle su protagonismo como un todo orgánico y viviente.

Sin embargo muchos investigadores del siglo XIX no veían en la ciencia de Schelling más que una mitología y un obstáculo para el progreso científico, al utilizar los datos objetivos dados por la ciencia y adaptarlos y manipularlos en su visión filosófica

¹⁸⁹ A. Pérez Quintana, "Filosofía de la Naturaleza y Ciencia: Schelling", en *Actas Symposium Ciencia y Romanticismo*, Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia, Septiembre, 2002, p.47. (on line) Fundacionorotava.org/actas-de-congresos/ciencia-y-romanticismo/ (consulta mayo, 2019)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.48.

del mundo natural. Schelling ve sobre todo en la filosofía una necesidad de recuperar la relación perdida del ser humano con la naturaleza y sus procesos intrínsecos como ser viviente.

II.II. La ciencia de Johan Wolfgang von Goethe.

J.W. Goethe (1749-1832) es fundamentalmente conocido por su excelsa obra literaria, pero también fue un destacado investigador en el ámbito de la botánica y la biología, aunque sus escritos, por los motivos que ahora veremos, fuesen más considerados por la Antroposofía y la Teosofía de Rudolf Steiner (1861-1925) que por los científicos de su época, gracias al que pudieron ser recuperados de un olvido casi total.



Goethe, retrato de Joseph Karl Stieler (1828)

Ante el hecho de que en el contexto científico de su época Goethe suponga más un problema que una solución, Dennis Sepper plantea la siguiente pregunta:

(...) ¿no nos estamos enfrentando, ya desde el comienzo, a una paradoja: que Goethe, por un lado rechazaba tanto el Romanticismo como la ciencia moderna y sin

embargo, por otro lado, se nos presenta como el principal precursor de la ciencia romántica?¹⁹¹.

Por encima de todo nos interesan los estudios que realiza en torno a la metamorfosis de las plantas, estudios que él engloba bajo el nombre de *Teoría de la Naturaleza*, y que fueron ampliamente criticados por la ciencia contemporánea, concretamente por nombres como Hermann von Helmholtz¹⁹², el cual rechaza todo el valor científico de sus investigaciones calificándolas de metafísica romántica.

Como afirma Diego Sánchez Meca en el estudio preliminar que realiza de la *Teoría de la Naturaleza de Goethe*

(...) se ha asociado demasiado a la ligera la producción científica de Goethe, muchas veces desde una actitud de menosprecio, con una especie de magma en el que se mezclan confusamente la herencia del hermetismo, la mística, la alquimia, el idealismo platónico, el panteísmo neoplatónico, el evolucionismo predarwiniano y la romántica Naturphilosophie. (...)

No cabe duda de que las ideas de Goethe deben mucho al platonismo y al neoplatonismo, al hermetismo, a la Cábala y a la alquimia. Pero un reconocimiento bien documentado de este tipo de influencias debe cuidar de distinguir muy bien cómo Goethe asimila y aprovecha esta inspiración, y cómo lo hacen otros movimientos como la Naturphilosophie o la Ganzheitsbiologie¹⁹³.

Básicamente el modelo que propone Goethe se centra en la comprensión de la naturaleza, no desde los postulados newtonianos de algo a lo cual someter y reducir, algo de lo que eliminar todo rastro de ser viviente para reducirlo a esquemas cuantitativos; sino como aquello de lo que nosotros también formamos parte; es por lo tanto fundamental para Goethe constituirnos en observadores de la naturaleza pero formando a la vez parte

¹⁹¹ D. Sepper, "Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico", en *Actas Symposium*, op.cit. p. 110

¹⁹² Hermann von Helmholtz (1821-1894), fue un médico y físico alemán el cual realizó importantes contribuciones a la ciencia moderna.

¹⁹³ D. Sánchez Meca, "Estudio preliminar", en J.W. Goethe, op.cit. p.p. XX-XXI.

de ella. La idea no consiste en intentar ejercer un control total, sino en la contemplación de la misma desde la participación y la pertenencia;

(...) lo que Goethe buscaba en último término, con su ideal cognoscitivo, era la intuición en la que se hace presente la fuerza creadora misma de la naturaleza. (...)

La naturaleza comprendida como productividad creadora es, en Goethe, una naturaleza al mismo tiempo comprendida como espíritu y libertad¹⁹⁴.

Básicamente fue esta manera de entender la naturaleza, no a través de un modelo científico empírico basado en una concepción newtoniana, sino como algo que en palabras de Sánchez Meca se revelaría más como una *superintuición*; lo que llevó a rechazar de plano sus investigaciones al ser calificadas como extracientíficas.

Trataremos de nuevo con el pensamiento de Goethe un poco más adelante en relación con su obra *Fausto*.

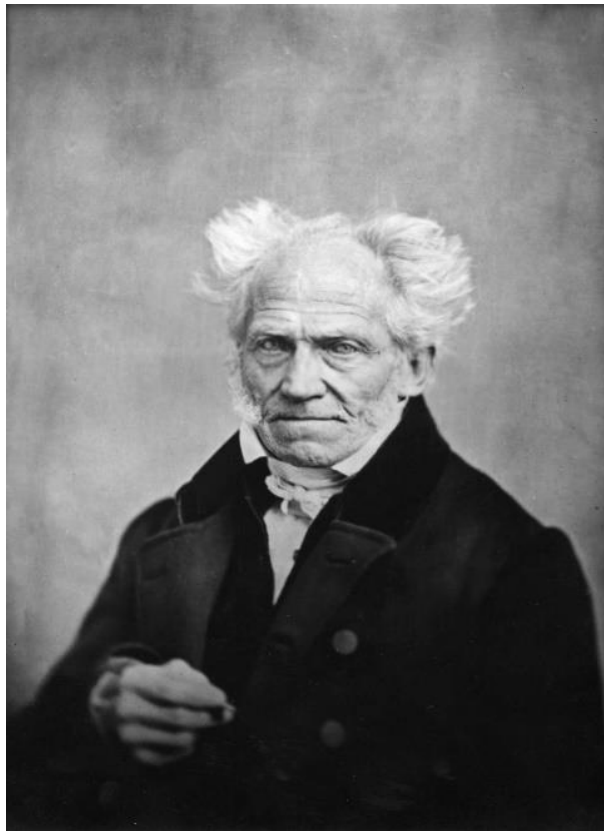
II.III. Arthur Schopenhauer; ciencia, metafísica y visiones fantasmales.

A pesar de ser un filósofo que no formó parte del movimiento romántico, su idea sobre confluencia entre ciencia y metafísica, es importante para nosotros en este planteamiento general acerca de las relaciones que se establecieron en los siglos XVIII y XIX entre la filosofía y los descubrimientos científicos. A. Schopenhauer (1788-1860) llevó a cabo investigaciones relacionadas con la fisiología de la visión principalmente en el ámbito de la percepción de los colores y la vista. Su principal contribución a la ciencia fueron los estudios sobre la retina y la manera en la cual resulta afectada por la luz, en la visión en general y en la percepción de los colores en particular. Los estudios de Schopenhauer, se alejaban considerablemente de los que también realizara Goethe acerca del color. Estas investigaciones dan la pauta del interés que revisten los estudios sobre la visión y el ojo humano para la época y su tangencial relación con el posterior descubrimiento de la fotografía. Talbot, al igual que otros fotógrafos, realizará numerosas

¹⁹⁴ Ibid., p.XXXI-II.

alusiones a la relación existente entre la cámara/objetivo fotográfico, y el comportamiento del ojo humano.

Su pensamiento sobre la fisiología de la visión, le planteó algunos interrogantes en su época de juventud en cuanto a “(...) la relación entre la vista y los otros cuatro sentidos, la relación entre los sentidos y la percepción, la fiabilidad de los sentidos en la mediación entre el cuerpo y el mundo”¹⁹⁵; para llegar, mediante estudios anatómicos del cerebro a un intento de revelar la existencia del alma.

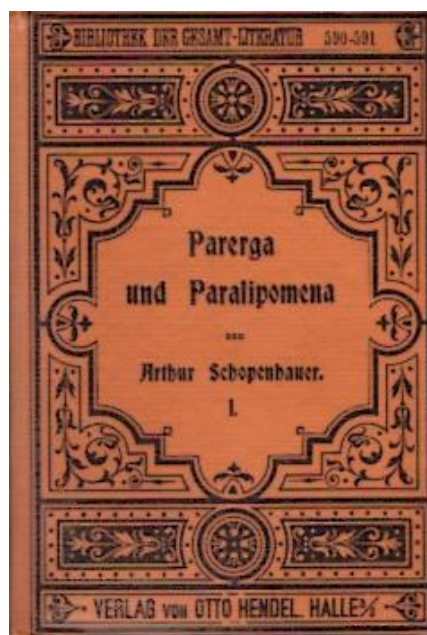


Arthur Schopenhauer, retrato de J.Schäfer, 1859

La influencia que en él tuvieron los estudios realizados por Mesmer –del que trataremos a continuación- fue decisiva para tomar certeza de la necesidad de la interrelación entre la metafísica y la ciencia; ya que la comprensión de la una serviría para corroborar las verdades expresadas por la otra en esta línea.

¹⁹⁵ M. Segala, “La fisiología de Schopenhauer”, en Actas Symposium, op.cit., p.139.

De entre la importante producción filosófica de Schopenhauer nos interesa ahora hacer mención a un breve escrito contenido en *Parerga und Paralipomena*, titulado *Ensayo sobre las visiones de fantasmas* y publicado en 1851. Probablemente nos resulte bastante chocante encontrar este tipo de estudios entre los escritos de los grandes filósofos de la historia, y más aún si nos encontramos en pleno siglo XIX, pero es precisamente esta cuestión la que nos da la pauta de hasta qué punto fue importante la vida de lo espiritual, extracorpóreo y metafísico para una porción bastante importante de la élite intelectual.



Parerga und Paralipomena, 1851, Arthur Schopenhauer.

El objetivo de Schopenhauer en este ensayo se centra en dilucidar si las visiones de los fantasmas tienen su fundamento en alguna causa objetiva o por el contrario son meras alucinaciones. Digamos que su teoría pretende demostrar que, aunque estas visiones tal vez partan del cerebro de quién las ve, pudieran además tener una posible causa originada por los muertos. Para ello intenta darles explicación partiendo precisamente de la filosofía Idealista y principalmente de las teorías de Mesmer sobre el magnetismo animal contenidas en sus obras *Mémoire* (1779) y *Cathécisme du magnétisme animal* (1784).

Como indica Schopenhauer en su ensayo sobre las visiones fantasmales

Magnetismo animal, curas simpáticas, magia, segunda vista, apariciones y visiones de todo tipo son fenómenos emparentados, ramas de un mismo tronco y proporcionan indicios ciertos e irrefutables de un nexo entre los seres que reposa sobre un orden totalmente diferente de cosas al de la naturaleza, cuya base está formada por las leyes del espacio, el tiempo y la causalidad.

(...) Gracias al magnetismo vemos el camino abierto a la explicación de las apariciones, en todo tiempo tan contumazmente afirmadas como tenazmente negadas; (...) ¹⁹⁶.

Schopenhauer inicia el ensayo con una breve cita de Goethe, acerca de la bajada de Ifigenia al mundo de lo tenebroso, para a continuación abrir su escrito con las siguientes palabras:

En el pasado siglo – una época de gran inteligencia- los fantasmas fueron, más que desterrados, despreciados, pese a su importancia en los siglos anteriores. Durante estos últimos veinticinco años, y tal como ya pasó con la magia, éstos han sido rehabilitados en Alemania. Tal vez no sin razón. Las pruebas contra su existencia eran, en parte, metafísicas, y como tales reposaban, sobre bases inciertas; en parte, empíricas, las cuales sólo demostraban que en los casos en que no se descubría ninguna patraña fortuita o intencionada no existía tampoco nada que hubiera podido producir un efecto sobre la retina a través de la reflexión de los rayos de luz, o sobre el tímpano, mediante la vibración del aire ¹⁹⁷.

Schopenhauer centra su estudio en la demostración de la existencia de dichas visiones desde las nuevas premisas de la filosofía y la ciencia Idealista alemana, algunas de cuyas bases ya hemos adelantado, entrando así en contraposición con el excesivo racionalismo anterior, y que como también hemos visto ya, fue uno de los puntos

¹⁹⁶ A. Schopenhauer, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, (edición digital) www.manuscritos.com, s.l, s.d., p. s/n.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. s/n.

principalmente criticados por el Idealismo alemán. Él propone un nuevo modelo a seguir basado en esta nueva forma de pensamiento:

Todas las explicaciones de las apariciones de los espíritus dadas hasta ahora han sido espiritualistas precisamente por eso han sufrido la crítica de Kant en la primera parte de sus *Sueños de un visionario*. Yo trato de exponer aquí una explicación idealista¹⁹⁸.

Aquí el filósofo hace alusión a una obra que Kant escribió para rebatir las teorías de Emanuel Swedenborg planteadas en *Arcana Coelestia*, -de ambas obras hablaremos con más detenimiento en el Capítulo V de esta segunda parte- ahora nos basta una breve mención en el contexto de las argumentaciones de Schopenhauer para dar a conocer la importancia de las dicotomías que se expresan en este momento y que se manifiestan en el pensamiento y la cultura del XIX. Además el filósofo realiza un repaso desde la antigüedad de las historias y las teorías de fantasmas desde ámbitos literarios y filosóficos, poniendo de manifiesto lo que llevamos argumentando desde el inicio de este trabajo; como es esa línea subyacente de pensamiento que se desarrolla de una forma a veces sumergida a veces en superficie, sobre la formación de las imágenes, su persistencia y su posible influencia en las visiones fantasmagóricas. Schopenhauer haciendo alusión a las ideas ya expuestas en el pensamiento clásico, se remite una y otra vez a ellas como una posible explicación sobre las visiones que ya estaba presente en el mundo antiguo;

Según esta manera de ver, las apariciones de fantasmas ligados a lugares determinados o a restos corporales de muertos que allí existen, serían tan solo percepciones de una deuteroscopia al revés, es decir vuelta hacia el pasado, a retrospective second sight. En realidad sería lo que los antiguos (cuya concepción del reino de las sombras tal vez tenga su origen en las apariciones de fantasmas, ver Odisea, canto XXIV) ya denominaban sombras, umbrae, eidola, amonton (sombras de muertos), neuon amenha arhna (cabezas marchitas de muerto, Odisea, X, 521) manes (de manere, en cierto modo restos, rastros), es decir, ecos de antiguas apariciones de nuestro mundo fenoménico que se representa en el tiempo y el espacio, y se hacen perceptibles al órgano de los sueños a veces (...)

¹⁹⁸ Ibid., p. s/n.

Dicho esto, es obvio que no se puede atribuir a un fantasma que se aparece de esta manera la realidad inmediata de un objeto presente; sin embargo, tiene por fundamento una realidad mediata. Lo que aquí se ve no es en manera alguna al difunto en persona, sino un simple eidolon, una imagen del que una vez fue, que se forma en el órgano de los sueños de un hombre predispuesto, con ocasión de unos restos, de una huella dejada¹⁹⁹.

Obviamente no se trata de calibrar el peso de las palabras del filósofo o su mayor grado de aproximación a la explicación de un fenómeno que siempre ha sido bastante inexplicable, sino que se trata más bien de sacar a relucir de nuevo la influencia que el pensamiento clásico y renacentista tuvieron en el ámbito del siglo XIX a la hora de retomar las teorías sobre la visión y las visiones, y que además serán decisivas en el contexto de la fotografía, no sólo en cuanto a la captación de fenómenos espirituales y espiritistas, sino también como hemos visto, en los conceptos que aparecen en los pioneros de la fotografía y especialmente en el concepto fotográfico de Talbot. La fotografía es en efecto, y utilizando las palabras de Schopenhauer, “una imagen del que una vez fue (...) una huella dejada”, y en el contexto filosófico de la explicación del *eidolon*, es además eso mismo, una imagen generada por procesos, que muchas mentes consideraron afines a la formación de imágenes, fantasmas y demás procedimientos ya contenidos en la *Magia Naturalis*.

Este sesgo de la filosofía que lleva a vincular directamente la ciencia con lo metafísico, será un planteamiento que veremos desarrollarse a través del descubrimiento de lo fotográfico y además veremos también cómo este puede contribuir a realizar o más bien, a erigirse, como un instrumento capacitado para demostrar cuestiones metafísicas.

II.IV. Roberston y el Fantascopio.

Antes de hablar del fenómeno del Magnetismo Animal, y su introducción en forma de hipnosis en los círculos de entretenimiento y espectáculo tanto en época romántica como en época muy posterior (incluyendo la actualidad); conviene recordar un tipo de espectáculo afín al gusto y la inclinación de la época por las apariciones

¹⁹⁹ Ibid., p.s/n.

espectrales y los fantasmas que se desarrollaron en los cuentos de terror de la literatura gótica que atravesará todo el Romanticismo, aunque su aparición data de mucho antes de éste. Estaríamos hablando de un gusto por lo fantasmal que se remonta al Siglo de las Luces.

Nos referimos a la afición por los *juguetes ópticos* como las Linternas Mágicas, Siluetas, Fisionotrazos, Teatros de sombras, los cuales quedaron eclipsados ante un espectáculo que marcó profundamente la sociedad parisina de finales del siglo XVIII, y que posteriormente se extendió hacia otros lugares de Europa. En 1796 un pintor, ilusionista y óptico belga presenta en París un espectáculo basado en la Linterna Mágica. Su nombre era Étienne-Gaspard Robert (1763-1837), más conocido como Roberston; su espectáculo: el Fantascopio.



Retrato de Étienne-Gaspard Robert, 1801.

Entre sus promesas se incluía la de hacer volver a los muertos. El espectador que asistía a semejantes espectáculos veía cómo ante sus ojos se materializaban personajes de la historia sagrada, mitologías, muertos que resucitaban e incluso esqueletos que se encarnaban y danzaban en torno a ellos. Todo tenía lugar en un recinto sometido a una total oscuridad, condición indispensable para que se pudiese producir el prodigio, y en un

contexto que influía poderosamente en las emociones de los asistentes, como fue el claustro del convento de los Capuchinos de París.

El Fantascopio consistía en una versión mucho más evolucionada de la Linterna Mágica; este nuevo utensilio se complementaba con numerosas aportaciones escénicas para influir en el ánimo del espectador y hacerles creer que se encontraban siendo testigos reales de auténticas apariciones. Imágenes en movimiento, efectos sonoros, imágenes que se funden, apariciones y desapariciones... Esto contribuyó a crear un nuevo género en sí mismo como fue el de las Fantasmagorías, que se extendió como un auténtico espectáculo de masas por las grandes ciudades de toda Europa.



Representación de Fantasmagoría en el Convento de los Capuchinos, París, 1797.

En un contexto como fue el Siglo de las Luces, semejante espectáculo representa también la racionalización de lo irracional, el mundo de los espíritus visto y presentado como un engaño que puede ser perfectamente desentrañado por la razón, aunque el público asistente estuviese absolutamente fascinado por la visión e incluso escapasen aterrorizados ante semejante espectáculo. Como apunta Ramón Mayrata en su estudio sobre las Fantasmagorías

Las proyecciones fantasmales de la fantasmagoría visualizaban estos aspectos inquietantes de la psique. La luz de la linterna mágica se había dirigido a desvelar las supersticiones y los fanatismos religiosos, pero el proceso de secularización había estimulado nuevos fantasmas a consecuencia del desamparo ontológico que provocaba la negación del Más Allá, la desaparición de un espacio específico para los espíritus. La luz de la fantasmagoría se proyectó también sobre los nuevos fanatismos de carácter político, sobre la incapacidad del proyecto ilustrado para cumplir sus promesas de felicidad universal, y, sobre todo, sobre la persistencia irracional, en la edad de la razón, de las guerras, la opresión y la explotación de los seres humanos²⁰⁰.

Esta negación del Más Allá de la que habla Mayrata, será, como hemos puesto de manifiesto, el espacio que necesitaba el Romanticismo y las necesidades espirituales no satisfechas para inundar de vida espiritual esperanzadora el vacío impuesto por la Razón.

II.V. Franz Anton Mesmer y el Magnetismo Animal.

Por último es necesario mencionar el caso de un científico que revolucionó el campo de la neurofisiología y la naciente psiquiatría, y que fue tan seguido por la sociedad parisina del momento, como denostado por la sociedad científica; nos referimos al caso de Franz Anton Mesmer (1734-1815). Mesmer fue un médico fundamentalmente conocido por sus teorías sobre el Magnetismo Animal o Mesmerismo, como también se denominó en alusión a su apellido. Su importancia no fue sólo decisiva para la obra de Schopenhauer, como acabamos de plantear en el epígrafe anterior, sino que también tuvo una influencia importantísima en el movimiento romántico alemán y en todo el desarrollo posterior que se dará en torno a la nueva religión espiritista.

²⁰⁰ R. Mayrata, *Fantasmagoría. Magia, Terror, Mito y Ciencia*, Madrid, La Felguera, 2017, p.382.



Friedrich Anton Mesmer. Grabado de la época.

Según su teoría, expuesta en su *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* publicada en París en 1779; existe un fluido en los organismos vivos, equivalente al magnetismo mineral, que influye notablemente en ellos, hasta el punto de determinar el estado de salud del organismo. Ese fluido, él habla de “fluido sutilmente disperso”, interrelaciona todos los cuerpos celestes, la tierra y los organismos vivientes, de tal manera que todo se encuentra influido por la totalidad de lo que le rodea, especialmente el organismo animal, dentro del cual evidentemente se encuentra el ser humano; pero también influye en los organismos inanimados. Además ese fluido tiene propiedades físicas similares a la electricidad: se puede acumular, transportar, puede actuar a distancia, puede transmitirse y amplificarse por el sonido y puede reflejarse y amplificarse también por los espejos (esta última cualidad resulta muy curiosa si pensamos que en determinados momentos el Daguerrotipo fue considerado un “espejo transportable”, aunque ya profundizaremos en ello más adelante.)

El Mesmerismo también se extenderá a círculos científicos siendo llamado en ellos hipnosis, palabra introducida por el cirujano James Braid (1795-1860). La hipnosis como terapia también fue utilizada por el neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893) y sobre todo por su discípulo Sigmund Freud (1856-1939), los cuales desarrollaron un tipo de hipnosis clínica aplicada a la medicina y a la psicoterapia, mediante la inducción de estados artificiales del sueño



Mesmer hipnotizando a un paciente. Grabado procedente de su libro sobre el Magnetismo Animal.

La idea central de la teoría de Mesmer se basaría en la posibilidad de curación de ciertas patologías, fundamentalmente de tipo psicosomático, mediante la práctica del magnetismo. Como explica Segala;

La práctica magnética, una especie de hipnosis ante litteram, que producía un estado análogo del sonambulismo, daba lugar a fenómenos extraordinarios: el sujeto magnetizado mostraba capacidades físicas fuera de lo común, como la visión a distancia, la previsión del futuro, la conversación con las almas difuntas. Los neurofisiólogos, que pretendían revelar el alma, consideraron el magnetismo animal un banco de prueba fundamental: la comprensión del sistema nervioso debía explicar no sólo el funcionamiento normal, sino también las alteraciones de las facultades mentales, tanto las patológicas como aquellas extraordinarias mostradas por los “sonámbulos magnéticos”²⁰¹.

El sujeto sometido a una sesión de magnetismo, o *magnetizado* como se denominaba en ese estado, adquiriría facultades que podrían ser denominadas como

²⁰¹ M. Segala, op.cit., p.140.

paranormales. Este ámbito de la investigación médica une la ciencia con la metafísica para explicar fenómenos y formas de curación que van más allá de la ciencia médica ortodoxa.

A pesar de la gran aceptación que tuvieron las sesiones de Magnetismo Animal desarrolladas por todo París como un fenómeno de salón y entretenimiento entre las clases adineradas, unos años más adelante, concretamente casi una década después, una comisión convocada precisamente para probar su eficiencia o no, realizó un informe negativo con el objetivo de prohibir su práctica y difusión, a pesar, como ya he indicado, del gran número de partidarios que tenía entre los miembros de la corte y la nobleza. Al margen de los factores de interés que intervinieron en la resolución de la comisión, y que no vamos a relatar, la conclusión a la que se llegó en el informe presentado a la Academia, fue la siguiente:

Si, sin embargo, tal error (el mesmerismo) surge del terreno de la ciencia, y se extiende entre las masas populares, dividiendo opiniones y haciendo rebeldes al ofrecer al enfermo un remedio fraudulento, y les impide buscar otros remedios (...), un buen gobierno encontrará útil erradicarlo²⁰².

Mesmer nunca abandonó su creencia en la existencia del fluido magnético, y aunque tuvo que exiliarse en Suiza como consecuencia del peligro que entrañaba para él y su pseudo-ciencia -como fue considerada- la Revolución Francesa, sus teorías no fueron del todo abandonadas, además de tener una clara influencia en muchos de los fenómenos que se desarrollarán en momentos posteriores y que veremos con más detenimiento. Además, las ideas de Mesmer fueron muy bien recibidas con posterioridad y recuperadas en el Romanticismo por filósofos de la talla de Schopenhauer, Fichte y Schelling, los cuales veían en sus teorías una demostración fehaciente y un claro ejemplo de la interrelación de la naturaleza con el ser humano y la aparición de lo metafísico y espiritual que le habían negado las ciencias empíricas. Pero también en el mundo de la literatura y en el arte, en toda concepción estética que se sintiese profundamente atraída por el mundo

²⁰² G. Wolters, "Romanticismo y ciencia: el caso de Franz Anton Mesmer", en *Actas Symposium*, op. cit., p.152.

de lo oculto y los poderes subyacentes de la naturaleza, toda ella unida por la fuerza del *Anima Mundi*, y la atracción por lo sobrenatural y lo inquietante.

Por ello antes de pasar a elaborar unas breves conclusiones de lo aquí expuesto, resultaría de interés el pasar brevemente por la pintura del Romanticismo y su atención al paisaje a través de dos nombres fundamentales: el alemán Caspar David Friedrich y el inglés J.M. William Turner.

II.VI. El paisaje romántico como experiencia mística.

El pensamiento romántico va a encontrar principalmente en la poesía, una de sus más recurrentes vías de expresión, y será en el ámbito literario donde se desarrolle plenamente de la mano de nombres como Hölderlin, Novalis, Schelley, Wordsworth o Byron; de este último son las siguientes palabras que expresan perfectamente el sentimiento del hombre romántico ante la naturaleza: “No vivo en mí, sino que me convierto en porción de lo que me rodea (...). Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser para mezclarme con el universo”

A través de la inmersión en un sentimiento estético que será el encargado de materializar esa unión con el todo, la comunión con la naturaleza que se produce a través de la expresión artística y que será conocida como *sobrenaturalismo natural*, contiene en su definición lo que tiene de sobrenatural y divino la creación artística. Para Percy B. Schelley “(...) la labor del artista consiste en descubrir y mostrar mediante su arte esa sustancia divina intangible en las cosas tangibles, esas “Formas Universales”²⁰³.

Las ideas básicas de la estética romántica surgen prioritariamente en el contexto alemán, y de nombres a los que ya nos hemos referido, para pasar posteriormente al resto de Europa, sobre todo a Inglaterra, foco que nos interesará especialmente por su estrecha vinculación con el nacimiento de la fotografía de la mano de Talbot. En Francia, sin embargo, el romanticismo tardó más en madurar debido a las influencias recientes del clasicismo revolucionario, quedando contenido de forma prioritaria en el ámbito literario. Tal vez esta disparidad en cuanto a la asimilación de los postulados románticos entre

²⁰³ Recogido en L. Martínez Peñarroja, *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza*. (trabajo fin de máster), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, p.51. (on line) <http://hdl.handle.net/10251/12541> (Consulta: enero, 2019)

franceses e ingleses, condicionaron las pautas de pensamiento y comprensión cuando se enfrentaron por primera vez al medio fotográfico.

Las ideas fundamentales sobre la naturaleza ya las expusimos al hablar de las teorías de Schelling, que es quien trata de manera más directa la relación entre ésta y su expresión artística. En cuanto al papel del arte como manifestación de lo absoluto dice lo siguiente: “El artista debe esforzarse en emular ese verdadero Espíritu de la Naturaleza que habla desde dentro de las cosas y usa su figura y forma como sus meros símbolos sensoriales”²⁰⁴, de aquí se deduce también la importancia que adquiere el símbolo para la estética del Romanticismo mediante la visibilización de lo invisible.

Se trata de proponer una fusión con el todo a través de la contemplación del paisaje equiparable a la experiencia mística de identificación con lo absoluto. Ya nos hemos referido al hecho de que el ámbito artístico en el que inicialmente y de forma más extensa se desarrolla el Romanticismo es el literario, pero dentro de la plástica asistimos a una revitalización del paisaje como nuevo protagonista. Se trata de un paisaje pasado por el tamiz de la imaginación, un paisaje que no se revela tal y como es, sino que a través de su contemplación extática revela el *Anima Mundi*, reflejo de la mente universal y todopoderosa.

La concepción romántica de la naturaleza y del arte, con su aspiración a lo infinito y su recogimiento religioso, halló una formulación más amplia que la del mencionado Friedrich Schlegel en los escritos de Novalis, en la filosofía idealista de la naturaleza de Schelling y en las teorías de los símbolos de Creuzer y Solger. La tradición neoplatónica del siglo XVIII se combinaba aquí con las teorías de las correspondencias de carácter místico-naturalista que unía el crecimiento orgánico y la creación artística, lo inconsciente y lo suprasensible, la fantasía y la realidad en una compleja red de intrincadas vinculaciones y analogías²⁰⁵.

La pintura es, desde luego, una de las mejores maneras de volver visible lo invisible. Uno de los términos que mejor definen el sentimiento estético es el de lo

²⁰⁴ Recogido en J. M. Valverde, “Schelling. La relación de las artes de la forma con la Naturaleza”, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1995, p.170.

²⁰⁵ G. Pochat, *Historia de la Estética y la Teoría del Arte. De la antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal, 2008, p. 471-472.

sublime como algo ilimitado e inabarcable, algo que se identifica con el desbordamiento de los fenómenos naturales, imposibles en todo momento de ordenar y controlar por el ser humano. Esta nueva categoría estética está perfectamente integrada en la obra de los dos representantes más importantes del paisajismo romántico: Caspar David Friedrich en Alemania y J.M.W. Turner en Inglaterra.

Caspar David Friedrich (1774-1840).

Una de las ideas principales que ahora surgen en el contexto de la representación del paisaje es lo que éste tiene de inabarcable y de incontrolable. Existe en las pinturas de Friedrich una sensación de la pequeñez del ser humano ante la vasta infinitud de la naturaleza unida a la idea de la tragedia, debido precisamente, a que ésta se escapa a cualquier posibilidad de control. Paisajes sublimes por lo inconmensurable, naufragios que representan la fragilidad de la construcción humana ante cualquier fenómeno natural; en definitiva, la incapacidad de control y dominio que planteaba la ciencia ilustrada como un espejismo ante las fuerzas inabarcables de la naturaleza.



Monje junto al mar. 1809/1810. Óleo sobre lienzo, Berlín: Nationalgalerie

Las visiones que nos ofrece Friedrich no son reales, se corresponden con la imaginación interior, con el paisaje simbólico que expresa esa noción de infinitud, y al mismo tiempo, un intento de reconciliación con la naturaleza.



Caspar David Friedrich, *El cementerio de Cloister bajo la nieve*, 1817-19.

Cualquier elemento, *Techné*, que sea manufacturado por el hombre, un edificio, un barco, es finalmente absorbido por el poder de la naturaleza hasta convertirlo en una ruina o en un naufragio. En este sentido, aunque muy posteriores, nos resuenan las palabras de Marguerite Yourcenar, cuando en su ensayo *El tiempo, gran escultor*, plantea una emoción análoga al poder del paso del tiempo, también como fenómeno natural; pasan los días y las noches después de todo, y el transcurrir de éste modifica y rehace sin piedad cualquier producto salido de las manos del hombre:

Hubo frágiles mármoles, en cambio, que salieron del mar corroídos, comidos, ornados de barrocas volutas esculpidas por el capricho de las olas, llenos de conchas incrustadas como esas cajas que comprábamos en las playas cuando éramos niños.

Pasaron por esa descomposición sin agonía, por esa pérdida sin muerte, por esa supervivencia sin resurrección que es la de la materia entregada a sus propias leyes; ya no nos pertenecen²⁰⁶.

Y es esta sensación de no pertenencia al ser humano, sino a los dictados del paso del tiempo, la que nos dan las pinturas de Friedrich, cuando la naturaleza abraza sin piedad un edificio en ruinas, para devolvérselo convertido en un reflejo simbólico de lo que no podemos controlar, como es el paso del tiempo y la irremediable venida de la muerte.

Como indica Antoni Amaro en su estudio sobre el paisaje romántico en relación al paisaje romántico y a la pintura de Friedrich:

El paisaje de Friedrich estaba muy alejado de la naturaleza apacible y revolucionaba por su carácter simbolista y espiritual. Abría un nuevo rumbo para este género pictórico, reflejando un contenido religioso, capaz de provocar un sentimiento profundo, mostrando así la vida interior. Establece para la pintura una teoría que habla del ojo interior: “Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior”²⁰⁷.

Friedrich describirá en sus paisajes como nadie la visión interior de la naturaleza, viva, salvaje e indomesticable.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851)

La premisa fundamental del paisaje de Turner es la integración plena con la naturaleza para observar y plasmar desde dentro su vida y sus incesantes cambios. No por otra razón tuvo la temeridad de atarse al mástil de un barco para observar una tempestad en el mar y poder luego pintarla desde lo más profundo. Este sería el ejemplo perfecto de plena inmersión en la naturaleza y sus fenómenos cambiantes.

²⁰⁶ M. Yourcenar, *El tiempo, gran escultor*, Valencia, Círculo de Lectores, 1990, pp.65-66.

²⁰⁷ A. Amaro, *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2019, pp.114-115.

Los paisajes de Turner son borrosos, imprecisos, muestran el dato fenoménico del cambio atmosférico, pero al mismo tiempo lo realzan en una visión espiritual y evocadora que fue bastante incomprensible para sus contemporáneos. Su idea es la de plantear la no quietud de la naturaleza a través de la imprecisión de su técnica pictórica, lo nebuloso hasta llegar al límite de la abstracción. Precisamente es por esto que su pintura fue de difícil aceptación, ya que a través de esta imprecisión es como él desarrolla su sentimiento estético a través de la plástica, cuyo objetivo no era otro que la representación de lo sublime mediante un intento de comunión con lo infinito.

Lo cierto es que esa sensación de transitoriedad aparece en cada una de sus pinturas, pero es una transitoriedad fenoménica representada dentro de un sentimiento de infinitud e inabarcabilidad de la naturaleza como algo divino. De esta manera es como Turner pretende adentrarse en el sentimiento romántico, dándonos esa idea de *Natura Naturans*, de procesos en continua evolución que impiden ser fijados para una contemplación estática, que no extática.



J.M. William Turner, *Tormenta de nieve, Aníbal y su ejército cruzando los Alpes*, 1812.

Esta intencionalidad de plasmar lo que siempre permanece en tránsito, nos hace pensar también en los primeros momentos de la fotografía, cuando la incapacidad de fijar el procedimiento químico daba como resultado imágenes transitorias y fugaces, ya vimos que en un principio las imágenes desaparecían paulatinamente al contacto con la luz,

seguían su curso natural hacia la completa desaparición bajo su apariencia imprecisa y nebulosa. Y entonces nos preguntamos ¿Qué hay más romántico que una fotografía que está viva, y cuya naturaleza sigue su curso hasta hacerla desaparecer? Una imagen fotográfica puede mostrarnos no sólo lo que el ojo no es capaz de ver a simple vista, sino que además puede recorrer el velo y mostrarnos algo que seguirá su curso con independencia de nosotros. Algo que ha sido autoengendrado por la naturaleza y que la propia naturaleza tenderá a transformar quizá hasta su desaparición.



J.M. William Turner, *Luz y color (la teoría de Goethe) La mañana después del diluvio Moisés escribe el libro del Génesis*, 1843.

La pintura de Turner nos habla de esa incapacidad de fijar cualquier fenómeno natural, ni tan siquiera en una pintura. No es posible detener el proceso de lo infinito, porque tampoco es posible entender lo que se encuentra detrás del velo de la nada.

(...) Turner da forma a los elementos del paisaje para vehicular una corriente de energía, de manifestación lumínica que atraviesa todos los objetos, fusionándolos entre sí

porque participan de la misma alma, como una interpretación sublime del aliento del mundo, como una manifestación de lo infinito²⁰⁸

El retorno una y otra vez a la *Physis* griega, tanto por parte del Renacimiento como por parte del Romanticismo, constituyen en realidad, llamadas de atención sobre la pérdida de lo divino que hay en la naturaleza y la correspondiente falta de respeto hacia ella. Lo que no es considerado sagrado se cosifica, se usa y se deshecha hasta llegar a la destrucción masiva de animales, plantas, océanos e incluso la pérdida de contacto con la esencia primigenia del ser humano que no es otra cosa que esa comunión con la *Physis* de la cual procede todo. Ni la religión ni la excesiva razón han servido para hacernos más humanos, para que la naturaleza recupere esa dignidad perdida por los fundamentalismos excesivos; primero de la Iglesia Católica, segundo de la Iglesia de la Razón Ilustrada.



Imagen fotográfica tomada por Niépce.

Esta fugacidad de los paisajes de Turner está muy en consonancia con las visiones que proporcionaron las primeras imágenes fotográficas en el contexto inglés, de fugacidad y tránsito. Visiones nebulosas que marcan esa imprecisión del tiempo que pasa,

²⁰⁸ Ibid., p.186.

de su procedimiento, que al igual que la naturaleza, se genera a sí mismo para continuar su camino.

II. VII. Conclusiones.

Estas relaciones de los filósofos, artistas e intelectuales del Romanticismo con las ciencias empíricas en su intento de explicar los fenómenos de la naturaleza a medio camino entre la mística y la ciencia, seguirán presentes en la mente de los pioneros de la fotografía a la hora de entender e interpretar filosóficamente el proceso que estaban descubriendo. Las nociones de gravitación, electricidad, polaridad o magnetismo; serán de interés, incluso como fuente de investigación, para los futuros fotógrafos como ya veremos más adelante. Como indica Wolters:

El objetivo de la ciencia romántica,(...), es restituir la unidad original del Espíritu y la Naturaleza. Según la ciencia romántica las leyes de la Naturaleza han de concebirse como la expresión en el plano empírico de las leyes del mundo espiritual que están de alguna forma detrás de las cosas empíricamente accesibles²⁰⁹.

Muchos estudiosos de la ciencia y la filosofía de este momento consideran a la ciencia romántica como una protesta frente al excesivo reduccionismo de las ciencias empíricas. Pero también habrá un grupo de científicos de tradición kantiana que realizarán una crítica al exceso de especulaciones, relaciones e hipótesis que estableció el Idealismo filosófico con los avances científicos del momento para corroborar sus teorías sobre la Naturaleza. Entre otros, el físico Jacob Friedrich Fries (1773-1843) indicó el hecho de que los *Natürphilosophers* habían llevado demasiado lejos sus especulaciones en un intento de demostrar sus supuestos filosóficos mediante los nuevos descubrimientos de la ciencia.

Sin embargo también hubo algunos científicos que se dejaron influir por el sentir general de la Filosofía de la Naturaleza en lo relativo a conceptos como fueron los de unificación de fuerzas y conservación de la energía. En Gran Bretaña concretamente el

²⁰⁹ G.Wolters, op.cit., p.146.

químico Sir Humpry Davy, al que ya nos hemos referido en el capítulo anterior y al que volveremos por su relación con Coleridge y Talbot, también fue muy afín a esta actitud romántica. Como apuntan Solís y Sellers;

La electroquímica, un descubrimiento reciente efectuado al aplicar la corriente continua de la pila de Volta a la descomposición de sustancias químicas en disolución, una nueva disciplina creada por Davy, abría un prometedor campo de interacción entre la física y la química. Frente a la química instrumental de Lavoisier, que Davy consideraba demasiado superficial y estrecha, este creía que la química podía revelar el sistema del mundo y que era susceptible de una mayor reducción que la provisional lista de elementos lavoisieriana, a la par que sustentaba el tradicional pensamiento de la teología natural británica.²¹⁰

Curiosamente Sir Humpry Davy también jugó un importante papel en el camino hacia el descubrimiento de la fotografía.

Al haber apuntado la gran importancia que reviste para el Romanticismo la recuperación de los escritos herméticos y teosóficos de ciertos pensadores del Renacimiento, principalmente J. Böhme; resulta más fácil entender, una vez planteadas las influencias científicas, de qué manera ciencia y espíritu van de la mano para llenar una parte importante de las necesidades sociales que se dieron en el siglo XIX, acicateadas por la sensación de la pérdida -a manos de los avances industriales y maquinistas, amén de sucesivas guerras- de la parte más espiritual del ser humano. La idea básica de los filósofos de la Naturaleza fue la de recuperar la unión entre ciencia y Teosofía, en un claro diálogo con las filosofías del pasado, analizando o más bien, pretendiendo justificar los nuevos descubrimientos científicos bajo el prisma de supuestos teológicos. Es lo que podríamos llamar, simplificando en exceso, una ciencia esotérica. Y fue precisamente esa especulativa imprecisión, la que llevó a rechazar la mayor parte de las elucubraciones científicas que llevaron a cabo los filósofos por parte de la ciencia más ortodoxa.

Todas estas aportaciones de los integrantes de la *Natürphilosophie*, al concebir a la naturaleza como un todo orgánico dotado de vida propia, nos lleva a la reflexión ya entrados en el siglo XXI, de la fatal pérdida de respeto hacia la naturaleza hacia la que

²¹⁰ C. Solís y M. Sellers, op.cit., pp.774-775.

nos han llevado las ciencias mecanicistas y su desposesión de la vida y el carácter espiritual ligado a ella. Esta concepción por parte del ser humano de la naturaleza y todo lo que la integra como productos desposeídos de alma nos llevaría a identificarnos con el parecer de Schelling:

(...) sentencia Schelling, una naturaleza sometida al hombre y forzada a servir exclusivamente a los fines humanos es una naturaleza muerta, y una humanidad que, volviendo la espalda a los lazos que la unen a la naturaleza, se empeña, como lo hace Fichte, en absolutizar la subjetividad y en negar a la naturaleza imponiéndole cualquier suerte de fines subjetivos, es una humanidad suicida que trabaja en su propia destrucción²¹¹.

Sánchez Meca, en su “Estudio Preliminar” sobre la *Teoría de la Naturaleza* de Goethe, realiza una interesante reflexión acerca de cómo hubiese sido la consideración de su ciencia, si en ese momento hubiese habido la necesidad, creciente hoy en día, de la conservación del medio ambiente. En el modelo destructivo de la naturaleza al que nos ha llevado la ciencia newtoniana, es negada toda concepción mística y espiritual en sus procesos de génesis, evolución y cambio, Será precisamente debido a ello, por lo que Goethe despertará el interés de personas como Rudolf Steiner a través de la concepción antroposófica del mundo, y el cual desarrolla en un intento de buscar ese principio de unidad que se encuentra en el cosmos y en los escritos herméticos, heredados del Neoplatonismo y de ciertos pensadores del Renacimiento. La idea de que todo está en todo, de la unidad del cosmos, de las tradiciones místicas retomadas en el siglo XIX y heredadas de los modelos herméticos y neoplatónicos que hemos mencionado brevemente, es lo que hace que una parte de la sociedad del siglo XIX -inmersa en unas importantes necesidades espirituales-, mire hacia una manera de entender el mundo ajena a los modelos que lo cosifican y hacia las tradiciones místicas que consideran a la naturaleza como una entidad donde se da la unidad de espíritu y materia. Como reflexión en su trabajo introductorio a la teoría de Goethe, Sánchez Meca dice que

²¹¹ A. Pérez Quintana, op.cit., p.57.

En los últimos años, el agravamiento imparable de los problemas medioambientales y la cada vez más preocupante crisis ecológica que nos amenaza han favorecido una revalorización significativa, por parte de algunos hombres de ciencia, de la perspectiva de Goethe en sus estudios sobre la naturaleza y han permitido un análisis más positivo de su propio ideal cognoscitivo. Los argumentos de Goethe en su polémica con la ciencia newtoniana representan así, también, en el marco de este contexto metacientífico, una invitación a reconsiderar las equivocadas decisiones y orientaciones que han conducido a la situación actual de emergencia ecológica en la que se encuentra ya la práctica totalidad de nuestro planeta²¹².

Tal vez, y esto es sólo una reflexión personal, no estaría de más volver al modelo romántico para recuperar parte de esa naturaleza que estamos destruyendo poco a poco, y de la cual, nos encontramos totalmente desgajados.

²¹² D. Sánchez Meca, *op.cit.*, p.XXVIII.

CAPITULO III. SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: SU INFLUENCIA EN EL ROMANTICISMO INGLÉS Y EN LOS PIONEROS DE LA FOTOGRAFÍA.

Haces que los poderes de la naturaleza trabajen para ti, y no importa que tu trabajo se haga bien y rápidamente (...) Hay algo en su rapidez y en su perfecta ejecución que resulta absolutamente maravilloso. Pero, después de todo, ¿qué es la naturaleza sino un gran campo de maravillas más allá de nuestra comprensión? Ciertamente, las que se producen a diario no suelen sorprendernos, debido a su familiaridad, pero no por ello dejan de ser porciones esenciales de la misma totalidad maravillosa²¹³.

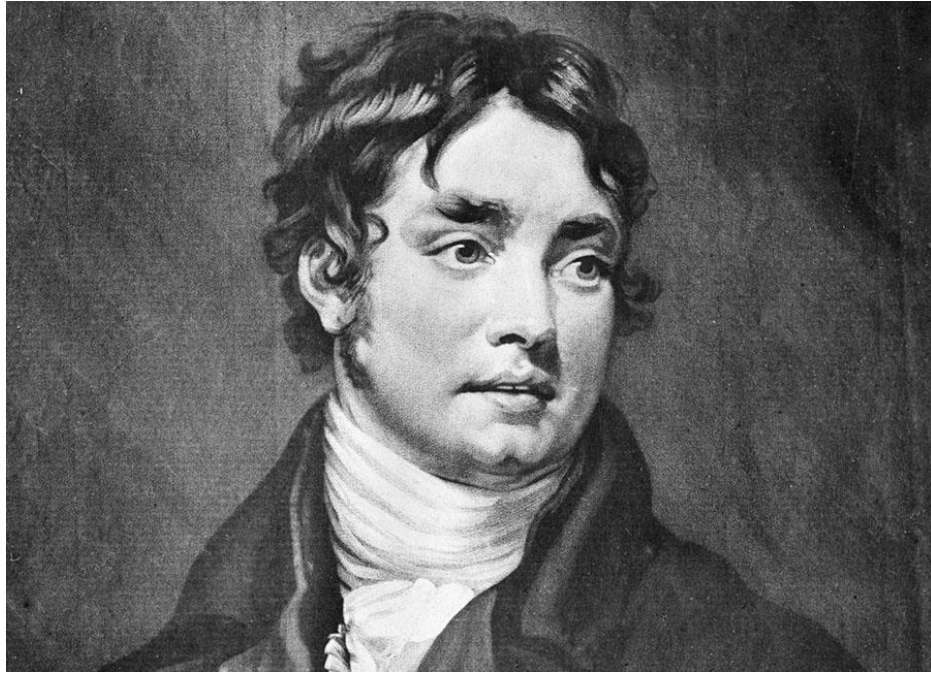
H.F. Talbot.

Ya hemos realizado una breve mención a la figura de Coleridge como introductor del movimiento romántico en Inglaterra, ahora es necesario volver a su persona más detenidamente para entender la relación e importancia que tuvieron sus escritos y pensamiento en el contexto del nacimiento de la fotografía en Inglaterra.

III.I. Coleridge y su influencia en el Romanticismo inglés.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) fue una de las figuras más relevantes del movimiento Romántico en Inglaterra además de uno de sus fundadores. Fue él quien a través de las lecturas de los grandes románticos alemanes, va a introducir su pensamiento en el ámbito inglés. La influencia de Coleridge resultará decisiva no solamente en el contexto literario, sino que además es una figura clave para entender el nuevo concepto de Naturaleza -en su más amplio sentido- y el cual se extenderá hacia todos los ámbitos de conocimiento, ya que no se limita tan sólo a ser una figura de gran influencia en el contexto poético, también fue filósofo, estudioso de las ciencias, conferenciante, ensayista, crítico literario, además de tener una intensa actividad política como reformador radical; y cómo no, también resultará de gran importancia en el desarrollo de la fotografía como veremos a continuación.

²¹³ De un informe publicado por Talbot en febrero de 1840. Recogido por G. Batchen, op.cit.p.66.



Samuel T. Coleridge en 1802

La faceta de Coleridge que más nos interesa destacar en este momento fue su posicionamiento ante la naturaleza, de la cual fue un gran explorador, ya fuera a través del estudio de los científicos y filósofos de la misma, como es el caso de los *Natürphilosophers* alemanes; como a través de su experiencia personal como caminante y admirador de los inmensos paisajes de Inglaterra, Escocia y Gales, y que se convirtieron además en el escenario para su concepción de la filosofía natural del Neoplatonismo plotiniano y el *Anima Mundi* renacentista.

A través de sus cuadernos de notas y sus cartas es como mejor podemos profundizar en su pensamiento más íntimo, pero sobre todo será el pensador alemán J.G. Herder quien deja una huella profunda en su forma de entender la *diosa naturaleza* al referirse a ella como “una simple laboriosa Penélope, deshaciendo siempre lo que había tejido, tejiendo siempre lo que había deshecho”²¹⁴. Esta noción afín a la *Natura Naturans*, de movimiento, creación y regeneración permanente hace que sea concebida no como un mecanismo estable creado por Dios, sino más bien como un organismo plenamente

²¹⁴ Ibid., p. 63.

dinámico, sometido a sus propias leyes y sin conclusión final, lo cual la convierte en algo cuya expansión temporal es siempre una constante²¹⁵.

También podría decirse que la economía dinámica de la expresión que he identificado con el discurso de los protofotógrafos representa, incluso reproduce, una nueva comprensión del espacio y el tiempo. Esto se manifiesta de diversas formas. Daguerre, por ejemplo, afirmaba con considerable solemnidad que su procedimiento permitía una “reproducción espontánea”, frase que a principios del siglo XIX solía indicar cambios químicos o físicos sin una causa externa aparente. Niépce también había utilizado las palabras reproducción espontánea en sus primeras descripciones de la *héliographie*, lo cual sugiere la importancia de esta propiedad en la percepción que ambos tenían de la identidad de la fotografía. Describir la fotografía como espontánea suponía afirmar que únicamente era resultado de un impulso natural, algo aparentemente contradictorio con la importancia de la manipulación química y el equipo necesario para procedimientos como el daguerrotipo. Lo interesante, por tanto, no es el logro de la espontaneidad como el deseo de lo natural que las palabras de Niépce y Daguerre sugieren. Esto permite prestar atención también a la noción del tiempo en la concepción de la fotografía²¹⁶.

Por lo tanto esta será una de las nuevas ideas que se introducen: la relación que se establece entre la nueva forma de hacer imágenes y el transcurrir del tiempo, y Coleridge, como no podía ser de otra manera, se hace eco de esta nueva recién estrenada relación imagen/desarrollo temporal.

(...) en 1816, Coleridge acuñó una palabra que describe acertadamente la propiedad que buscaba: “tautegórico”. Este término describe “la translucidez de lo eterno a través de lo temporal y en lo temporal”, o significa, como lo define el Oxford English Dictionary, “expresar lo mismo con una diferencia, la diferencia que conlleva el tiempo”²¹⁷.

²¹⁵ Esta alusión a lo temporal en la naturaleza será además algo que se vea claramente introducido en el pensamiento de los pioneros de la fotografía ya que la noción de tiempo unido a lo fotográfico, ha resultado ser siempre una constante.

²¹⁶ Ibid., p.93/94.

²¹⁷ Ibid., p.99.

Así pues el replanteamiento del concepto temporal se encuentra apoyado por la propia etimología latina de la palabra *natura*, *nasci*, la cual implica el hecho de ser entendida como lo que está en continuado proceso de llegar a ser algo. La idea básica es la concepción de la naturaleza como un ente en el que las relaciones causa efecto son fundamentales, y en donde cualquier existencia debe buscar su causa, a perpetuidad, en algo anterior. La cuestión de base es el cambio de modelo de visión de la naturaleza entre el modelo ilustrado, propio del siglo XVIII, a otro mucho más moderno.

Este nuevo y más innovador modelo, nos pone en relación directa con la pintura de Turner, de la que hablábamos brevemente en el capítulo anterior, como expresión de un paisaje que se encuentra en constante proceso de desarrollo, y además como reflejo fiel de la consciencia humana. Y será esta nueva comprensión temporal la que se explora desde los inicios de la fotografía, no sólo evidente en el concepto que del medio tiene Talbot, sino también en los pensadores que experimentaron con los primeros procedimientos antes de que la fotografía como tal llegase a su materialización en Inglaterra.

Estas ideas afines al pensamiento de Coleridge y a la introducción del nuevo concepto de naturaleza a través del pensamiento alemán, adquieren un nuevo significado cuando además tenemos en cuenta que Coleridge era íntimo amigo de Sir Humpry Davy y Tom Wedgwood, a los que ya nos referimos en la primera parte del trabajo, como los científicos que primero experimentaron con los procedimientos para fijar imágenes. Tal vez la estrecha amistad que mantuvieron, hizo que el propio Coleridge participase de los experimentos fotográficos de aquéllos, con lo cual, el intercambio mutuo de influencias y pensamientos debió ser más que probable.

Si tenemos en cuenta que uno de los principales objetivos de la naciente fotografía fue la de captar de una manera autogenética y sin mediar intervención humana, la naturaleza y sus manifestaciones - esta cuestión Talbot la pone continuamente de manifiesto en sus escritos, y el hecho de denominar a su magna obra *The pencil of Nature* no deja lugar a dudas acerca de sus intenciones- nos sitúa en un nuevo espacio de pensamiento donde la reciente forma de entender la naturaleza como algo autónomo, vivo y cambiante, y su relación con la fotografía, que no sólo la capta sino que además, por su propio procedimiento autogenético se comporta como la propia naturaleza a la que desea captar; hace necesario que volvamos de nuevo a plantear todo un desarrollo en torno a la relación de la fotografía con la *Physis* y con el contexto de la *Natura Naturans*, pero antes

de esto vamos a referirnos a otro concepto introducido por la ciencia del Romanticismo, y al que Coleridge, y no sólo él como ya veremos, prestó especial atención. Se trata de la noción de Polaridad.

III.II. Electricidad y Polaridad.

Uno de los descubrimientos científicos más decisivos del siglo XVIII fue el de la corriente eléctrica, a partir de ese momento se empieza a hablar de términos y conceptos opuestos originados a raíz de este descubrimiento, como son los de negativo/positivo. Estas nuevas cuestiones aportan a la visión filosófica, literaria y estética del Romanticismo Alemán ideas que se identificaron con la eterna lucha de opuestos que existe en el modelo de creación natural. Además a esto hemos de sumar la gran influencia que tuvieron Mesmer y su Magnetismo Animal, por lo que tiene de relación conceptual con la electricidad y los imanes; también compuestos de polos positivo y negativo. Se habla de una fuerza de atracción/repulsión que se encuentra en todo el Universo, y que es capaz de interrelacionar e influir sobre todos los seres tanto vivos como inermes. Coleridge, fiel heredero del Idealismo Alemán, tiene una concepción de la naturaleza muy propia de esa idea de fuerzas opuestas y al mismo tiempo complementarias que hacen y deshacen, nacen y mueren, y son el origen y el resultado de todo lo que existe en el mundo. Podríamos remontarnos de nuevo al pensamiento presocrático, y a las cuestiones relativas a la *Physis*.

(...) el descubrimiento de la corriente eléctrica en los años noventa del siglo XVIII provocó una considerable actividad experimental. El concepto polar de electricidad positiva y negativa, junto con la polaridad del imán, reforzó la concepción romántica de una naturaleza integrada por fuerzas opuestas. El imán fue una metáfora especialmente poderosa en la visión romántica, debido a que se compone de polos opuestos unificados e inseparables. Tales visiones románticas calaron en Alemania en los años noventa del siglo XVIII, se difundieron por Inglaterra y Francia, y ya bien entrado el siglo XI siguieron ejerciendo su influencia sobre la literatura, las artes, la filosofía y la ciencia (...)²¹⁸.

²¹⁸ Ibid., p. 154.

Como era de esperar, muchos de los científicos/pensadores de la fotografía, incluido por supuesto Talbot, realizaron experimentos con imanes y polaridades, y no hace falta recordar de nuevo que los conceptos de positivo/negativo aplicados al nuevo procedimiento fotográfico creado por éste, está sacado directamente de las teorías heredadas de la electricidad y los imanes.

III.III. El Grand Tour y la concepción de la experiencia de la Naturaleza.

Si hubo algo que determinó el comportamiento social gracias también a la influencia de Coleridge fue la idea de *salir al campo*, el contacto directo con la naturaleza. Pero no sólo él, filósofos como J.J. Rousseau o Henry Thoreau, a los cuales ya hemos mencionado, hacen de este contacto directo con el mundo natural una base fundamental para su filosofía y para la formación del ser humano como un ente mucho más acorde con la integración y el respeto por el mundo natural del que hablan. Todos son herederos de esa idea del Grand Tour que se pone de moda a partir del siglo XVII y que permanecerá vigente hasta mucho tiempo después, de hecho, podría considerarse el precedente del turismo actual; evidentemente restringido a la clase aristocrática y despreocupada como experiencia indispensable antes de enfrentarse a sus obligaciones familiares y empresariales en su entorno de clase alta.

Desde mediados del siglo XVII en Europa se vieron grandes periodos de estabilidad política y se intensificó mucho el comercio entre sus naciones, lo que permitió la posibilidad de viajar de forma particular, por el simple placer de conocer otros lugares y de trabar contacto social con otras gentes. Entre las familias más destacadas de Inglaterra se institucionalizó que los jóvenes herederos, antes de concluir el periodo de formación y pasar a la vida activa ocupándose de sus títulos y su escaño parlamentario, debían realizar un viaje por el Continente durante el cual pondrían a prueba sus conocimientos, adquirirán modales y aprenderán a desenvolverse en situaciones sociales diferentes al protocolo inglés. El viaje solía tener como punto de destino final Italia, donde los jóvenes entraban en contacto con la erudición latina y con el arte, aficionándose a la arquitectura, la poesía y la pintura²¹⁹.

²¹⁹ L. Martínez Peñarroja, op.cit., p. s/n.

Esta idea del Grand Tour en el comportamiento habitual de la clase aristocrática inglesa, la retomaremos cuando volvamos a tratar la figura de Talbot.

III. IV. Pragmatismo/Racionalismo francés versus Idealismo inglés.

Si volvemos a pensar en las influencias que tiene el pensamiento en la manera de encauzar e interpretar los avances o circunstancias que se van dando según los países o las zonas de influencia, no podemos no tener en cuenta las diferentes actitudes que se expresaron ante el fenómeno de la fotografía en los dos países que fueron el caldo de cultivo para su descubrimiento y posterior difusión y desarrollo. A pesar de que esto pudiera resultar excesivamente maniqueo, hay que pensar que tal vez la mentalidad utilitarista y económica que se da en Francia, principalmente de la mano de Arago y Daguerre, podría ser el reflejo de esa incuestionable herencia que el pensamiento francés tiene del racionalismo impuesto en el siglo XIX por la mentalidad ilustrada. De hecho, en el discurso ya expuesto de Arago sobre el medio fotográfico éste sólo alude a Giacomo della Porta, mencionado por la *Enciclopedia* como el filósofo que más profundamente se dedica a investigar y perfeccionar la cámara oscura; esto unido a que el Romanticismo, tal y como se desarrolla en Alemania e Inglaterra, apenas tuvo calado en la estética y el pensamiento francés, nos llevan a concluir que la consideración del medio fotográfico en Francia pudo ser una consecuencia lógica en un país cuyo pensamiento estuvo intensamente influido por el pragmatismo ilustrado.

En el polo opuesto nos encontramos con Alemania y su heredera Inglaterra en cuanto a la forma que adquiere el pensamiento romántico; fiel a las consideraciones ya mencionadas acerca de la *Physis* autogenética y cambiante y el mundo natural concebido como *Natura Naturans*: como un ser que se establece a sí mismo autosuficiente, ingobernable y no sometido a los dictados de una razón. Este pensamiento se verá claramente reflejado en la figura de Talbot, y en los que junto o antes de él, experimentaron con el incipiente procedimiento fotográfico en Inglaterra.

Si bien el desarrollo de la fotografía en Alemania no se produce de la misma forma que se realiza en Francia e Inglaterra, podríamos aventurar la idea de que, en el caso de que se hubiese producido, hubiera adquirido la misma aproximación al fenómeno que se dio entre los pioneros ingleses.

III.V. Y de nuevo Talbot. Contextualización de su obra y pensamiento: desde la *Physis* griega al Idealismo Romántico.

Una vez expuesta la decisiva influencia del pensamiento de Coleridge en la sociedad filosófica, literaria y científica de su tiempo, podemos extraer una serie de puntos fundamentales, a modo de recapitulación, acerca de las circunstancias filosóficas y científicas que se dieron durante el transcurso del Romanticismo en Inglaterra y su influencia directa en los primeros experimentadores de lo fotográfico. Evidentemente todos los conceptos que se manejan en una determinada época influyen de una forma u otra entre sus pensadores e intelectuales, ya que no pueden sustraerse a ningún tipo de avance, opinión o experimentación que estén realizando sus contemporáneos. Somos conscientes de que pretender saber qué existe en la mente de alguien resulta una cuestión imposible, y sobre todo, tal vez desacertada por lo que tiene de subjetivo a la hora de utilizarse en estudios académicos de historia. Pero ya hemos indicado desde el inicio de este trabajo, que en determinados momentos hemos de salirnos de los lindes academicistas y estrictamente cuantificables, si pretendemos realizar una labor hermenéutica que nos abra a otras posibilidades.

Es obvio que la mayor parte de nuestras expresiones y manifestaciones son producto de nuestros esquemas de pensamiento, los cuales además, se encuentran conformados por lo que esté en el *ambiente* de la época en la cual nos movamos; y es por esto que todo lo que se mueve en el contexto en el que vivimos nos influye de alguna manera en nuestros actos y expresiones. Ahora que ya hemos planteado algunas de las opciones filosóficas y científicas más influyentes que se manejan desde el siglo XVIII, vamos a recapitular sobre una serie de cuestiones para ver cómo pueden estar relacionadas directamente con los avances en el pensamiento y los experimentos fotográficos, que en definitiva, son también herederos de un contexto filosófico romántico. Para ello tendremos que recordar algunas cuestiones expuestas en la primera parte del trabajo.

Todos los conceptos que exponemos a continuación fueron de gran influencia para los filósofos, científicos y artistas ingleses a lo largo de los siglos XVIII y XIX, pero vamos a concretar su influencia en la obra y las palabras de Talbot, para demostrar que su pensamiento fotográfico es resultado de la continuidad/discontinuidad de determinados conceptos a lo largo del tiempo. Para ello tenemos que volver, de una manera breve y concisa, a recordar algunos de ellos.

Physis, Anima Mundi, Magia Naturalis.

Acerca de la vinculación con el concepto griego de *Physis* ya hemos hablado sobradamente de cómo Talbot, gracias a su erudición, entendía el nuevo medio. Para él era algo muy cercano al pensamiento griego de la *Physis/Naturaleza* al entender la fotografía como algo vivo y autónomo. Pero esto también es igualmente relacionable con los conceptos posteriores de *Anima Mundi* y *Magia Naturalis* que dotan a la naturaleza de un alma colectiva y una capacidad de creación y regeneración que bien puede entenderse dentro del concepto *Natura Naturans*. Recordemos la influencia que supusieron las investigaciones del alquimista del siglo XVII Balduin (ver Capítulo IV de la Primera Parte) en sus intentos de capturar el *Anima Mundi*, o Espíritu Universal, y su influencia en el naturalista del siglo XVIII Schulze y en sus experimentos “fallidos” con las sales de plata, cuyo testigo es posteriormente recogido por Talbot.

Además de en el pensamiento de Talbot, hay un concepto donde se recoge claramente esta idea como fue la primera denominación utilizada por Niepce para designar su descubrimiento, y es el de *Physautotypia*, entedida como autoengendramiento de la naturaleza; y en cuyo significado se contienen los conceptos filosóficos ya expuestos.

Como se recoge en la cita que abre este capítulo Talbot considera claramente a la nueva imagen fotográfica como un producto maravilloso de la naturaleza, una suerte de magia natural que se escapa de nuestro control exhaustivo para demostrarnos que las leyes naturales son “(...) un gran campo de maravillas más allá de nuestra comprensión”²²⁰.

Nathürphilosophen.

Desde luego podría decirse, que la fotografía aunque surge con posterioridad a ellos, fue entendida por muchos como una manifestación más de esa naturaleza ingobernable y cambiante. No hay nada más afín al sentimiento romántico que el hecho de que la propia naturaleza sea la que se engendra, la que se plasma a sí misma en su esencia sin mediación humana; una suerte de literalidad de *Natura Naturans* materializada en el objeto fotográfico. Una idea de base que se situaría también en un cambio de pensamiento que varía desde considerar la naturaleza como algo *estático* que

²²⁰ Cita de Talbot fechada en 1840 y recogida por G. Batchen, op.cit., p.66.

hay que copiar mediante los nuevos procedimientos físico/químicos vistos como productos exclusivamente culturales, o considerar a la fotografía como una prolongación de ese proceso de transferencia de la naturaleza a imagen ajena por completo a la intervención humana. El hecho de hablar de naturaleza como protagonista de la imagen no significa excluir otros sujetos como pueden ser los seres humanos, pero la realidad es que los largos tiempos de exposición hicieron que en un principio sólo fuesen fotografiables los objetos que podían permanecer estáticos durante largos lapsos de tiempo, cuestión esta que al ser solucionada, llevó a denominar a la fotografía “instantánea” con la consiguiente sustitución de tiempo transcurrido por la de tiempo detenido. Tanto Talbot como Niepce fueron de los que advirtieron claramente esta peculiaridad del proceso, tanto en sus denominaciones como en sus actitudes ante el medio, tal vez condicionados por esos larguísimos tiempos de exposición que necesitaban sus procedimientos iniciales; Niépce no tuvo la opción de comprobar otro más rápido, Talbot sin embargo sí.

La naturaleza fotografiada, si aplicamos a ésta la visión romántica, no es un modelo a la espera de ser capturado, sino un ejemplo vivo del propio proceso fotográfico que en su quehacer imita el modelo de la naturaleza ya que en realidad, más que un artefacto cultural, es otra tanta de las manifestaciones de la *Physis*.

Desde luego lo que también hemos visto claramente a lo largo de la exposición sobre los primeros momentos y fotógrafos, fue el dilema acerca de qué era verdaderamente la fotografía tanto desde el punto de vista conceptual como filosófico. La relación de ésta con los fenómenos de la naturaleza parece estar clara para muchos de ellos, especialmente en el caso de Talbot, pero la incertidumbre en lo relativo a sus procedimientos y cómo considerarla, a medio camino entre un producto natural y un producto cultural, resultan para nosotros un interesante debate en este momento en que la habitual consideración del modelo natural afín al racionalismo, ha sido roto.

Concepto temporal de lo *tautegórico*.

La fotografía manifiesta su devenir: una imagen que se desvela, que primero permanece oculta para pasar a mostrar todo su aparecer, como decía Talbot, pero que sigue su curso de desaparición como una naturaleza viva e inestable, romántica y

misteriosa. Como reflexión acerca de la relación de lo *tautegórico* con las primeras fotografías realizadas tanto por Niepce como por Talbot, podríamos decir que el hecho de que necesitaran largos tiempos de exposición podría verse como un devenir del tiempo durante el cual la naturaleza, en este caso reflejada en el propio proceso fotográfico, no permanece nunca estable, en realidad constituirían una metáfora de la vida mucho más realista que el tiempo detenido y discontinuo que expresan las tomas de Daguerre, concepto que ha heredado la imagen fotográfica desde entonces. Pero en un principio los largos tiempos de exposición, durante los cuales incluso las sombras se iban moviendo, unido al proceso de paulatina desaparición de la imagen hasta el momento en que ésta consiguió ser fijada de una manera estable, podrían hacer ver la fotografía como un procedimiento donde el tiempo y su devenir se encuentran presentes. Incluso actualmente, hemos de tener cuidado con las imágenes que se sometieron a los procesos analógicos de revelado, no a los digitales que contemplarían otro tipo de desaparición, ya que continúan, lentamente, su evolución en el camino de re-velado. La fotografía como imagen puede ser una detención; pero ella en sí misma se constituye un devenir en un momento en el que las imágenes continuaban su curso hasta la extinción.

El concepto *tautegórico* aplicado a lo fotográfico constituye al menos en los primeros tiempos de la fotografía, una parte con la que tuvieron que luchar para poder acelerar los tiempos de exposición y poder realizar imágenes como por ejemplo retratos, y posteriormente para poder detener la fugacidad de lo obtenido y evitar así perderlo para siempre. Como acabamos de indicar, el Daguerrotipo rompe con este concepto de devenir al introducir tiempos de exposición mucho más breves, pero también acaba con la consideración de la imagen fotográfica como algo que se desarrolla a lo largo del tiempo al ser sustituida por la consideración de algo que lo detiene.

Nueva concepción del modelo natural según avances científicos como la electricidad y la polaridad.

Talbot, que también experimenta como muchos coetáneos con los imanes, introduce entre sus expresiones para referirse a la fotografía terminología binaria, donde el concepto de lo opuesto como relación de complementariedad está implícito. No olvidemos no obstante, que precisamente una de las ideas desarrolladas por el

Neoplatonismo de Marsilio Ficino, fue precisamente la de la presencia de polaridades en los procesos de la naturaleza y de lo cual se harán eco muchos artistas del Renacimiento.

(...) Talbot se refería al nuevo medio como a una peculiar articulación de coordenadas temporales y espaciales (...) Parece como si solamente pudiera describir la identidad de la fotografía engarzando una serie de elementos binarios: arte y sombra, lo natural y la magia, lo momentáneo y la eternidad, lo fugaz y lo encadenado, lo fijo y lo cambiante. La fotografía era, para Talbot, el deseo de una imposible conjunción de fugacidad y fijeza. Más aún, era un emblemático algo/alguna vez, un “espacio de un único minuto” donde el espacio se convierte en tiempo y el tiempo en espacio²²¹.

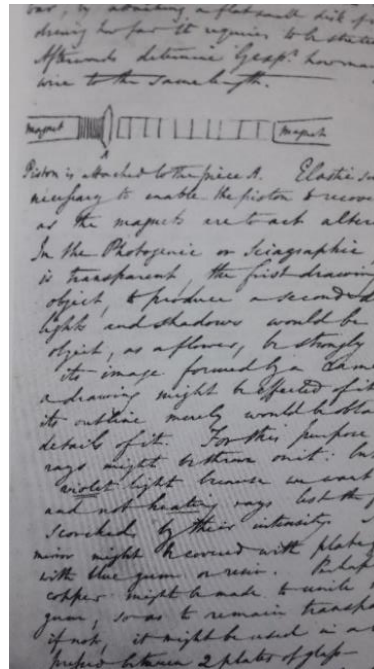
A su vez estas ideas de Talbot nos vuelven a conectar, como en círculo, con el concepto de lo *tautegórico*, al remitirnos a las nociones de tiempo y espacio.

Pero en referencia directa con el recién descubierto tema de la polaridad y los imanes, Batchen nos llama la atención acerca de dos dibujos que aparecen en el cuaderno de notas de Talbot -recogidos ambos en la publicación de Schaaf-, y sobre el que ningún investigador de la fotografía se habría pronunciado antes. Se trata de un dibujo de dos imanes enfrentados acompañados del siguiente texto:

El pistón está unido a la pieza A. No se necesitan sustancias elásticas para permitir que el pistón recupere su anterior posición, y los imanes actuarán alternadamente. En el procedimiento fotogénico o skiográfico, si el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, para producir un segundo dibujo, en el que las luces y las sombras se invertirían²²².

²²¹ Ibid., p.94-95.

²²² Ibid., p. 153.



Anotaciones del Cuaderno M. (1835)

En otro momento de sus cuadernos también hace alusión a los imanes, la pregunta que nos lanza Batchen es la siguiente: “¿(Talbot) aludió, deliberadamente o sin pensarlo, al funcionamiento de un imán?”²²³. Nosotros nos inclinamos a pensar que, teniendo en cuenta el contexto científico en el que se encontraba, esa alusión fue, desde luego, deliberada.

El Grand Tour.

Sabemos que Talbot se encontraba en ese contexto de “viajero/turista” por el norte de Italia cuando empieza a pensar en fijar las imágenes de los maravillosos paisajes que se encontraban ante él dada su incapacidad para fijarlos de manera adecuada, incluso contando con un artilugio para dibujantes como era la cámara clara. La idea pues del contacto directo con la naturaleza es además un puntal decisivo en su concepción general, es su faceta de turista amante de la naturaleza, la que le lleva a querer plasmar la Gran obra de Dios de una forma permanente, y lo que le inicia en su proceso de búsqueda fotográfica. Prácticamente todas las alusiones que podemos encontrar en relación al

²²³ Ibid., p. 153.

primer pensamiento que desarrolla Talbot en su búsqueda de un procedimiento, se centran en fijar las maravillosas vistas del lago Como.



Viajeros por Egipto, fotografía de Antonio Beato, 1870.

Además de estas cuestiones iniciales está claro que la idea de plasmar arquitecturas y paisajes, se encuentra muy en consonancia con esos primeros viajeros que decidieron cargar con un pesado equipo fotográfico, para poder captar y ofrecer al resto del mundo las posibilidades de visita de otros países que hasta la fecha sólo habían tenido los económicamente más favorecidos.

Cuando Aragó defiende el daguerrotipo en la Cámara de los Diputados, alude también al inmenso favor que hará la fotografía al sustituir a las inmensas legiones de dibujantes que se dedicaban a copiar las ruinas, por un único aparato que realice la función de todos ellos (ver Anexo I). Al hilo de esto, en el siguiente capítulo dedicado a Holmes y la fotografía estereoscópica, volveremos a incidir en esta idea de Grand Tour, pero esta vez, sustituido, de manera virtual, por imágenes fotográficas de visión tridimensional.

CAPITULO IV. O.W. HOLMES: EL ESTEREOSCOPIO Y LOS ORÍGENES DE LA REALIDAD VIRTUAL.

Llegará el momento en el que un hombre que quiera ver un objeto natural o artificial, irá a la Biblioteca Estereográfica Imperial, Nacional, o Ciudadana y buscará su piel o su forma, así como haría con un libro en una biblioteca pública²²⁴.

O.W. Holmes.

Antes de continuar por la vía que nos hemos marcado queremos hacer un breve paréntesis para incluir el pensamiento y las ideas de un intelectual poco referenciado y conocido en el ámbito de la fotografía del siglo XIX como fue O.W.Holmes. Dentro de su visión sobre el futuro de la fotografía estereoscópica, como posibilidad de viaje alrededor del mundo, vemos implícita la idea del *Grand Tour* sin necesidad de salir de casa, junto a una particular concepción del pensamiento griego y su posible vinculación con las nuevas imágenes producto de la técnica fotográfica.

IV.I. O.W. Holmes y las Esculturas de sol.

Para hablar de O.W. Holmes (1841-1935) tenemos que trasladarnos a la región de Nueva Inglaterra, Estados Unidos, e indagar en un personaje, que formado fundamentalmente en Europa – era inglés de nacimiento-, pasa la mayor parte de su vida alternando entre Cambridge y Boston, lugares en los que recoge y aplica gran parte de su pensamiento.

Su vida transcurre pues a lo largo de un momento importantísimo para la fotografía como fue su gestación, nacimiento y posterior perfeccionamiento. De hecho, la fotografía, es uno de los acontecimientos que le apasionan y sobre la que centra su atención como científico y pensador. A pesar de que su labor más conocida se encuentra en el ámbito de la ley, ya que fue un importante y famoso jurista para Nueva Inglaterra,

²²⁴ Traducción del original en italiano. O.W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Genova, Costa&Nolan, 1995, p.31.

era una persona inquieta y muy polivalente, por lo que su influencia también se extendió en el contexto del pensamiento, la literatura, la ciencia y desde luego, que es lo que a nosotros más nos interesa, de la fotografía.



O.W. Holmes, foto de Harris & Ewing, 1930.

Él mismo experimentador y coleccionista de imágenes producidas por el nuevo medio, escribe algunos artículos sobre fotografía en la publicación *Atlantic Monthly* en los años comprendidos entre 1859 y 1863, como correspondería a su gran interés por los descubrimientos científicos de una sociedad inmersa en la cultura industrial.

Pero uno de los aspectos de la fotografía que más interesa a Holmes, y que puede definirse como una primera forma de presentarnos la realidad “virtual” que puede experimentarse a través de las imágenes tridimensionales, serán las dobles imágenes producidas por un artilugio denominado estereoscopio. La visión estereoscópica se basa en el hecho de captar dos imágenes del mismo motivo con la separación entre ellas similar al que existe entre los ojos; esas dos imágenes han de ser vistas simultáneamente de nuevo a través de un visor estereoscópico, manteniendo la misma distancia de captación entre

ellas, de tal forma, que el cerebro, al observar el mismo motivo con un pequeño desfase de observación, se encarga de unir las en una sola dando la sensación de profundidad o tercera dimensión. Estas tomas estereoscópicas suponen un avance más hacia la visión de una nueva forma de percibir la realidad que aportan las imágenes fotográficas, al dar al espectador la sensación de encontrarse ante espacios y objetos con profundidad real. De hecho resulta interesante advertir cómo Holmes no habla de este tipo de fotografías como *pictures*, sino como *esculturas de sol*, haciendo referencia sobre todo a su carácter virtualmente tridimensional.

La fascinación de Holmes por la estereoscopia se manifiesta en un texto sobre la realidad *virtual* que proporciona la toma estereoscópica y las nuevas y amplias posibilidades que se abren para la sociedad de su tiempo. Su visión futurista expone una de las múltiples sensaciones y aperturas de horizontes que proporcionó la fotografía para la mentalidad de la época.

El estereoscopio es un instrumento que hace parecer sólidas las superficies. Todas las imágenes en las que la perspectiva está bien construida, luces y sombras dan más o menos el efecto de solidez; pero con este instrumento el efecto viene intensificado de tal manera que produce una realidad aparente que engaña a los sentidos con una apariencia de verdad²²⁵.

En realidad las leyes ópticas de la estereoscopia fueron formuladas antes del descubrimiento de la fotografía a cargo del físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) en 1832; en 1838 presenta en la Royal Society *Contributions to de Physiology of Vision-Part de First: On Some Remarkable an Hitherto Unobserved Phenomena of Binocular Vision*. Refuerza su teoría con un aparato inventado por él como es el estereoscopio reflectante, el cual permite observar de primera mano los fenómenos fisiológicos que desarrolla en su estudio. En cualquier caso estudios sobre la visión binocular del ser humano ya podemos encontrarlos desde Euclides, hasta Giacomo Della Porta, pasando, como era de esperar por figuras de la talla de Leonardo da Vinci, y muchos otros a los que ya nos referimos en la primera parte del trabajo al hablar de los mecanismos de visión.

²²⁵ Ibid., p.20.



Estudio de visión binocular de los cuadernos de Leonardo da Vinci, sg. XV.

En un principio este aparato creado por Wheatstone se utilizaba con dibujos hasta que, con la llegada de la fotografía y de los primeros Daguerrotipos, se convierte en un utensilio que posibilita la observación de fotografía en *relieve*. No es éste el momento de realizar un estudio exhaustivo de la fotografía estereoscópica, para eso se encuentran algunas historias de la fotografía que le dedican algún capítulo o artículos de estudiosos referenciados en la bibliografía final, pero sí queremos indicar como curiosidad, que una de las aplicaciones *lúdicas* del estereoscopio estuvo destinada a la visión de falsas fotografías de espíritus. El físico David Brewster realiza en 1856 uno de los primeros manuales dedicados a la estereoscópica fotográfica, su propuesta consiste en:

(...) utilizar la sobreimpresión para dar un “aspecto de espíritu” (*a spiritual appearance*) a los personajes y conducir así al lector hacia “el reino de lo sobrenatural” (*into the regions of the supernatural*). En la década de 1860, y en las siguientes, algunos editores de fotografías binoculares, como la *London Stereoscopic Company* o la firma americana *Underwood & Underwood* comercializan así, como objetos de diversión, series completas de espectros, de ángeles o de hadas de forma etérea²²⁶.

²²⁶ Recogido en C. Chéroux, “El caso de la fotografía espiritista”, *Acto. Revista de Pensamiento Artístico contemporáneo*, (Tenerife), Vol.4, 2008, p.195



Estereoscopio de Charles Wheatstone.

La gran importancia de Holmes en el contexto técnico de la fotografía estereoscópica, además del componente conceptual como también veremos, fue la invención de un tipo de visor de mano, el cual menciona brevemente en su ensayo, al considerarlo más cómodo de utilización que los que en ese momento se encontraban en el mercado: “Nosotros hemos hecho construir uno mejor, a nuestro parecer, que el que se vende en las tiendas”²²⁷.

El investigador Ángel Fuentes de Cía se refiere a la invención de Holmes de la siguiente manera:

En 1859, Oliver W. Holmes inventa el visor estereoscópico de mano que, de forma casi instantánea, ganó el fervor popular y que fue utilizado, sin apenas modificaciones, durante más de ochenta años. Holmes no patentó su visor por lo que, en pocos meses, el mercado se vio literalmente inundado de instrumentos similares fabricados por otras compañías. La batalla comercial librada en este mercado abarató los precios y atrajo a este divertimento una gran cantidad de público²²⁸.

²²⁷ W.H. Holmes, op.cit., p. 54.

²²⁸ A. Fuentes de Cía, “Notas sobre la fotografía estereoscópica” en VV.AA., *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, p.11. (on line) <https://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf> (consulta: julio, 2019)



Visores estereoscópicos de Holmes.

La segunda parte del ensayo de Holmes se centra en realizar un viaje imaginario por el mundo a través de tomas estereoscópicas que describe minuciosamente al lector, como si se tratase de un libro de viajes virtuales creados únicamente a través de los espacios generados por las imágenes estereoscópicas. Y es aquí cuando Holmes introduce al lector por el *Grand Tour*, al hacer visitas virtuales de Londres, Italia, Nueva Inglaterra, Escocia, y todo ello sin salir de la Biblioteca Virtual de Imágenes Estereoscópicas que propone para dar la vuelta al mundo.

No es un juguete este instrumento que realmente nos lleva ante la presencia de todos estos lugares que inspiran el alma humana, (...). No es un juguete: es un regalo divino puesto en nuestras manos, a través de la ciencia, de aquella inspiración que revela el Omnipotente a través de los labios de los humildes estudiosos de la Naturaleza²²⁹.

En este momento la fotografía es considerada además como una herramienta indispensable en la exploración del mundo, las grandes campañas por los países recién colonizados se ejecutan cámara en mano, y la idea de Holmes, mentalmente avanzadísima, es la de crear un inmenso museo virtual desde el que poder recorrer el mundo sin moverse de un único espacio.

²²⁹ W.H. Holmes, op.cit., p. 53.



Daguerrotipo doble para visión estereoscópica de Auguste Belloc, mediados siglo XIX.

La fascinación y confianza puesta en la fotografía por él, le lleva a imaginar avances tales como para poder realizar estereografías de la explosión de una granada, o del momento preciso del choque entre las armas en una guerra. Incluso habla visionariamente de la separación entre forma y materia, tras recibir la humanidad el *lápiz solar* con que dibujar esculturas como si se tratase de una herencia o regalo divino;

Iremos demasiado lejos si desvelamos nuestras consideraciones acerca de las futuras transformaciones que podrán ser consecuencia del mayor suceso del hombre: el divorcio entre la forma y la materia. (...) Estamos indagando sobre los estereoscopios como si fuesen juguetes graciosos, y nos interrogamos sobre la fotografía en tanto que novedad fascinante; pero una vez que haya pasado otra generación se reconocerá que una nueva época en la historia del progreso humano ha comenzado desde el momento en que Aquéllos que “en una luz infinita/Reina desde la eternidad” ha cogido un lápiz de fuego de mano del “ángel que estaba en el sol”, y la ha puesto en manos de la humanidad²³⁰.

²³⁰ Ibid., p32.

IV.II. O.W. Holmes y el pensamiento griego.

Pero además de su visión sobre la realidad virtual lo que más nos interesa es su forma de pensar en relación con la imagen fotográfica como erudito conocedor de la filosofía y la mitología griegas, y cómo las sitúa en relación con la fotografía. Es curioso como, al igual que Talbot, estos intelectuales no dudan en poner en relación el recién descubierto procedimiento fotográfico con el original pensamiento griego contenido en los mitos y en los filósofos de la *Physis*.

En otro lugar de su publicación Holmes decide realizar una nueva y curiosa interpretación del mito griego sobre Apolo y Marsias al relacionarlo con las ideas que comparan la captación de las imágenes fotográficas con la apropiación de la *piel* o los efluvios membranosos de los que hablan las antiguas teorías de la Extromision. Para Holmes el mito de Apolo adquiere una nueva dimensión cuando éste ata o *fija* a Marsias a un árbol y se dispone a despellejarlo vivo. Apolo, además del dios del canto y las artes era el dios del sol y de la luz, lo cual le sirve de clara metáfora con la fotografía al relacionarla con el instante en que Apolo desprovee a Marsias de su envoltura externa como castigo por la osadía cometida. Holmes dice al hilo de la metáfora sobre Apolo y Marsias;

Hoy somos nosotros los que privamos de la piel a nuestros amigos y a nosotros mismos cada año o mes o día, con la ayuda de aquél rayo de sol que realizó la imagen de Marsias. Todo el mundo está sometido a ello, incluidos reyes y reinas. Las obras de arte y el mismo rostro de la naturaleza se someten a idéntico tratamiento. Nosotros levantamos un velo impalpable de la superficie de las Pirámides. Hacemos deslizar desde la cúpula de San Pedro aquella otra imponderable cúpula que se adhirió como una segunda piel para desvelar hasta el más mínimo rasguño del original²³¹.

Esta idea que identifica la captación de la imagen fotográfica por un aparato con un hurto fugaz de las capas invisibles que están adheridas a los seres y objetos, será un interesante motivo de debate y al mismo tiempo de rechazo de la fotografía por parte de muchas personalidades, algunas de ellas ilustres, y de los que hablaremos en posteriores

²³¹ Ibid., p. 34.

capítulos. Ahora estas palabras de Holmes nos sirven para ir introduciendo un pensamiento más mágico que científico, y que tendrá cabida a lo largo del desarrollo posterior de la fotografía.

Pero lo que más nos interesa del estudio de Holmes son sus primeras líneas, cuando apunta un tema que es el que venimos desarrollando a lo largo de todo este trabajo, como es la base filosófica y de pensamiento en las que se asienta el deseo de fotografiar. Dice Holmes al referirse a los momentos arcaicos en los que los filósofos de la *Physis* hablaban de las imágenes, su formación y su composición:

Democrito de Abdera, conocido como el Filósofo Sonriente, probablemente porque sostenía que la búsqueda de la verdad no fuera incompatible con una sonrisa en los labios, creía y enseñaba que todos los cuerpos liberan continuamente imágenes de sí mismos, sutiles emanaciones que, golpeando nuestros órganos sensoriales, dan origen a las sensaciones. Epicuro tomó prestada esta idea y la introdujo en el famoso sistema del cual Lucrecio nos ha dado la versión más difundida. Los curiosos en la materia encontrarán la descripción del poeta al principio de su cuarto libro. Formas, efigies, membranas o *pellicole* son los términos más acordes para dar a estas emanaciones. Ellos se difunden incesantemente desde la superficie de los sólidos, propiamente como se reproduce la corteza de los árboles. *Cortex*, en realidad, es uno de los nombres atribuidos a ello que da Lucrecio²³².

Sobre esta idea llevamos hablando desde el inicio de nuestro trabajo y volveremos a él más adelante, sobre todo en lo referido al gran poema de Lucrecio, *De Rerum Natura*. Holmes además habla de la aparición del Daguerrotipo como si se tratara del gran triunfo que los filósofos de la antigüedad hubiesen deseado obtener para poder apresar al menos alguna de esas películas invisibles que incesantemente se desprenden de los seres y los objetos, y a esto es a lo que nosotros hemos aludido como la materialización del *sueño* de Epicuro.

Estas películas visibles o *exuviae* membranosas de los objetos, de las que hablan los filósofos antiguos, no tienen consistencia real una vez separadas de la propia fuente

²³² Ibid., p.15.

luminosa, y se desvanecen inmediatamente cuando ésta disminuye. Si alguien hubiese ofrecido un espejo metálico a Demócrito de Abdera, invitándole a mirarse mientras su corazón latía treinta o cuarenta veces y prometiendo que una de las películas emanadas de su rostro sería fijada en el espejo, de tal manera que ni él, ni el espejo, ni ningún otro hubiesen jamás olvidado su aspecto, el Filósofo Sonriente hubiese probablemente reivindicado su sobrenombre con una carcajada tal que maravillaría al interlocutor.

Esto es propiamente lo que el daguerrotipo ha hecho. Ha fijado nuestra ilusión más fugaz, aquella que el apóstol, el filósofo y el poeta han utilizado como ejemplo de la inestabilidad y de la irrealidad. El fotógrafo ha completado el triunfo haciendo reflejar las imágenes desde un folio de papel, como desde un espejo, y conservándolo como un cuadro²³³.

Las palabras de Holmes no hacen otra cosa que afirmarnos en la idea generalizada desde la antigüedad, intuida pero no desarrollada, de que la fotografía era ya, o mejor dicho, hubiese sido para los filósofos griegos, el sueño materializado de aprehender esas imágenes membranosas, inaprensibles y fugaces, de las cuales nos hablan en sus escritos.

La cuestión vuelve a plantearse en el siglo XIX cuando, de manera no necesariamente consciente, volvemos a dirigir la vista hacia la creencia en esos simulacros como entidades con consistencia desde el momento en que nuevas formas de aprehender imágenes, como fue la fotografía, hacen su aparición.

Es cierto que la fotografía contribuyó a afirmar la creencia de que - al igual que sucedió con el microscopio y el telescopio, al favorecer la visión de formas que pasaban totalmente desapercibidas para la visión humana- la aparición de una nueva manera de ver, producto de la ciencia, posibilitara la captación de imágenes residuales, membranas y efluvios varios que siempre estuvieron ahí, pero que hasta la fecha, no se había contado con los avances suficientes no sólo para poder verlos sino también atraparlos. La fotografía constituyó en parte, la esperanza de advertir ese nuevo mundo de imágenes, que aun habiendo existiendo desde siempre, y ya los filósofos de la *Physis* dan cuenta de ello, podían ser no sólo vistas sino también fijadas.

¿A qué necesaria conclusión podemos llegar tras estos apuntes acerca de Holmes?: a la certeza de que el ser humano cambia radicalmente su forma de relacionarse con el

²³³ Ibid., p16.

mundo desde que entra en uso el medio fotográfico. No se trata tan sólo de una nueva forma de ver desde el punto de vista físico/óptico, también hay una modificación sustancial en las formas de pensamiento y en las formas de entender la realidad; generando nuevas posibilidades que se encontraban latentes. Esto además conlleva nuevas creencias, nuevas religiones y nuevas posibilidades.

El siglo XIX puede considerarse un momento contradictorio; se producen los mayores avances en el campo de las ciencias y de la industria desarrolladas a partir de la Revolución Industrial, pero al mismo tiempo genera unas necesidades de vuelta a lo profundo, a la naturaleza y a la parte más espiritual del ser humano. La fotografía contribuirá a satisfacer todos y cada uno de esos campos; por lo tanto será, como pasaremos a ver a continuación, una herramienta indispensable que permitirá ejercer de testigo aparentemente fidedigno, para apoyar esas nuevas necesidades espirituales que se tornaron necesarias en medio de una de las más importantes crisis existenciales a las que tuvo que enfrentarse el ser humano como resultado de las Guerras de Secesión americanas y las grandes Guerras Mundiales europeas.

CAPITULO V. ¿MÁS ALLÁ DEL MUNDO FÍSICO? LA FOTOGRAFÍA Y SU “RELACIÓN CON EL MALIGNO”.

Querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina²³⁴.

Der Leipziger Anzeiger.

V. I. Fotógrafos y nigromancia. El nuevo Fausto.

Cuando empieza a divulgarse la fotografía y los primeros Daguerrotipos, no se hacen esperar las manifestaciones de muchos que los consideraban obra del diablo o una nueva manera de desafiar el poder de Dios.

En una carta escrita por Viollet-le-Duc a su padre, la cual se encuentra íntegramente reproducida en el Anexo VI, dice las siguientes palabras:

(...) en conciencia, se ha de ser muy ingenuo para creer que mediante un medio químico o alquímico o incluso mágico (lo que sea necesario) se puede fijar sobre una materia blanca, ni que fuera la piedra litográfica de la que se servía habitualmente Salomón, el fugaz reflejo de la cámara oscura. Que yo sepa, a menos que el Sr. Daguerre sea un alumno muy distinguido de Fausto o de Pico della Mirandola, que yo sepa, repito, jamás nadie ha creído que el reflejo de un color pueda tener una influencia tan grande sobre el objeto en el que se refleje como para que permanezca en él²³⁵.

Las alusiones al carácter *nigromántico* de la fotografía, a la personificación de Fausto vista por algunos espectadores o al desafío del poder de Dios, resultará algo bastante curioso y al mismo tiempo habitual. Esta manera de referirse a los experimentos nos hacen volver de nuevo la vista a épocas pasadas al retomar cuestiones como son la

²³⁴ Recogido por W. Benjamin en op.cit. p.p.22-23.

²³⁵ Ver Anexo VI.

alquimia, la *Magia Naturalis*, Pico della Mirandola, que ya vimos que tuvieron un importante resurgir por parte de las nuevas filosofías de la Naturaleza en el Romanticismo, y cómo no, al personaje de Goethe y su obra más inmortal *Fausto*.

Ya hemos analizado la importancia de la figura de Goethe en relación a sus escritos sobre la naturaleza, en los que el modelo natural se plantea como evolucionando sobre sí mismo además de insistir en su capacidad de autogénesis. Literariamente la obra magna de su producción es el *Fausto*; un científico que decide pactar con las fuerzas del mal personificadas en Mefistófeles, para poder alcanzar la eterna juventud. Las resonancias alquímicas de la Piedra Filosofal, de las consideraciones neoplatónicas sobre la lucha eterna de los principios opuestos del bien y el mal, y la utilización de la magia para favorecerse de las fuerzas más oscuras de la naturaleza, es la temática principal de la obra, cuyo contenido, en realidad, no inventa Goethe. *Fausto* se basa en una leyenda germánica cuyo referente se sitúa en el personaje de Johan Georg Faus, mago y alquimista nacido en 1490; y a lo largo de cuya existencia se creó la leyenda de que era un nigromante que había vendido su alma al diablo. Antes de Goethe ya hubo obras literarias sobre el personaje de Fausto, aunque no alcanzaron, ni de lejos, la misma fama. El primer texto sobre Fausto aparecerá en 1587, momento en el que el Renacimiento está manifestando máximo interés por la Magia Natural y el Neoplatonismo. El atractivo para nosotros radica sobre todo en cómo Goethe resucita este mito en pleno momento romántico, donde se busca la cohesión con las fuerzas de la naturaleza y en donde se advierte que también esas fuerzas pueden contener un lado oscuro. Volvemos a la dicotomía desarrollada durante el Idealismo, producto de la eterna lucha de los opuestos, al continuado resurgir de la materia de esos dos principios contrapuestos con los que el ser humano puede pactar, a favor o en contra de su naturaleza divina.

No es de extrañar pues, que después de todo lo que hemos visto en relación a la influencia del pensamiento romántico para los pioneros de la fotografía, se hicieran muchas alusiones a la obra de Goethe y a la posible influencia de las fuerzas del mal en el, considerado por muchos, diabólico invento.

También hemos visto en la primera parte del estudio, cuando analizábamos la cuestión etimológica, que uno de los términos que utilizó Talbot en un principio fue la palabra *skia*, cuyo significado también es alma de los muertos, fantasma. Por lo tanto, la traducción para *El arte de fijar una sombra* puede leerse también como el arte de fijar un fantasma, un espíritu, el alma incorpórea de un difunto. Para Talbot la imagen fotográfica

es una manera de encadenar lo efímero a través del hechizo de la Magia Natural, y fijarlo para siempre;

La más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser encadenado por los hechizos de nuestra magia natural y puede ser fijada para siempre en la posición que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante (...) El hecho es que podemos recibir la sombra fugaz sobre el papel, inmovilizarla allí, y en el espacio de un único minuto fijarla tan firmemente que ya no podrá cambiar²³⁶.

Y es en este sentido, en el que en la fotografía, en el paisaje romántico y en la filosofía de la Naturaleza se habla a menudo del velo que cubre lo oculto, lo numinoso, lo que late detrás de todo lo material y nos conecta con lo divino pero a lo que no podemos acceder de forma directa; no obstante también hay quien ve en la imagen fotográfica una relación con las fuerzas del mal. Estas dos facetas opuestas ya hemos dicho que se encuentran planteadas desde siempre, y son conceptos que la filosofía ha ido rescatando de forma intermitente cada vez que se hacía necesario establecer una nueva relación del ser humano con los poderes de la naturaleza, los cuales, en muchos casos, se encontraban literalmente identificados con lo divino.

Las peculiares características temporales de la fotografía, en particular su capacidad para unir pasado y presente en una experiencia visual, fueron también advertidas por los periodistas de la época. Varios de ellos emplearon el término *nigromancia* (comunicación con los muertos) para describir los efectos de los procedimientos de Daguerre y Talbot. En marzo de 1839, por ejemplo, el periódico inglés *The Spectator* decía que el daguerrotipo parecía “una especie de maravilla de cuento de hadas o falsa ilusión nigromántica” *The Athenaeum* calificó *The pencil of Nature de Talbot*, como “una maravillosa ilustración de nigromancia moderna”²³⁷.

²³⁶ Recogido en G. Batchen, op.cit., p. 94.

²³⁷ Ibid., p. 95.

Tampoco está de más volver a recordar las ideas desarrolladas en la primera parte acerca del rechazo que pudieron manifestar tanto Schulze como después Talbot, al realizar unos experimentos que en un principio no salieron como ellos deseaban; ya que en vez de proporcionar luz lo que se obtenía era oscuridad mediante la inversión tonal. Esto pudo, psicológicamente, ser motivo de negación para ambos; el primero al manifestar que había fracasado en sus investigaciones, el segundo al no hacerlo público de manera pronta por sentirse decepcionado con la idea de haber hallado oscuridad en lugar de luz.

Susan Sontag nos plantea mejor que nadie, y con su lucidez habitual, el sentir generalizado que supuso el nuevo medio para la formación de imágenes:

Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina.

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, no depende de un productor de imágenes. Aunque el fotógrafo intervenga cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico (o electrónico) y el funcionamiento automático, y los artefactos requeridos serán inevitablemente modificados para brindar mapas aún más detallados y por lo tanto más útiles de lo real. La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implican una nueva relación entre imagen y realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva –la identidad parcial de la imagen y el objeto– la potencia de la imagen experimenta ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen²³⁸.

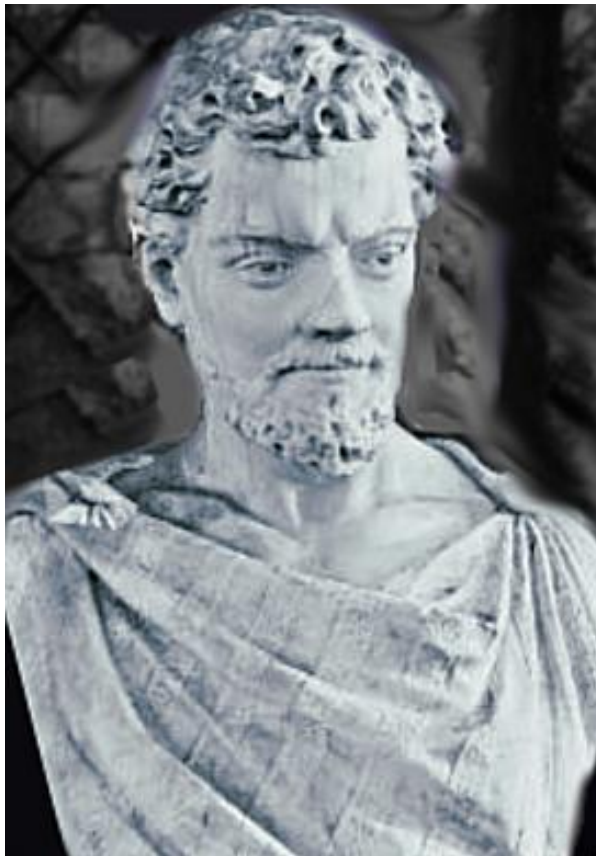
Reflexionando sobre esta última frase de Sontag la consecuencia -al menos la que nosotros obtenemos- es la de volver al pensamiento griego y a sus teorías sobre la formación de imágenes. Teorías sobre las que hablamos ya en la primera parte pero que

²³⁸ S. Sontag, op.cit., p.165-168.

ahora es necesario seguir ampliando para demostrar cómo se trata de un pensamiento recurrente que escala hasta el siglo XIX con la aparición de la fotografía.

V. II. Y de nuevo Lucrecio y *De Rerum Natura*.

En la primera parte nos referíamos principalmente a las teorías de Epicuro contenidas en la *Epístola a Heródoto* retomadas y desarrolladas posteriormente por Lucrecio en el poema *De Rerum Natura*. La idea prioritaria fue la de centrarnos en la manera en que las teorías de la Extromision explicaban la formación de las imágenes y cómo éstas podían ser percibidas a través de los sentidos del espectador. Ahora vamos a centrarnos en sus explicaciones acerca del alma, las imágenes que aparecen en el pensamiento y los sueños, y la persistencia de los simulacros tras la muerte del cuerpo.



Retrato de Lucrecio realizado en el siglo XIX, Parque del Pincio, Roma.

Retomamos los fragmentos de textos de Lucrecio reproducidos en el Anexo V que es donde más claramente se explican las ideas que queremos mostrar. En relación a la composición del alma dice en su extenso poema:

Existencia de simulacros:

(...) que existen los que llamamos simulacros de cosas; éstos, como membranas arrancadas de la superficie más exterior, revolotean de acá para allá por las auras, y los mismos aterran nuestras mentes saliéndonos al paso mientras estamos despiertos y en sueños, cuando a menudo vemos figuras extrañas y simulacros de quienes carecen de vida, que a menudo nos han despertado de modo espantoso al estar lánguidos en el sueño...

(...) ahora comenzaré a contarle lo que está íntimamente ligado a estas cuestiones, que existen los que llamamos simulacros de cosas, a los que hay que designar como membranas o corteza²³⁹, porque la imagen transporta el aspecto y la forma semejante a esto, cualquier cosa que sea, de cuyo cuerpo parece que andan vagando una vez esparcidos²⁴⁰.

Lucrecio habla de simulacros refiriéndose a las imágenes que, una vez desprendidas de los cuerpos como membranas, vagan de un lugar a otro transportando con ellas el aspecto de los cuerpos a los que pertenecen. Por lo tanto, teniendo en cuenta que estas son consecuencias de la interpretación de las teorías atomistas de los presocráticos, y posteriormente de Epicuro, la idea se basa en la consistencia física, aunque sutil, de las miles de imágenes que vagan por el mundo a la espera de ser captadas. Esta concepción que considera la naturaleza de las imágenes como si fueran membranas con cierta consistencia física arrancadas de los cuerpos, la vamos a retomar más adelante cuando hablemos de la curiosa creencia que se da en época de Nadar como fue la Teoría de los Espectros.

En cuanto a las superficies contra las que chocan, Lucrecio continúa afirmando lo siguiente:

²³⁹ A esta corteza es a la que se refiere O.W. Holmes cuando utiliza la palabra *cortex* en relación a los escritos de Lucrecio.

²⁴⁰ Ver Anexo V.

(...)Y cuando esto llega a otras cosas, las traspasa, como sobre todo al vidrio. Pero cuando ásperas rocas o materia de madera ha llegado, allí ya se rompe, de modo que no puede devolver ningún simulacro. Pero cuando se le ha puesto delante lo que es brillante y denso, como es sobre todo el espejo, nada de esto sucede. Pues ni pueden traspasarlo como al vidrio ni tampoco romperse; la lisura no olvida procurarles ella salvación. Por ello resulta que de ahí nos rebotan los simulacros. Y por de repente que en cualquier momento cualquier cosa frente al espejo pongas, aparece la imagen; de modo que puedes conocer que de la superficie más exterior fluyen continuamente tejidos tenues, y tenues figuras de las cosas. Por tanto, en breve tiempo se engendran muchos simulacros (...)²⁴¹.

En este fragmento Lucrecio nos explica por qué vemos las imágenes reflejadas en los espejos y superficies brillantes, y por qué en las superficies opacas no se producen reflejos. La cuestión es que ya desde la antigüedad los espejos y las superficies reflectantes eran considerados instrumentos mágicos; tenemos como testigo de ello una obra muy conocida del escritor Apuleyo el cual fue acusado de practicar magia y artes maléficas precisamente por sus investigaciones y manipulaciones con espejos.

Lucio Apuleyo (123-180 a.C), el sobrenombre de Lucio le viene por uno de los protagonistas de su obra más famosa, fue el escritor romano más importante del siglo II, conocido por haber escrito una novela llamada *Metamorfosis* también conocida como *El Asno de Oro*. Apuleyo además se interesó por multitud de saberes como fueron la filosofía, ciencia, retórica y religión. En el año 158 fue acusado de magia para ganarse los favores de una adinerada viuda llamada Pudentila, con la cual se casó. La cuestión es que se le acusaba precisamente de manipular espejos para ejecutar sus artes siniestras, para ello Apuleyo escribe un discurso titulado *Discurso sobre la magia en defensa propia* en el cual se defiende de dicha acusación empleando su erudición filosófica. Reproducimos la parte del discurso que nos interesa en relación al espejo y la formación de imágenes:

Acaso como dice Epicuro, las imágenes que parten de nosotros como ciertos despojos que emanan de los cuerpos en flujo perenne, cuando se encuentran con algo liso

²⁴¹ Ver Anexo V.

y sólido después de golpear son devueltas, y, reproducidas hacia atrás, corresponden en forma inversa; o como sostienen otros filósofos, nuestros rayos, sea que licuefactos en medio de los ojos y mezclados con la luz exterior, y así unidos, como juzga Platón, sea que simplemente salidos de los ojos sin ningún apoyo de fuera, como piensa Arquitas, sea que excitados por la tensión del aire, como creen los estoicos, cuando han dado en algún cuerpo denso, brillante y liso, rebotan en ángulos iguales a los de su incidencia, y regresan a su propia figura²⁴².

Junto a esta disquisición sobre la formación de imágenes, Apuleyo continúa su defensa aludiendo a la necesidad filosófica de investigar sobre los espejos y observarlos para obtener conclusiones acerca de su funcionamiento. La idea básica fue la de justificar sus manipulaciones con los espejos debido a la curiosidad y la necesidad científica, y no a manipulaciones mágicas, con la siguiente pregunta que lanza a sus interlocutores: “¿No os parece que la filosofía debe investigar todas estas cosas, y examinar y observar todos los espejos, ya líquidos, ya sólidos?”²⁴³.

Hemos también de tener en cuenta que en la antigüedad los espejos eran utensilios de lujo muy costosos, especialmente los contruidos con plata bruñida eran además fotosensibles presentando con el paso del tiempo un progresivo oscurecimiento, hecho similar a lo que ocurrirá posteriormente con las superficies fotográficas emulsionadas con sales de plata.

Si pensamos en lo que supuso la aparición del Daguerrotipo, al cual se denominó también como *espejo transportable*, resulta fácil realizar una comparativa entre las ideas de Lucrecio y el mundo antiguo, y ciertas corrientes de pensamiento que se desarrollaron en el siglo XIX, concretamente ante la estupefacción que supuso el poder ver rostros, con un detalle extraordinario, permanentemente atrapados en las superficies lisas y brillantes de las placas metálicas de los Daguerrotipos.

Una idea nos la da Walter Benjamin al hacerse eco de las palabras de Dauthendey cuando éste se refiere a las sensaciones que provocaron los daguerrotipos en los primeros observadores:

²⁴² Apuleyo, *Apología o Discurso sobre la magia en defensa propia*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p.19.

²⁴³ *Ibid.*, p.p.19-20.

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos²⁴⁴.

James Frazer, en su trabajo antropológico titulado *La rama dorada. Magia y religión*, describe en uno de los capítulos la relación que ha existido en diferentes sociedades de todo el mundo entre el alma, la sombra y el reflejo. En general muchos pueblos primitivos, y no tan primitivos, realizan una identificación entre el reflejo que podemos encontrar en el agua, un espejo o cualquier otra superficie reflectante, y el alma, con el consiguiente terror subyacente ante el riesgo de quedarse atrapada en él. De hecho nos recuerda una costumbre, relativamente reciente, sobre los espejos y los difuntos:

Además, también podemos explicarnos ahora la extendida costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos contra la pared, después de morir alguno en la casa. Se teme que las almas de los vivos, proyectadas fuera de las personas en forma de reflejos, en el espejo, puedan ser llevadas por el espíritu del fallecido, que comúnmente se supone ronda por la casa hasta el entierro.

La razón de que la gente enferma no deba mirar al espejo y de que el espejo del cuarto del enfermo deba cubrirse, es también evidente: en momentos de enfermedad, cuando el alma puede volar con tanta facilidad, es particularmente peligroso proyectarla fuera del cuerpo al reflejarla en un espejo²⁴⁵.

Todas estas cuestiones explican, por tradición o por cuestiones inherentes al inconsciente colectivo como diría Jung, el temor que pudo suscitar la aparición de la fotografía, mucho más del Daguerrotipo, precisamente por su superficie espejada, ante los que lo contemplaron por vez primera.

²⁴⁴ W. Benjamin, op.cit., p.29.

²⁴⁵ J. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica México, 1981, p.233.

Quizá sea este el momento de hacer alusión a un texto muy curioso citado en alguna ocasión en diferentes historias de la fotografía; concretamente lo han citado Beaumont Newhall, Helmet Gernsheim, o Jean A. Keim entre otros; pero aquí vamos a reproducir íntegramente el fragmento del mismo que realiza Marie-Loup Sougez, en su *Historia de la fotografía*. Es algo extenso pero merece la pena ser tenido en cuenta.

El texto procede de una extraña novela del siglo XVIII titulada *Giphantie*, el título es un anagrama que surge de la trasposición de las letras del apellido del autor, el francés Tiphaigne de la Roche (1729-1774); que además de ser médico escribió algunas novelas de manera anónima. De la Roche estuvo muy vinculado a ciertas filosofías ilustradas de la época, pero también a otras afines a la cabalística y la alquimia, y desde luego esta mezcla de conocimientos no deja de ser curiosa. En la novela se habla de unos seres superiores que tienen el don o la habilidad de fijar imágenes, y ésta habilidad la explica de la siguiente manera;

Los espíritus elementales no son tan hábiles pintores como buenos físicos: ya juzgaréis por su manera de obrar. Sabéis que la luz reflejada de los distintos cuerpos se graban en todas las superficies pulidas, en la retina del ojo, por ejemplo, en el agua, en los espejos. Los espíritus elementales hemos procurado fijar esas imágenes fugaces. Hemos compuesto una materia muy sutil, muy viscosa y pronta en desecarse y endurecer, con la que se hace un cuadro en un santiamén. Se recubre dicha materia con un trozo de lienzo que luego se presenta ante los objetos que se quieren pintar. El primer efecto del lienzo es el mismo del espejo. En él se ven todos los cuerpos vecinos y lejanos cuya imagen puede aportar luz. Pero lo que un espejo no puede hacer, lo que consigue la tela, cuyo revestimiento viscoso retiene los simulacros. El espejo nos devuelve fielmente los objetos, pero no retiene ninguno. Nuestras telas también los restituyen fielmente y los conservan todos. Esta impresión de las imágenes es cuestión del primer instante en que la tela los recibe. Se quita en seguida y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y se tiene un cuadro tan precioso que ningún arte puede imitar su verdad y que el tiempo de ninguna manera puede estropearlo (...)

(...) El *espíritu elemental* se detuvo luego en algunos detalles físicos: primero la naturaleza del cuerpo viscoso que intercepta y conserva los rayos; segundo, las dificultades de su preparación y empleo; tercero, el juego de la luz y de ese cuerpo

disecado; tres problemas que yo propongo a los físicos de nuestros días y que remito a su sagacidad²⁴⁶.

Como se puede advertir, el texto contiene todos los elementos de los que hemos venido hablando hasta ahora desde el inicio del trabajo, y en un momento en el que la fotografía ni siquiera estaba cerca de su existencia como objeto; habla de luz, simulacros, espejos y de cómo estos seres a los que llama espíritus elementales, son capaces de fijarlos para la eternidad. Además es curioso apreciar que el autor de la novela, que ya hemos visto que era médico y por lo tanto científico, lo propone a los físicos como un problema para resolver.

Batchen también hace alusión a este texto a través del comentario despectivo que sobre el mismo realiza Georges Potonniée en su *Historie de la découverte de la Photographie*. Este texto publicado en 1925 fue el primero de todos donde se recoge la novela de De la Roche, y a la que Potonniée califica de “sueño ingenuo y popular” al negar lo que otros contemporáneos decían sobre su anticipación de la fotografía; por el contrario él dice lo siguiente: “¡No, Giphantie no anunció la fotografía! Es más, antes que contribuir a alguna cosa que llevara a su descubrimiento, fue la fotografía la que descubrió y rescató del olvido la simple novela”²⁴⁷.

Desde luego nadie puede decidir si De la Roche fue o no un visionario, lo que sí podría sospecharse es que la opinión de Potonniée está más condicionada por la ínfima calidad de la novela en general que por lo que en ella se relata. Lo que es innegable es su razonable parecido con la fotografía, y lo que sí tenemos muy claro, y que la novela pone de manifiesto, es lo que venimos defendiendo desde el principio. Que la idea de la fotografía estaba muy presente en la sociedad desde mucho antes de que se materializase, y que los conocimientos heredados desde muy antiguo en relación con la luz y las teorías de visión, permanecían latentes como una de las posibles vías desde las que se podían formular cientos de hipótesis.

²⁴⁶ M.L., Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1991, p.14.

²⁴⁷ G. Batchen, op.cit., p. 37.

Un término que será de uso común a partir del latín cada vez que se haga alusión a cualquier tipo de imagen de consistencia vaga o fantasmal, es la palabra *simulacro*. En el discurso de Lucrecio es un término de uso frecuente referido a algo que recrea o simula la realidad, con lo cual también llevó comúnmente asociada la categoría de fantasma entendida como alma de difunto.

Las relaciones etimológicas entre el término y lo representado o aludido por él, como ya hemos indicado a lo largo de la primera parte, son cuestiones bastante complejas de analizar pero al mismo tiempo muy aleccionadoras. Entre los filósofos tanto griegos como romanos que trataron el tema de la visión y la formación de imágenes, se utilizaron una serie de palabras que posteriormente fueron derivando hacia términos relacionados directamente con lo que hoy entendemos por fantasmas. Víctor Stoichita, en su completo estudio sobre los simulacros, nos ilustra sobre esta complejidad de la siguiente manera:

Platón en *El sofista* habla de dos maneras de fabricar imágenes (eidolopoiké): el arte de la copia (eíastiké) y el arte del simulacro (phantastiké). A partir de Platón la imagen-eikon (la imagen-copia) se ve sometida a las leyes de la mimesis y atraviesa triunfante la historia de la representación occidental, mientras que el estatuto de la imagen-simulacro (fantasma) se caracterizará por ser fundamentalmente borroso y por estar cargado de oscuros poderes. La física de los atomistas, que proclamó la materialidad difusa de toda imagen, lejos de aportar la solución al ambiguo estatuto del simulacro, acentuó su carácter altamente problemático. Así su portavoz, Lucrecio, escribió en su *De rerum natura* (siglo I a.C.) (...) Para Lucrecio, el simulacro es un ente intermedio, un objeto ambiguo entre el cuerpo y el alma, “una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire”. Un cuerpo-alma, un alma-cuerpo. Su grado de realidad importa poco. Lo importante, dice Lucrecio, es que de una manera u otra “el simulacro existe”²⁴⁸.

La cuestión es que llegado un momento, el intercambio y la confusión de términos y significados resulta ser bastante compleja. La idea partiría de tratar de diferenciar el estatuto de la imagen o la representación ante la que nos encontramos, así como las teorías que sirven para intentar aclarar cómo y de qué manera vemos. Éstas son las mismas que

²⁴⁸ V. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006, p.p. 11-12.

derivan hacia la explicación de la génesis de ciertas imágenes, que en principio, no proceden de una fuente sólida en el momento de ser vistas, pero que aparecen, ya sea en sueños, ya sea en forma de fantasmas o espectros, y que son identificadas con el alma o espíritu. El origen de los fantasmas, espectros, o espíritus forma parte de la indagación de los filósofos de todos los tiempos, sobre todo en los orígenes, cuando la filosofía también era la ciencia. La terminología y sus usos fueron los que poco a poco han ido derivando hacia uno u otro significado, para tratar de distinguir las imágenes *reales* de las que no lo son, y que han sido identificadas como visiones o fantasmas, pero imágenes al fin y al cabo, hasta el punto que el filósofo Schopenhauer, como ya hemos visto, les dedicó un amplio ensayo. Como indica Alejandra Guzmán, en su estudio recopilatorio de historias de fantasmas desde la antigüedad;

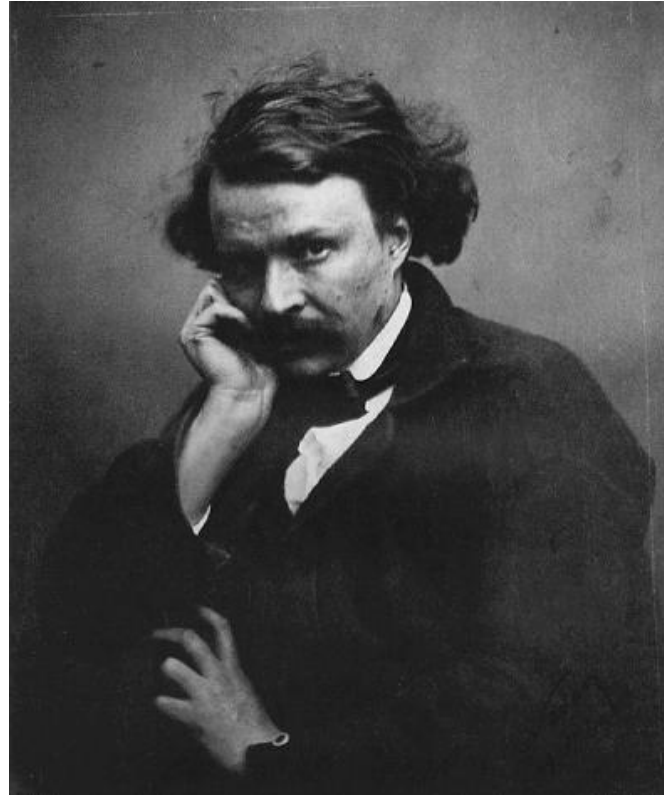
Los filósofos intentaron distinguir entre lo real y lo ilusorio de las apariciones que mostraron su complejidad hasta en sus diversas denominaciones. La palabra fantasma, que está presente en lenguas como el español, el italiano o el francés con un claro significado de “aparecido” proviene de *phantasma* o *phasma*. A su vez, éstos son términos que guardan relación etimológica con otros como *phantasia*, representación mental, ilusoria o no, y con el verbo *phainein* “mostrarse”. El campo léxico alude tanto a la acción de “ver” como a la acción de elaborar una imagen mental de un objeto. Platón, Aristóteles o Epicuro discutieron sobre la teoría de la formación de imágenes en nuestra mente a partir de objetos reales. De acuerdo con estas teorías, las visiones de fantasmas podían responder a este fenómeno, ya que al ver a un difunto se veía en realidad la imagen que éste tenía en vida. El léxico latino responde también al componente visual y a la recreación de imágenes. Por ejemplo, el término *simulacrum* designaba una representación o recreación “simulada”. Cuando este término se empleaba como sinónimo de fantasma, se asumía que las apariciones eran copias o representaciones de los difuntos. Esta similitud o doblez de la persona fallecida y su fantasma será una idea recurrente y se desarrollará en motivos como el del “doble”, común en muchos pueblos y conocido bajo la denominación alemana de *Doppelgänger*²⁴⁹.

²⁴⁹ A. Guzmán Almagro, *Fantasmas. Apariciones y egresados del más allá*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017, pp. 27-28.

Las ideas que hemos visto expresadas en los atomistas y epicúreos, aún con mayor concreción en Lucrecio, son claramente el origen, al menos en la sociedad occidental, de estas creencias, sobre todo cuando vemos que estas teorías sobre los simulacros y las membranas que se desprenden de los objetos, fueron para muchos una certeza que se puso de manifiesto, de una manera muy clara, con la aparición de las primeras fotografías.

V.III. Nadar, Balzac y la Teoría de los Espectros.

Vamos ahora a mencionar una creencia bastante extendida en su momento y que aunque nos pueda resultar muy curiosa dada nuestra mentalidad actual, resultó ser mucho más habitual de lo que podríamos imaginarnos; se trata de la peculiar relación que el gran escritor Honoré de Balzac (1799-1850), y muchos otros escritores e intelectuales contemporáneos suyos, mantenían con la imagen fotográfica. Para ello partimos de lo que se nos cuenta en una publicación del fotógrafo Félix Tournachon (1820-1910), más conocido como Nadar.



Nadar, Autorretrato, 1855 circa.

Hacia 1900 Nadar publica un libro que podríamos calificar como de recuerdos o pensamientos en torno a la fotografía desde una perspectiva muy personal. El libro se llamaba *Quand j'étais photographe*, y arranca con un capítulo dedicado al único Daguerrotipo conocido que se dejó tomar Balzac, y que Nadar compró a un caricaturista llamado Gavarni.



Retrato de Honoré de Balzac. Daguerrotipo, 1840.

En este primer capítulo titulado “Balzac et le Daguerrotipo” Nadar dice lo siguiente refiriéndose al revuelo que causó el nacimiento de la fotografía y la visión de los primeros daguerrotipos:

(...) cuando se extendió el rumor de que dos inventores habían conseguido fijar sobre placas de plata cualquier imagen representada frente a ellas, se produjo una estupefacción universal que hoy en día nos resultaría difícil imaginar, acostumbrados como estamos desde hace años a la fotografía y hastiados por su vulgarización²⁵⁰.

²⁵⁰ Nadar, *Quand j'étais photographe*, París, Jean de Bonnot, 1989, p.3.

Además del consiguiente sentimiento de estupefacción del que nos habla Nadar, hay otra cuestión que a nosotros nos llama la atención, y es la celeridad con la que se habla del paso del tiempo en la asimilación social de lo fotográfico. La fotografía, apenas transcurridas unas décadas, ya había sufrido tales avances y había sido tal el proceso de democratización que Nadar se refiere a ella como un producto que provoca una sensación de hastío y vulgarización. La realidad es que en el conjunto de la sociedad industrial del siglo XIX, los avances científicos discurrían a una gran velocidad refiriéndose a la imagen fotográfica como al avance más turbador de todos ellos.

(...) pero ¿acaso todos estos nuevos prodigios no deberían palidecer frente al más sorprendente, al más turbador de todos ellos: aquél que parece dar por fin al hombre el poder de crear, también él, a su vez, al materializar el espectro impalpable que se desvanece apenas percibido sin dejar ni una sombra sobre el cristal del espejo, ni un escalofrío en el agua de la cubeta? ²⁵¹.

Uno de los cambios introducidos por el nuevo medio fotográfico es algo a lo que ya alude Walter Benjamin en la cita con la que abrimos el capítulo; con el nacimiento de la fotografía el ser humano adquiere una nueva capacidad que hasta ahora le había sido vedada como es la de crear algo aparentemente de la nada.

Las posiciones que se dan ante esta nueva circunstancia son muy contrapuestas; desde los que lo ven como un maravilloso utensilio que capacita para la creación, hasta los que lo ven como un claro acto de blasfemia, ya que el poder de crear de la nada, como se pensaba que actuaba la fotografía, sólo correspondía a Dios. De ahí las habituales comparaciones con las artes de la nigromancia a las que ya hemos aludido.

Pero el interés fundamental de este primer capítulo del libro radica en la creencia que Honoré de Balzac tenía acerca de la fotografía y que Nadar expresa de la siguiente manera:

Así pues, según Balzac, cada cuerpo en la naturaleza está compuesto por series de espectros, dispuestos en capas superpuestas hasta el infinito, películas infinitesimales

²⁵¹Loc.Cit.

en forma de láminas dispuestas en todas direcciones en las que la óptica percibe dicho cuerpo.

El hombre no pudiendo jamás crear –es decir, a partir de una aparición, a partir de lo impalpable, hacer una cosa sólida o bien, de la nada hacer una cosa- cada operación Daguerriana, al aplicarse, sorprendía, despegaba y retenía una de las capas del cuerpo objetivado. De ahí que para dicho cuerpo, y cada vez que se repetía la operación, se produjese una pérdida evidente de un espectro, es decir, de una parte de su esencia constitutiva²⁵².

Podría decirse que la Teoría de los Espectros sostenida por Balzac es una trasposición literal de las teorías expuestas por Lucrecio en *De Rerum Natura*, pero a diferencia de éste, que habla en su poema de membranas incesantes que se desprenden de los objetos, Balzac creía en un progresivo desgaste, que a semejanza de un Dorian Gray, le iría despojando paulatinamente de su alma cada vez que se tomase de él una imagen fotográfica. De ahí la profunda reticencia y el miedo que le inspiraba el ponerse delante de un objetivo fotográfico. Susan Sontag dice refiriéndose también a este conocido temor de Nadar;

Como todo el mundo sabe, los pueblos primitivos temen que la cámara los despoje de una parte de su ser. En las memorias que publicó en 1900 al cabo de una larga vida, Nadar refiere que Balzac también sufría de un “vago temor” de que lo fotografiaran.

Pocas personas comparten en esta sociedad el temor primitivo ante las cámaras que proviene de considerar la fotografía como parte de ellas mismas. Pero algunos vestigios de la magia perduran; por ejemplo, en nuestro rechazo a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o si está lejos²⁵³.

Rosalind Krauss en su colección de ensayos agrupados bajo el título de *Lo fotográfico*, se hace eco de este episodio relatado por Nadar, además de llamarnos la atención sobre otro acontecimiento que también relata el fotógrafo en sus memorias. En el segundo capítulo del mismo libro titulado “Gazebón vengé”, Nadar nos relata un

²⁵²Ibid., p. 7.

²⁵³ S. Sontag, op.cit., p.168-171.

extraño acontecimiento que le sucedió y que podría interpretarse bajo el mismo prisma que tenía Balzac sobre el Daguerrotipo, aunque expresado de diferente manera. Nos cuenta que una vez un señor de provincias denominado Gazebón le pidió que le realizase un retrato, la extrañeza de la historia reside en que pretendía que lo realizase a distancia, o sea, permaneciendo Nadar en París mientras que él permanecía en su ciudad de origen. Añade Rosalind Krauss el siguiente comentario al referirse a estos dos episodios relatados por Nadar; tanto al de Balzac como al de Gazebón:

A principios del siglo XIX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido desplegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar. Era ese objeto material que se había vuelto inteligible. Se suponía que la huella actuaba como la presencia manifiesta del sentido. Situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y el espiritismo, la huella parecía participar del mismo modo tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos –siendo ésta inaccesible a cualquier análisis materialista-²⁵⁴.

Pero no sólo Balzac sostiene esta creencia en torno a la imagen fotográfica, también los poetas y amigos de Balzac, Teophile Gautier y Gerard de Nerval compartían este pensamiento. Todos ellos adeptos al espiritismo y a las sesiones de mesmerismo, Gautier estaba absolutamente convencido del poder mágico del Daguerrotipo,

La fotografía –escribió- no es sólo una simple operación química y mecánica. Todo lo que el hombre toca recibe una huella del alma, que se hace visible a través de los rayos luminosos y una relación de fluidos que la ciencia aún no es capaz de determinar, pero que no por eso deja de existir. Se nos plantea aquí una cuestión delicada: ¿puede el alma influir en la materia? El magnetismo parece decirnos que sí²⁵⁵.

²⁵⁴ R. Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.26.

²⁵⁵ Recogido de RAE, *Escritores y fotógrafos*, Cap. I. s.d. p. 10. (on-line)

https://www.rae.es/sites/default/files/escritores_y_fotografos_capitulo_primerito_el_rostro_de_las_letras_pdf (consulta: abril de 2018)

Además, Gauthier, relata la aparición de un fantasma en un relato titulado *Espiritista*, y fechado en 1865. En él describe la aparición del espectro de una joven, muy similar a las imágenes que ofrecían las siluetas vahídas que podían verse en muchas fotografías, principalmente las de espíritus:

(...) poco a poco se perfiló entre los vapores luminosos la sombra de una joven encantadora. La imagen era al principio tan transparente que los objetos situados detrás de ella se distinguían con la misma claridad que se ve el fondo de un lago a través de sus límpidas aguas. Sin llegar a materializarse, la imagen se condensó enseguida lo suficiente para adoptar el aspecto de una figura viva, pero con una vida tan ligera, tan impalpable, tan etérea, que más se parecía al reflejo de un cuerpo en el espejo que al cuerpo mismo.²⁵⁶

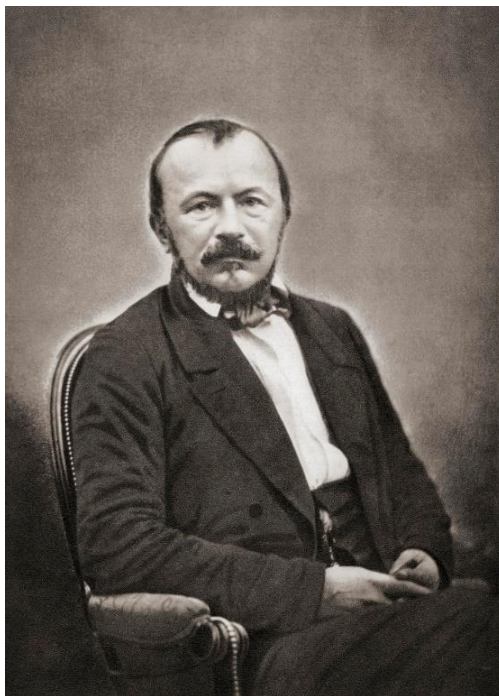
El fotógrafo Jean-Luc Legros, autor de la primera imagen conocida del poeta Nerval (seudónimo de Gérard Labrunie), escribió un manual sobre la realización de daguerrotipos de retratos, pero incluyendo al final del opúsculo un curioso apéndice sobre magnetismo y sonambulismo, lo cual nos da la pauta de lo cercanas que se veían estas prácticas a la magia inherente a la fotografía. En relación a esto, Sánchez-Cardona recoge en un breve artículo titulado “Retrato y negación. Gérard de Nerval ante su propia imagen”, un hecho bastante sorprendente y algo inquietante, en relación a la forma que tenía Nerval de entender la fotografía. Primero aclara que Nerval era bastante receptivo a las “paranoias” de Balzac en lo que respecta al daguerrotipo, Sánchez lo relata de la siguiente manera:

Al salir de su segunda prolongada estancia de la Maison du docteur Blanche, (...), Nerval va con su amigo Nadar a hacerse un retrato (...) En 1891, Nadar dató las fotografías de una semana antes del suicidio. Nerval asegura que se siente perseguido. Necesita tener una prueba de que se encuentra ahí, a pesar de que coincidiendo con Balzac entendía la fotografía como la concreción de uno de los espectros que forman parte de un individuo, finalmente, la verdad se hace evidente mediante la fotografía.

Nerval se suicidó en 25 de enero de 1855, una noche negra y blanca. El acto de retratarse en un momento de confusión de identidad nos remite a la fotografía como

²⁵⁶ Recogido en C.Chéroux, op.cit. p.194

prueba de un estar aquí y ahora. Una forma de distanciarse del propio cuerpo para observar en un objeto la propia imagen, prueba contundente de existencia²⁵⁷.



Retrato de Gérard de Nerval, Nadar.

La fotografía, como decía Nadar, fue un invento perturbador y maravilloso a partes iguales. Fomenta la creencia en la paulatina desaparición del alma a manos del retrato, mientras que permite que nuestra propia observación distanciada nos remita eternamente a probar nuestra existencia. Nerval escribió bajo uno de los retratos suyos que se encontraban en una de las publicaciones la frase: “je suis l’autre” (yo soy el otro). ¿De qué otro habla?, ¿del real, del modelo al cual la imagen fotográfica le ha arrebatado uno de sus múltiples simulacros para fijarlos en un papel? ¿O simplemente Nerval, al observar esa imagen fotográfica de sí mismo lo que pudo sentir fue una sensación de extrañamiento ante un hombre en el que no se reconocía? Pues como dice Clément Rosset:

²⁵⁷ A.P. Sánchez-Cardona, “Retrato y negación. Gérard de Nerval ante su propia imagen”, *Revista de Estudios Comparados*. p. 115, (on line) <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/216313> (consulta: enero, 2019).

Lo real es por tanto, en primer lugar aquello que queda cuando las fantasmagorías se disipan. Como dice Lucrecio: cae la máscara y queda la realidad. Algo tiene que quedar, evidentemente. Lo real quizá sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sugieren su existencia²⁵⁸.

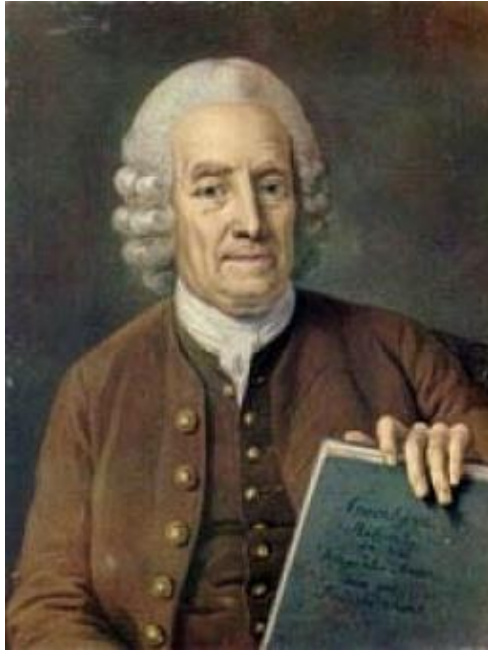
Ya han salido a colación en algunas ocasiones las palabras espíritus y espiritismo; esas serán otras de las cuestiones que aparecen de forma continuada en las creencias de la sociedad del siglo XIX y que trataremos con mucho más detenimiento con posterioridad, pero antes de eso es necesario mencionar el nombre de una de las personalidades más curiosas e influyentes del siglo XVIII y cuyos escritos tuvieron bastante peso entre los intelectuales y escritores del XIX, nos estamos refiriendo al teólogo y filósofo Emanuel Swedenborg.

V.IV. Emanuel Swedenborg y la *Arcana Coelestia*: El mundo de los espíritus y la luz.

La importancia de este filósofo, hoy poco referenciado, fue de tal calibre en su momento que el mismo Immanuel Kant (1724-1804) inició su carrera con un texto titulado *Los sueños de un visionario*, dedicado a rebatir las teorías expresadas por Swedenborg en *Arcana Coelestia*.

Emanuel Swedenborg, nacido en Estocolmo en 1688, fallecido en Londres en 1772, fue un científico, teólogo, filósofo y místico, conocido, fundamentalmente, por sus libros místicos y teológicos donde relataba las visiones que tenía del más allá. Las visiones de Swedenborg comenzaron al parecer en el año 1745, cuando encontrándose en una hostería, se le aparece lo que él identifica con un espíritu, para indicarle que será el elegido a través del cual Dios hará llegar a los hombres una nueva revelación.

²⁵⁸ C. Rosset, *Fantasmagorias, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008, p.68.



Emanuel Swedenborg, retrato de Petr Krafft, 1766.

A lo largo de los dos siguientes años se dedicará al estudio exhaustivo de la Biblia sobre la que publica una serie de extensos comentarios, y finalmente, en 1747 inicia su primera obra *Arcana Coelestia (Misterios Celestiales)*, donde se reúnen la mayor parte de sus estudios teológicos. Además de referencias a la Biblia, Swedenborg, revela cuestiones como las relaciones entre el mundo espiritual y el material, la naturaleza del ser humano y la vida después de la muerte, entre otras consideraciones de tipo teológico.

Swedenborg, como los antiguos místicos, pretende revelar la verdad del mundo y de Dios, siendo él mismo vehículo directo de la transmisión divina. Al igual que San Juan cuando escribe el libro del *Apocalipsis*, las ideas que revela en sus publicaciones no son teorías inventadas por él, sino que proceden directamente de la mente divina para que puedan llegar a los hombres: son revelaciones y él es sólo un instrumento.

La obra y las ideas de Swedenborg resultaron muy influyentes a finales del siglo XVIII, hasta el punto ya señalado, de que Kant inaugura su trabajo filosófico realizando una dura crítica del místico y teólogo, ya que para él, fundador del pensamiento analítico, todo lo que Swedenborg planteaba eran cuentos metafísicos sin ningún tipo de veracidad. En el Prólogo de su estudio crítico sobre él, *Los sueños de un visionario*, dice lo siguiente:

El reino de las sombras es el paraíso de los fantasiosos. En él encuentran una tierra sin límites donde pueden establecer a capricho su residencia. Vapores hipocondríacos, cuentos de viejas y prodigios conventuales les proporcionan sobrados materiales para construirla. Los filósofos dibujan el plano y, según acostumbran, lo modifican o desechan²⁵⁹.

La influencia de Swedenborg en su época fue muy notable, pero continua siendo así a lo largo del siglo XIX, hasta el punto que los ya mencionados poetas y literatos, Gérard de Nerval, Teophile Gautier y sobre todo Honoré de Balzac, fueron importantes seguidores de sus teorías sobre los espíritus y la conformación del mundo inmaterial.

Balzac escribe una obra, breve y menos conocida en los contextos más ortodoxos, llamada *Serafita* en donde desarrolla todo el sistema filosófico de Swedenborg. Publicada por vez primera en 1835, podemos ver en ella una obra de carácter poético donde se refleja la versión más mística y espiritual del literato. Serafita es el nombre de un personaje ambiguo, masculino/femenino, espíritu/materia, que sirve a Balzac como vía para, a través de la trama y las emociones que provoca en los personajes, desarrollar las ideas de Swedenborg sobre el mundo espiritual.

En la dedicatoria inicial a la condesa Rzewuska, persona que según indica el propio Balzac, le encarga la obra, se puede leer la intensa carga mística y espiritual que contiene la obra. Balzac dice en esta dedicatoria;

¡Suya es la culpa si soy acusado de impotencia después de haber intentado arrancar, de las profundidades del misticismo, este libro que, bajo las transparencias de nuestra hermosa lengua, aspiraría a los luminosos poemas de Oriente! (...) ¿Por qué esta obra no puede pertenecer exclusivamente a esos nobles espíritus preservados, como en su caso, de pequeñeces mundanas frente a la soledad?²⁶⁰.

Balzac conoce a la perfección la obra de Swedenborg, ya que, tomando como excusa los diálogos de los personajes desarrolla todo su sistema filosófico/teológico en la

²⁵⁹ I. Kant, *Los sueños de un visionario*, Madrid, Alianza, 1987, p.23.

²⁶⁰ H. de Balzac, *Serafita*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p.7.

novela. De hecho en numerosas ocasiones habla directamente de él y de la importancia que estaba en ese momento adquiriendo la nueva religión por él fundada;

De otra manera ¿cómo admitir la influencia creciente de su religión? Su *Iglesia* cuenta en la actualidad con más de setecientos mil fieles, tanto en los Estados Unidos de América, donde diferentes sectas ingresan en masa, como en Inglaterra, donde es posible encontrar siete mil Swedenborgianos sólo en la ciudad de Manchester. También hombres distinguidos por su conocimiento y por su nivel, tanto en Alemania como en Prusia y en el Norte, han adoptado públicamente las creencias de Swedenborg, por otra parte más consoladoras que las del resto de las comunidades cristianas²⁶¹.

Más consoladoras... es una afirmación que será necesaria para la sociedad en determinados momentos, precisamente cuando necesitan consuelos espirituales que no encuentran en el mundo en el que viven, y principalmente, cuando se dan ciertas circunstancias trágicas que hacen buscar esperanzas en donde sea. Pero de esto hablaremos más adelante.

No vamos a desarrollar aquí el sistema swedenborgiano a través de la obra de Balzac pero sí concluir las alusiones a *Serafita* con algunas citas donde nos habla de uno de los temas clave no sólo para su sistema filosófico sino para la propia fotografía como es la luz.

Usted no sabe cómo la luz se hace inteligente en usted por el hecho de desconocer el procedimiento simple y natural que la vuelve rubí, zafiro, ópalo, esmeralda en el cuello de un pájaro de la india, mientras que permanece gris y oscura en el cuello del mismo pájaro bajo el cielo nublado de Europa, ni tampoco sabe cómo es que permanece blanca aquí, en el seno de la naturaleza polar.

(...) Contemplaba la extensión, infinita para la mirada del hombre, colmada por esos grupos de mundos de los que una mínima porción puede ser alcanzada por nuestro telescopio, pero cuya inmensidad sólo se revela por medio de la intensidad de la luz²⁶².

²⁶¹ H. de Balzac, op.cit., p.71.

²⁶² Ibid., p.p. 132 y 135.

Gran parte de las teorías de Swedenborg se encuentran articuladas en torno a la luz, y ya hemos mencionado que desde siempre la luz resultó uno de los principales recursos teológicos manifestados a través de las manifestaciones estéticas, asociadas a las ideas de Dios y del mundo espiritual. Toda la estética medieval planteada por la escolástica, se basa precisamente en ese principio, donde la luz es asociada a la idea del bien, y la oscuridad a la del mal. Pero no solo podemos advertir esto en la historia de occidente, sino en la mayor parte de las religiones que necesitan utilizar esta metáfora como manifestaciones de sus principios fundamentales.

Krauss alude a esta cuestión planteada por el sistema filosófico de Swedenborg de la siguiente manera:

Los trabajos de Swedenborg, científico convertido en místico, son un himno sorprendente a la inteligibilidad. Como ya dije, giran en torno al problema de la luz. Partiendo de la visión corpuscular que tenía Newton de la luz (es decir, de partículas infinitamente pequeñas) y asociando la de la idea cartesiana de que la materia está compuesta de partículas de visibles hasta el infinito, le fue posible concebir la luz como un espectro cuyo origen está en el mundo de los sentidos y se difumina en el mundo de los espíritus.

(...) Así el mundo visible es, una vez más, un mundo de huellas en el que lo invisible debe impresionarse sobre lo visible.

(...) Es pues la visibilidad del mundo de las cosas en sí la que interesa a Swedenborg, así como la demostración de la forma en que esto se hace posible mediante la luz que actúa sobre los fenómenos para producir una imagen²⁶³.

No es difícil pues imaginar que cuando surge la fotografía muchos ven cómo en ella convergen ciencia y filosofía, espíritu y materia. Las investigaciones sobre la luz, las antiguas creencias sobre el mundo atómico de Demócrito, la estupefacción que produce la aparición de la nada de imágenes sobre un soporte con la única acción de la luz; hacen que expresar la multitud de creencias y experiencias sobre el nuevo medio sea increíblemente imposible de definir mediante conclusiones simplistas.

²⁶³ R. Krauss, op.cit., p.30.

V.V. August Strindberg: intelectual, místico y ocultista.

En la época de la imagen fotográfica, para los seguidores de las teorías espiritualistas de Swedenborg adeptos además al espiritismo, era casi imposible no relacionar de una forma directa la fotografía con el poder místico de la luz de transmitir y materializar conocimientos; por lo que grandes intelectuales se vieron inmersos en estas creencias como una consecuencia lógica. Uno de ellos fue August Strindberg (1849-1912), crítico, dramaturgo, fotógrafo, pintor y ocultista entre otras ocupaciones, lo cual da cuenta de una personalidad compleja. Pasa directamente de un ateísmo recalcitrante a convertirse en un místico al encontrar pruebas de la existencia de un Creador primigenio que da origen al Universo. Además de practicar la alquimia y otras muchas disciplinas ligadas al ocultismo, tiene una obra fotográfica dedicada a captar las energías sutiles del universo de la que hablaremos en el Capítulo VIII de esta segunda parte.

Strindberg estuvo muy en contacto con los círculos ocultistas franceses y como consecuencia de la lectura de *Seraphita* entra en contacto con los textos de Swedenborg; a él dedica su libro de reflexiones *En bla bok (Libro azul)*, publicado en cuatro partes entre los años 1907 y 1912. En éste describe las teorías de las correspondencias de Swedenborg, para el que todo mundo físico tiene una correspondencia en el mundo astral. En los “Estudios swedenborgianos”, contenidos en ese libro, dice literalmente: “Swedenborg se ha convertido en mi Virgilio; me guía por el Infierno y yo le sigo ciegamente. Castigador temible, sabe asimismo ofrecer consuelo, y no es tan rígido como los devotos protestantes.”²⁶⁴

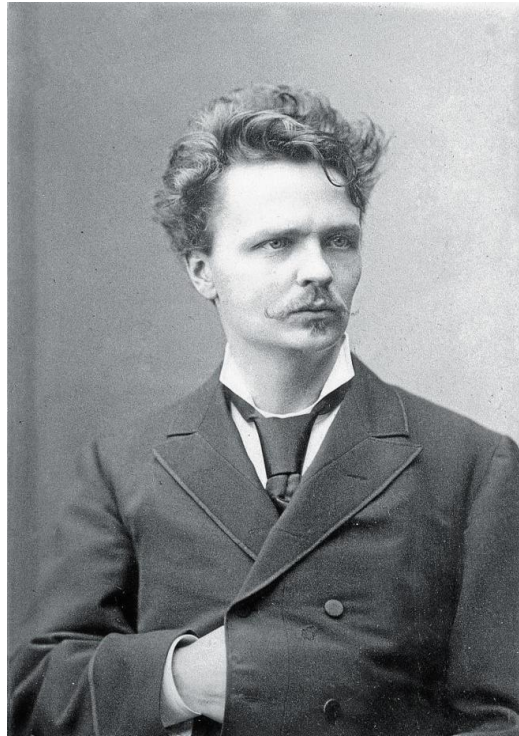
Acerca de la importancia que tuvo la obra de Balzac en la recuperación de los escritos de Swedenborg, Strindberg dice lo siguiente:

Pero si Swedenborg ha reaparecido en París es muy probablemente gracias a la novela *Séraphîta* de Balzac, que, actualmente reimpressa, es la obra de Balzac que más se compra.

(...) Balzac, el realista, nada apreciado por sus descripciones detalladas y por hurgar en las pequeñas miserias de la vida, se eleva aquí hacia un vuelo de iluminado, y creo que el lector, en particular el sueco, no encontrará mejor introducción a Swedenborg

²⁶⁴ A. Strindberg, “Estudios swedenborgianos”, en *Una mirada al universo*, Madrid, Siruela, 2016, op.cit., p.199.

que esta. Que yo conozca, nadie ha explicado mejor a Swedenborg, nadie lo ha defendido de este modo, y nadie ha hecho sus enseñanzas tan atractivas. Balzac es swedenborgiano, pero desarrollado, como el Swedenborg que uno podía concebir en 1833, cuando se escribió *Séraphîta*²⁶⁵.



Retrato de August Strindberg, 1880.

Strindberg se encuentra en un contexto histórico donde las ciencias ocultas estaban en pleno auge, en Europa existían múltiples sociedades secretas dedicadas al estudio de las tradiciones esotéricas, la alquimia y el ocultismo, pero todo ello mezclado, como ya hemos visto, con el desarrollo de las ciencias naturales. Como podemos apreciar la constante del siglo XIX se debate entre la pretensión de conciliar los estudios místicos y esotéricos con los avances científicos. En un intento de volver a las pautas filosóficas de la antigüedad clásica y del Renacimiento Neoplatónico, para los cuales no había separación entre la física, la filosofía y la explicación natural del mundo y sus fenómenos visibles o no, se trataba de crear una nueva ciencia o *ciencia total*, donde se incluían tanto las cuestiones físicas como las metafísicas. Strindberg, que entró a formar parte de estos

²⁶⁵ A. Strindberg, "Swedenborg en Paris", en *Ibid.*, p.206.

círculos, se dedicó a investigaciones alquímicas y naturalistas, viéndose a sí mismo como un digno sucesor de las teorías del místico y ocultista Swedenborg. También dice acerca de su continuidad filosófica en el tiempo, y su gran influencia en los ámbitos culturales y espirituales del XIX que

El mismo Swedenborg predijo que sus enseñanzas volverían cien años después de su muerte, y parece que así es. Los que han preparado su venida son Allan Kardec con los espiritistas; Charcot, en contra de su voluntad, con los hipnotizadores; Eliphas Lévi con los ocultistas; y Madame Blavatsky con los teósofos²⁶⁶.

En el Capítulo VI desarrollaremos las teorías de Allan Kardec, que tan importantes fueron para el movimiento espiritista y para el desarrollo de la fotografía de espíritus.

Strindberg además estaba absolutamente convencido de la existencia física de las almas de los difuntos y de su persistencia tras la muerte; y en un fragmento que recogemos aquí, contenido en sus “Estudios fúnebres” de 1896, deja constancia de sus creencias las cuales podemos entroncar perfectamente con las teorías de Lucrecio y los demás filósofos clásicos, acerca de la permanencia de los *eidolon* de los difuntos y la posibilidad de captarlos, posibilidad potenciada aún más por la fotografía espiritista. Cuando Strindberg nos habla de sus múltiples visitas a los cementerios y de “los miasmas que flotan allí arriba”, nos cuenta su obsesión por atrapar tales “miasmas” para analizarlas posteriormente en su casa a través de un microscopio:

Las almas, quiero decir los cuerpos desmaterializados, permanecían flotando en el aire; esto me llevó a intentar atraparlas y analizarlas. Provisto de un pequeño frasco lleno de acetato de plomo líquido emprendo esta caza de almas, quiero decir de cuerpos, y apretando el frasco destapado en mi mano cerrada me paseo como un cazador de pájaros exento del trabajo de atraer a mi presa.

Una vez en casa, ¡filtro el abundante precipitado y lo coloco bajo el microscopio!²⁶⁷.

²⁶⁶ Ibid., p.207.

²⁶⁷ A. Strindberg, “Estudios fúnebres”, en op.cit., p.163.

La constante en la creencia de la existencia de las almas, ya sea en forma de imágenes, ya sea como miasmas propensos a ser atrapados para su estudio, es de nuevo, la pauta que vemos emerger una y otra vez ininterrumpidamente. Unas veces mantenida oculta en las profundidades, otras sin embargo emergiendo desde éstas a la superficie del desarrollo de la historia.

Las teorías de Swedenborg mantuvieron en estos pensadores, artistas, filósofos y místicos, la convicción de que la existencia se desarrolla en dos planos; el físico o visible, y el astral o invisible. Para uno de los ocultistas más influyentes del siglo XIX como fue Éliphas Lévi (1810-1875), en el mundo astral cada ser humano tenía su equivalente en un cuerpo de luz y el cual además podía tener funcionamiento autónomo. La idea de que en este otro plano existen innumerables variedades de cuerpos, de imágenes, de *eidolon* en definitiva, permite apoyar la creencia en la posibilidad de su captación, digamos que es lo que ya, y de manera metafórica, denominamos en la primera parte como el que pudo haber sido *el sueño de Epicuro*, y que se ve materializado cuando la fotografía, la luz y la metafísica se unen para *demostrar* que todo ello es posible. Pero sobre todo la metafísica de la luz, tan esencial en los escritos de Swedenborg, y que dejó una profunda huella en sus seguidores.

Pero es que la luz es simplemente la única forma en la que pueden aparecer los objetos. En la primera parte hemos hablado de las etimologías de lo fotográfico, prácticamente todas ellas se encuentran directamente relacionadas con la luz y/o con la naturaleza. Hemos visto que los artefactos casi no cuentan, la cámara oscura fue un simple vehículo para atrapar y condensar el rayo concreto, el haz que, al chocar sobre la superficie fotosensible, permitía fijar la huella. La evolución de las teorías sobre la luz son amplias y antiguas, y recorren toda la historia de la visión y de la ciencia, nosotros simplemente hemos destacados las primeras ya que el pensamiento de partida que nos interesa es el de la *Physis*.

También Goethe supuso un hito en el estudio de la luz y su relación con los colores; él elaboró una teoría del color directamente relacionada con la luz, es lógico, sin luz no hay color. Pero el posicionamiento de Goethe ante la luz va mucho más allá, no es tan sólo una cuestión física, es también una cuestión espiritual. Ya hemos dicho que los

trabajos de Goethe fueron recogidos por Rudolf Steiner (1861-1925), fundador de la Sociedad Antroposófica el cual desarrolla muchas de sus teorías y su pensamiento partiendo de los escritos del intelectual alemán sobre la naturaleza y sobre la luz. Fue él quien recuperó de la nada los estudios de Goethe, denostados y dejados de lado por los científicos del siglo XIX. El pensamiento de Steiner, encajaba perfectamente con el desarrollo posterior en un contexto en el que la nueva espiritualidad y el ocultismo tuvieron un papel de gran importancia social. Para Steiner la existencia entera y la luz, tenían que ser entendidas tanto física como espiritualmente al proponer una ciencia de lo “suprasensible”.

Steiner ofrecía una imagen espiritual que complementara las investigaciones físicas sobre la luz. (...) Steiner buscaba una moderna metafísica cristiana en la que el cosmos celebrado por los sacerdotes egipcios, los filósofos griegos y Robert Grosseteste encontrase nueva vida, gracias a la reconciliación de la ciencia con la filosofía. Mientras las observaciones, los experimentos y las ideas naturales conservan un carácter estrictamente objetivo, Steiner pensaba que no podían entrar en conflicto con las ciencias espirituales²⁶⁸.

Walter Benjamin recopila una serie de citas y glosas sobre fotografía en un proyecto titulado *Das Passagen-Werk (La Obra de los Pasajes)* datadas entre 1934 y 1940. Entre estas citas, además de hacer alusión al libro de Nadar sobre el que ya hemos hablado, incluye unas correspondientes a Balzac y en las que, en boca de sus personajes, se ve perfectamente su posicionamiento ante la fotografía. Benjamin recoge estas citas de la obra de Balzac titulada *El primo Pons* y publicada en 1847. (La referencia completa la podemos encontrar en el texto de Walter Benjamin);

Pero es el absurdo que condenaba el vapor y que aún hoy condena la navegación aérea, que condenaba la invención de la pólvora y la imprenta, la de las gafas, la del grabado y el último gran descubrimiento: el daguerrotipo. Si alguien hubiera dicho a Napoleón que un edificio y que un hombre son incesantemente y a todas horas representados en la atmósfera por una imagen, que todos los objetos existentes tienen en

²⁶⁸ A. Zajonc, *op.cit.*, p.223.

la atmósfera un espectro que se puede captar y percibir, lo habría encerrado en el manicomio de Charenton (...) sin embargo esto es lo que Daguerre ha demostrado con su descubrimiento.

(...) De igual modo que los cuerpos se proyectan realmente en la atmósfera dejando subsistir en ella este espectro captado por el daguerrotipo que lo detiene al paso, así también las ideas (...) se imprimen en lo que habría que llamar atmósfera del mundo espiritual (...) donde viven espectralmente (pues es necesario acuñar palabras para expresar fenómenos aún sin nombrar), y a partir de ahí ciertas criaturas dotadas de facultades especiales pueden percibir perfectamente estas formas o estas huellas de ideas²⁶⁹.

Si no fuera porque sabemos que nos encontramos ante un fragmento de una obra de Balzac, pensaríamos sin duda que nos podríamos enfrentar a una de las múltiples partes de *De Rerum Natura*, o de cualquier atomista presocrático, donde se explica el fenómeno de visión y la formación de las imágenes mediante la teoría de la Extromision. La Teoría de los Espectros no sólo era creída por Balzac, tuvo, como ya hemos visto, una amplia aceptación social, y no sólo entre sus amistades.

Pero de espectros y demás *fantasmagorías* hablaremos en el siguiente capítulo.

²⁶⁹ Recogido por W. Benjamin, op. cit., p.137.

CAPITULO VI. LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DE LO OCULTO.

Todo cambia, nada perece, el soplo vital circula, va de aquí para allá y toma posesión a su modo de las criaturas más diversas; de los cuerpos de las bestias pasa al de los hombres, del nuestro al de las bestias; pero no muere jamás. La cera maleable, que recibe del escultor nuevas huellas, no queda tal y como estaba y cambia sin cesar de forma, y siempre es la misma cera; así el alma, yo os digo, es siempre ella misma, aunque emigre en figuras diversas²⁷⁰.

Ovidio.

Para poder llevar a cabo una labor hermenéutica, hemos de tratar de situarnos en las fases del pensamiento, en las mentes, en los ojos de la época que vieron e intentaron acercarse a la luz y a las imágenes cuando los límites entre espíritu y ciencia no tenían lugar. Eran teorías desechadas, despreciadas, no eran sino una forma diferente de entender el mundo, diferente que no equivocada, porque en su contexto no hay equivocaciones, sino sólo verdades acordes con el momento histórico. Al igual que la representación perspectivica es simplemente una de tantas maneras de entender y representar inseparable del espíritu que en ese momento la guía, así es la comprensión del Universo al completo y de todos los fenómenos que lo integran. Y de la misma manera, hubo muchas circunstancias en el siglo XIX que posibilitaron los cambios de paradigma en el pensamiento para abrir las vías hacia nuevas direcciones.

VI.I. Circunstancias que se dieron en Europa y Estados Unidos para la búsqueda de una nueva espiritualidad. El ocultismo.

Lo que a día de hoy podría parecer una serie de supersticiones absurdas y aisladas propias de personas poco preparadas, ingenuas o proclives a la fantasía; en el siglo XIX fue algo infinitamente más habitual de lo que acertaríamos a pensar. Nos sorprendería la cantidad de personas ilustres que fueron, por ejemplo, acérrimos

²⁷⁰ Recogido en V.Stoichita, op.cit. p.32.

practicantes y defensores del espiritismo y la fotografía espiritista. De hecho ya nos hemos hecho eco de las creencias que Balzac y sus amigos, también ilustres literatos, tenían acerca del Daguerrotipo.

Como es de suponer este tipo de actitudes o de acercamiento a lo que se encuentra *más allá*, a la parte más espiritual del ser humano; no surge de la nada, sino que han de darse una serie de circunstancias que hacen que la sociedad y sus integrantes viren hacia otra manera de entender el mundo en busca de un consuelo o una esperanza que encuentran en las otras opciones que se les ofrecen. Remontándonos por ejemplo al origen de la filosofía epicúrea, hemos de recordar que ésta surgió en el contexto de un helenismo decadente, de necesidad espiritual para una población sometida a una gran crisis producida por las guerras que asolaron el mundo en ese momento y por el excesivo terror a los dioses y la muerte. Epicuro, a través de su sistema ético, demostró que la salvación está en cada uno de nosotros, en nuestra actitud ante la vida; y esto fue como un bálsamo para calmar a una sociedad destrozada. De hecho su filosofía se dirigía a todos, también mujeres y esclavos que por regla general eran considerados la parte más baja de la sociedad y sin apenas derechos.

Aproximándonos ya a épocas cercanas a la que estamos tratando, que es cuando surge la fotografía; observamos, por ejemplo, que en el Idealismo Romántico la necesidad básica se centra en volver a retomar esa comunión con la naturaleza y con el espíritu que se perdió a raíz del excesivo ensalzamiento de la Razón, que al constituirse casi como una nueva religión, desposeyó al hombre de la parte más espiritual y más necesaria en tiempos de crisis. El ser humano quedó reducido a una mente fisiológica más allá de la cual no había nada que no pudiera ser demostrable.

Posteriormente llegó la Revolución Industrial, y de nuevo, no sólo la naturaleza se ve devastada y sometida, sino que el ser humano empieza a ser reducido a elementos de productividad. Una nueva forma de esclavitud es impuesta por el servicio a la máquina, no sólo para los trabajadores de las fábricas, sino para toda una sociedad. Además se produjeron unas guerras que diezmaron a la población más joven y dejaron un vacío cuyos familiares no sabían llenar. En Estados Unidos, lugar que parece ser que fue la cuna del espiritismo, se produjeron unas terribles guerras, una de ellas fue la Guerra de la Independencia con Inglaterra (1775-1783), y en la que algunos países Europeos se encontraron involucrados con las consiguientes pérdidas humanas para ambos continentes; la otra fue la terrible guerra civil de Secesión Americana (1861-1865), donde

hubo un reclutamiento masivo de población masculina, fundamentalmente joven, y en la que se calcula que las pérdidas de vidas pudieron ascender a los 700.000 muertos. Parece que incluso el presidente Abraham Lincoln fue un asiduo espiritista en su deseo de comunicarse con su hijo fallecido. Ya en el siglo XX y partir de la Primera Guerra Mundial, se da un nuevo auge del movimiento espiritista, sólo el Imperio Británico había tenido unas pérdidas de más de 900.000 muertos.

G. Cortés expresa perfectamente estas circunstancias que se repiten cada vez que estamos en una encrucijada de este tipo, concretamente se refiere a las que se produjeron principalmente en Europa a partir de los años 40 del siglo XIX. El sentimiento generalizado de ruptura que se produce en una sociedad es prácticamente idéntico en todas las épocas de crisis;

Era necesaria una ruptura; la crisis del concepto clásico de verdad, la imposibilidad de una conciencia trascendental de la existencia, la disolución de la noción de totalidad y el cuestionamiento de la identidad del ser humano hacían necesarias nuevas formas de comunicación, dado que las palabras por sí solas se mostraban incapaces de nombrar todas las formas de experiencia. Se abrieron enormes zonas de precariedad y abismos de inseguridad donde los individuos se veían fragmentados en metafóricos espacios, tiempos caducos y experiencias disgregadoras.²⁷¹.

Pero cuando aparecen estas circunstancias que someten a la población a una crisis global, es cuando llega el momento de las paradojas. En los momentos de máximo materialismo, también se despierta una necesidad de respirar y de liberar el alma a través de las creencias o futuras promesas en un mundo que nos dará lo que éste nos ha quitado o no nos ha permitido vivir. El caldo de cultivo suele ser casi siempre el temor a la muerte o lo que ésta nos depara, no sólo para nosotros sino para nuestros seres queridos. En este momento son las doctrinas ocultistas las que pueden servir de ayuda para la superación de ciertos traumas unidas a la necesidad de la creencia en algo que está más allá de esta vida, y ambas necesitan ser respaldadas por dos pilares fundamentales: el primero es el asentamiento en una tradición histórica venerable que se remonta a Egipto y a las

²⁷¹ J. M. G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1987, p.93.

Sociedades Herméticas del pasado, y el segundo es la ciencia. La idea se basa en encontrar el punto de equilibrio entre ambas para poder asegurar sólidamente los pilares de esas creencias. Serán la Teosofía y el Espiritismo las dos tendencias ocultistas que más éxito y adeptos tendrán en la sociedad. Antes de hablar del Espiritismo, que resulta mucho más importante y decisivo para el desarrollo posterior de la fotografía de espíritus, hay que mencionar a la Sociedad Teosófica, por la que pasaron también muchos intelectuales, nobles, científicos; y que también tuvo un papel decisivo en la creencia en el mundo espiritual.

VI.II. Madame Blavatsky y la Teosofía.

Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), conocida como Madame Blavatsky, resultará ser una de las personalidades más importantes para el ocultismo del siglo XIX.



Helena Petrovna Blavatsky, 1889.

Fue la autora de numerosas obras que, según ella cuenta, le fueron dictadas directamente por sus maestros espirituales, en las que recogía la historia oculta del ser humano, de la tierra y del cosmos. Su primer libro, publicado en 1875 *Isis sin Velo*, constituye un inmenso compendio de todo el saber universal contenido en la tierra desde tiempos de los Egipcios, pasando por todas las civilizaciones depositarias de ese saber y que se ha mantenido inalterable a lo largo de la historia de la humanidad. Blavatsky lo único que hizo fue servir de instrumento para que los maestros guardianes o espíritus superiores, le dictaran esa sabiduría y poder ponerla de nuevo al servicio del ser humano. Su obra más influyente fue *La Doctrina Secreta*, publicada en 1888 y donde desarrolla los principios fundamentales de la Teosofía.

Los propósitos de la Sociedad Teosófica, que funda en 1875, se centran en tres pilares que le sirven de base:

- 1- La creación de una Fraternidad Universal
- 2- El estudio comparativo de Religión, Filosofía y Ciencia.
- 3- La investigación de las leyes de la Naturaleza y de los poderes latentes del ser humano.

Como se puede deducir de estas premisas base, muchas se encuentran recogidas en la filosofía Antigua y fundamentalmente en el Renacimiento. El concepto de *Anima Mundi* o de Espíritu Universal/Fuerza Vital es la idea prioritaria del movimiento Teosófico, de hecho dentro de sus postulados fundamentales se habla de “la existencia de la eternidad en todo como un plano ilimitado, siendo periódicamente el espacio de los innumerables universos que incesantemente se manifiestan y desaparecen”²⁷².

Este fragmento nos recuerda inevitablemente a la filosofía de Giordano Bruno y los infinitos mundos, postulados que se desarrollaron en el Renacimiento y que ya hemos mencionado brevemente. No vamos a detallar los puntos fundamentales del movimiento Teosófico pero en todos y cada uno de ellos resuena el eco de la antigüedad clásica y todas las teorías filosóficas por las que ya hemos pasado hasta llegar al siglo XIX. Ya lo mencionaremos en otro momento, pero incluso la Física Cuántica en el actual siglo XXI se hace eco de cuestiones planteadas ya en la filosofía griega y las filosofías orientales,

²⁷² M. Heindel, *Blavatsky y la Doctrina Secreta*, s.l., Cultura Rosacruz, 2017, p. 64.

como formas de verdad alejadas de los fenómenos visibles a simple vista, al demostrar que existe la posibilidad de la existencia de otros mundos más allá de los sentidos.

En realidad no hay nada nuevo, simplemente se trata de volver al espíritu desde una nueva certeza que nos proporciona la ciencia y que nos afirma en cuestiones que fueron rechazadas por los momentos donde el pensamiento de exaltación de la Razón como verdad absoluta los mantuvieron latentes, pero que en ningún momento desaparecieron por completo.

Cuando la Teosofía habla de espíritus se referirá a ellos con el nombre de *cuerpo astral*, el Espiritismo, como veremos a continuación, lo define como *periespíritu*, pero en realidad es lo mismo. Aunque desarrollaremos el tema de la fotografía de espíritus en el contexto del Espiritismo, la Teosofía también quiso dar su explicación al fenómeno de la materialización y su plasmación en imagen fotográfica;

(...) es absolutamente evidente que todo lo fotografiable es necesariamente de orden físico. Nada de un orden más sutil podría impresionar una placa sensible. Por ejemplo las presuntas fotografías de espíritus hacen suponer obligatoriamente que dichos espíritus han adoptado cierto grado de materialización antes de que la “forma” pueda impresionar aunque sea la más sensible de las películas. Sin embargo, mucho más allá del alcance de nuestra percepción visual, hay longitudes de onda que no vemos. Así como un objetivo fotográfico puede captar numerosas estrellas que ningún ojo humano ha podido ver directamente en el cielo, así existe toda una gama de criaturas vivas cuyos cuerpos son para nosotros tan tenues y sutiles que se encuentran fuera del campo de percepción de nuestros cinco sentidos. Numerosos niños y médiums las ven, y de ahí nuestra tradición de los cuentos de hadas, basados todos en hechos reales que a partir de ahora podemos demostrar²⁷³.

El movimiento Teosófico tuvo un gran peso en Inglaterra entre los años 1887 y 1891. Pero no sólo se quedó ahí, ejerció además una serie de influencias posteriores importantísimas y decisivas en cuestiones tanto históricas como artísticas, mencionamos algunos nombres, -entre muchísimos otros que no- para dar idea de hasta qué punto las

²⁷³ Texto del teósofo Gardner recogido en C. y L. Clemens “Prólogo”, en Sir Arthur Conan Doyle, *El misterio de las hadas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003, p.12.

revelaciones de Madame Blavatsky fueron importantes también para el siglo XX: Heinrich Himmler, Adolf Hitler, James Joyce, Vasily Kandinsky, Piet Mondrian, Nicolás Roerich, Jorge Luis Borges, Mario Rosso de Luna...

Es de justicia realizar una mención algo más profunda a una mujer injustamente olvidada por la historia del arte; probablemente la primera que llevó a la pintura al terreno de la abstracción pura cinco años antes de que lo hiciera Kandinsky. Nos referimos a la artista sueca Hilma af Klint (1862-1944).

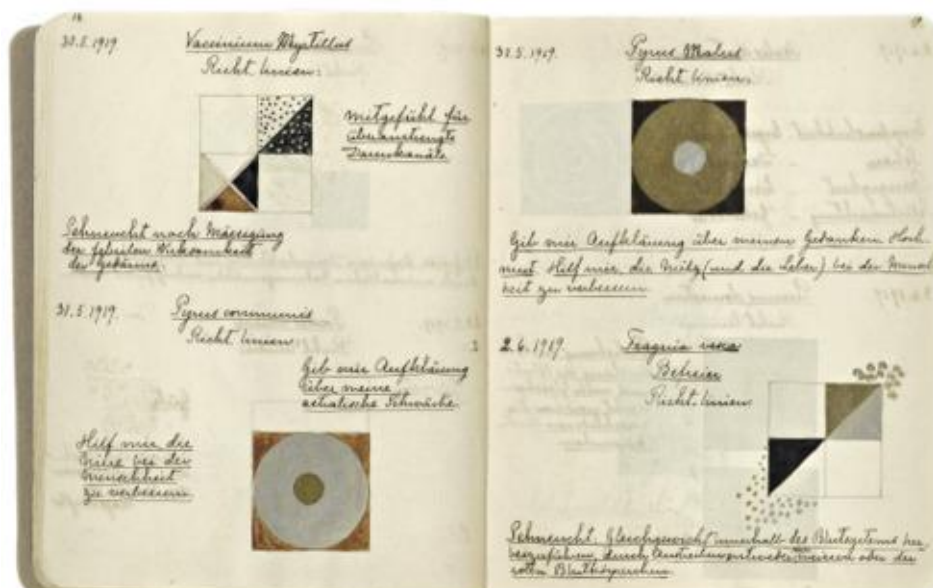


Hilma af Klint en su estudio de Estocolmo.

Realizó más de 1300 obras entre cuadros, dibujos y cuadernos de bocetos los cuales dio orden expresa de no exhibir hasta pasados más de veinte años de su muerte, eso sucedió en el siglo XX, concretamente en la década de los ochenta. ¿La razón?, la pintora creía que el ser humano no estaría preparado para verlos hasta entonces, ya que se trataba de obras de abstracción dictadas directamente por el mundo de los espíritus y seres superiores.

En su juventud, desde el golpe emocional que le produjo la muerte por gripe de su hermana pequeña, Hilma afirmaba estar en contacto con espíritus. Junto a otras mujeres afines al esoterismo fundó el grupo de “Las Cinco”, estas artistas se reunían periódicamente para contactar con planos astrales superiores y crear sus obras en estado

de trance. Hilma finalmente se quedó sola, sus compañeras se sintieron demasiado atemorizadas como para seguir estableciendo comunicación con los espíritus y abandonaron el grupo, ella sin embargo continuó siguiendo las enseñanzas de Rudolf Steiner, el Espiritismo, la Teosofía y las doctrinas Rosacruces. Hasta el momento de su fallecimiento permaneció aislada dedicada a la pintura, plenamente convencida de que, en ese momento, nadie podría entender sus obras. Su primera obra plenamente abstracta la realizó en 1906, efectivamente años antes de que Kandinsky, Malevich, Kupka o Mondrian, también afines a las doctrinas teosóficas, realizaran sus cuadros inmersos en la abstracción pictórica.



Hilma af Klint, cuaderno de notas.

La Teosofía tuvo su ámbito de influencia desde la política hasta la ciencia pasando por la literatura y el arte. Por lo tanto Teosofía y Espiritismo fueron algo que tuvo que surgir de forma natural e incluso necesaria en ese contexto. Constituían una promesa de esperanza, una necesidad para los que se quedaron sin poder despedirse de los que se fueron de forma violenta, en muchos casos sin ni siquiera tener un cuerpo al que velar o al que enterrar en un lugar conocido; el Espiritismo surgió para decirle a esa sociedad dolorida que existe la esperanza de un reencuentro y que, en forma de espíritus, viven entre nosotros. Tanto las doctrinas Teosóficas como las Espiritistas tienen en común el

hecho de haber sido dictadas por seres superiores, actuando los seres humanos como simples intermediarios o médiums de entidades que se encuentran en un plano no material. Y si estas creencias se dan en un momento donde los avances de la ciencia se ponen de parte de ellas, el resultado es una simbiosis perfecta. Para poder comprender todo lo que viene a continuación es necesario, utilizando palabras de Rosalind Krauss, que “ciencia y espiritismo se alíen”²⁷⁴.

Antes de empezar a hablar de la importancia y la peculiaridad de la fotografía espiritista vamos a hacer una breve introducción a la doctrina espiritista, cómo y de qué manera surgió, y a sus representantes más importantes.

VI.III. Allan Kardec y el Espiritismo: religión y ciencia.

Allan Kardec menciona como fecha clave en el nacimiento del Espiritismo el año de 1846, concretamente en Hydesville, perteneciente al estado de Nueva York. Allí se encuentra la granja de la familia Fox en la que desde hacía tiempo se percibían ruidos, golpes (en el lenguaje espiritista se denominan *raps*) por las paredes y los muebles de la casa. El matrimonio Fox contaba con dos hijas adolescentes, Margaret y Katie, las cuales iniciaron una manera de comunicarse con esos *raps* creando un tipo de alfabeto o de codificación para poder realizar preguntas y obtener respuestas; a partir de ese momento empiezan a celebrar sesiones clandestinas de Espiritismo. Esta circunstancia es la que se considera históricamente, como el inicio del Espiritismo en los Estados Unidos.

El escándalo y la persecución local a la que fue sometida la familia Fox, hizo que tuvieran que mudarse a Rochester, donde también se mudó con ellos el espíritu de Haynes, que era el nombre de la entidad con la que se comunicaban. John Harvey hace notar muy suspicazmente que la localidad de Rochester fue también donde se ubicó posteriormente la empresa Eastman Kodak:

Rochester fue la cuna no sólo de las primeras sesiones espiritistas públicas, sino también de la empresa Eastman Kodak, que fabricó en 1900 la primera cámara Brownie. El nombre “Brownie” tenía connotaciones espiritistas: se refería a un elfo o un duende

²⁷⁴ R. Krauss, op.cit., p. 34.

doméstico invisible, servicial y bondadoso que rondaba por granjas y otras viviendas rurales de Escocia²⁷⁵.

En relación a esta idea de “duende doméstico” volveremos más adelante cuando nos ocupemos de uno de los escritores de novelas de detectives más importantes de todos los tiempos, y que además era seguidor y un gran defensor de la doctrina espiritista, como fue Sir Arthur Conan Doyle.



Las hermanas Fox, Margaret y Katy.

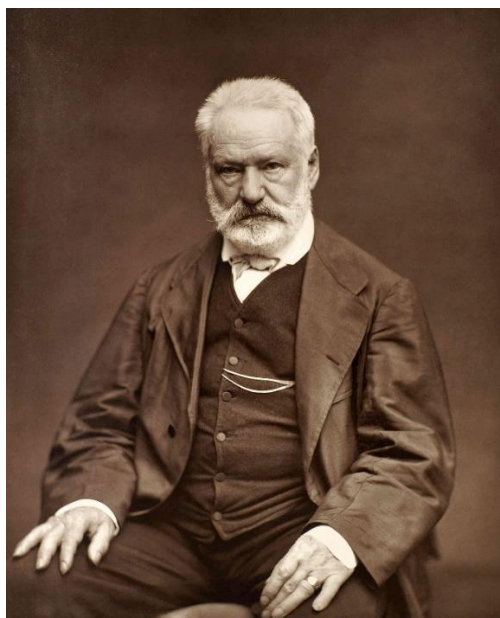
Kardec también habla del fenómeno de las *mesas giratorias* o *mesas parlantes*, acontecimiento que empieza a ponerse de manifiesto en Estados Unidos a partir de 1848. Eran veladores, normalmente de tres patas para crear cierta inestabilidad, en torno a los cuales se disponían los integrantes de la sesión; los veladores se movían, giraban, se sentían golpes sobre ellos respondiendo a las preguntas que los participantes realizaban. En la Inglaterra victoriana el fenómeno estuvo tan integrado en la alta sociedad que recibió el nombre de “Tea and table moving”. En realidad esto se convirtió en un auténtico

²⁷⁵ J. Harvey, *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza, 2010, p.36.

entretenimiento de salón ya que la comunicación con los espíritus a través de estas mesas fue una distracción social como cualquier otra.

En el Capítulo V se ha aludido al círculo de intelectuales y literatos franceses que compartían la común afición al espiritismo: Teóphile Gautier, Balzac, o Nerval; pero en ese momento no hablamos de Víctor Hugo (1802-1885), figura clave del Romanticismo francés, y al que en este momento creemos necesario mencionar debido a la estrecha relación que mantuvo con el Espiritismo, especialmente con el fenómeno de las mesas parlantes al que nos estamos refiriendo.

Entre los años 1853 y 1855 se vio obligado a exiliarse en la Isla de Jersey como consecuencia del golpe de estado de Luis Napoleón Bonaparte. A lo largo de esa estancia realizó numerosas sesiones espiritistas las cuales registró cuidadosamente en una serie de cuadernos publicados bajo el nombre *Lo que dicen las mesas parlantes*²⁷⁶. Las sesiones espiritistas se llevaban a cabo a través de la comunicación mediante un velador o *mesa parlante*, llegando a tener gran cantidad de transcripciones realizadas por Víctor Hugo a través de su hijo médium Charles Hugo, el cual conseguía establecer comunicación con los espíritus a través de este medio físico.



Woodburytipo de Víctor Hugo realizado por Étienne Carjat, 1876.

²⁷⁶ Víctor Hugo, *Lo que dicen las mesas parlantes. Conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*, Girona, Wunderkammer, 2016.

En dichas sesiones se contactaba con espíritus tan ilustres como Platón, Galileo, Shakespeare, e incluso el mismo Jesucristo. Estas conversaciones le sirvieron de inspiración para el poema “Lo que dice la boca de la sombra”, incluido en el poemario *Las Contemplaciones* publicado en 1856. El resto de los cuadernos, donde se transcribe íntegramente el contenido de las sesiones, vieron la luz póstumamente por orden suya.

Como puede verse las mesas parlantes se extendieron por las capitales más importantes de Europa estableciéndose como el medio de comunicación más popular con los espíritus ¿Y cómo pretendía explicarse esto?, pues mediante fenómenos de electricidad magnética, fluidos, etc que estaban incluidos en cualquier conversación donde se hablase de los avances científicos del momento.

Allan Kardec establece una relación entre estas sesiones espiritistas con las oraculares, de hecho menciona expresamente al Oráculo de Delfos, como un claro ejemplo ya en el mundo griego, de la posibilidad de establecer comunicación con espíritus a través de una médium, dejando idea de la continuidad en el tiempo de fenómenos que ya se encuentran perfectamente documentados en época griega. Esta nueva forma de relacionarse con el mundo espiritual se empieza también a extender por el viejo continente mediante misiones de fieles adeptos al Espiritismo y médiums dedicados a divulgar la nueva religión.



Ilustraciones de sesiones de Espiritismo y *mesas parlantes* en el siglo XIX.

Fue en el año 1849 cuando el 14 de noviembre en el Corinthian Hall de Manchester, se decide celebrar una gran asamblea pública ante centenares de asistentes. Este punto de inflexión se considera el punto de partida del movimiento espiritista como tal, movimiento que tan sólo un año después ya contaba con miles de adeptos.

Pero ¿quién fue Allan Kardec? Su verdadero nombre era León Hipólito Denizard Rivail, nacido en 1803, fue traductor, profesor y filósofo, y gozó de gran respeto entre los intelectuales de su época hasta el momento en que se dedicó por entero al Espiritismo. Fue además autor de numerosos tratados sobre aritmética, pedagogía o gramática, y desde luego nada indicaba que su vida fuese a ir posteriormente por un camino tan inusual dada su trayectoria profesional.

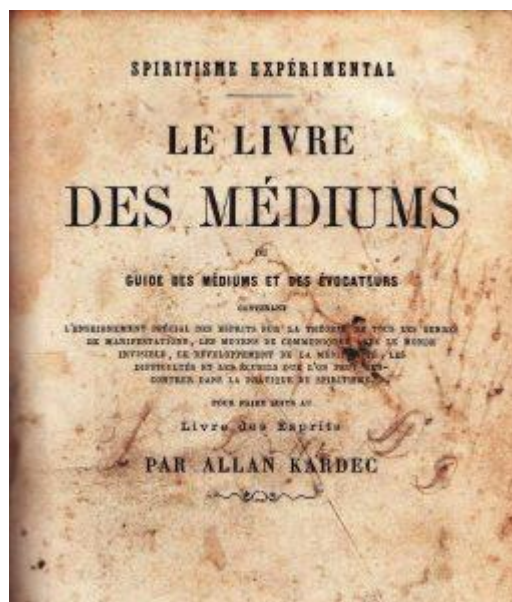
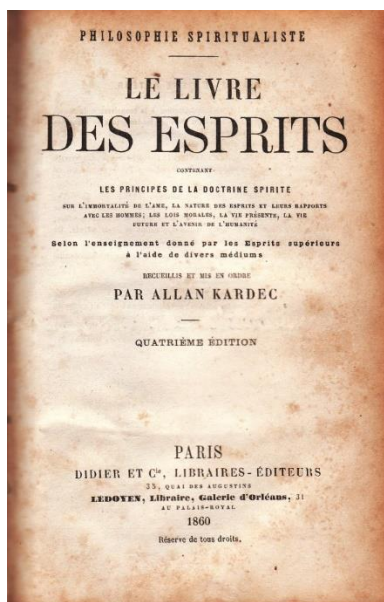


Retrato de Allan Kardec

Empieza a interesarse por los fenómenos del magnetismo cuando contaba con diecinueve años al introducirse en estudios sobre sonambulismo y fenómenos de éxtasis, y parece ser que esto pudo ser el preludio para lo que vendría después. Su interés por el estudio de los fenómenos del espíritu se inicia cuando es invitado a presenciar el

fenómeno de las mesas parlantes y posteriormente asistir a sesiones mediumnicas en las cuales se producía comunicación con los espíritus mediante escritura automática. Allan Kardec fue el pseudónimo que adoptó tras tener conocimiento de ser la reencarnación de un antiguo druida galo llamado de esa manera, revelación que le fue comunicada por su espíritu protector Z. En un principio, la intención de Kardec fue sobre todo de curiosidad científica, ya que lo que hacía era plantear preguntas a los espíritus a través de médiums, para que le revelasen los secretos y las dudas sobre el mundo e incluso la ciencia; hasta que pasado un tiempo, y después de registrar muchas páginas de comunicaciones se da cuenta de que en realidad lo que él ha obtenido de esas sesiones, es la revelación de una nueva doctrina relacionada con el espíritu.

Kardec fue el fundador del Movimiento Spiritista como tal al crear en Paris el 1 de abril de 1858, la primera sociedad spiritista bajo el nombre de Sociedad Francesa de Estudios Spiritistas. Escribe numerosos libros, todos ellos obtenidos a través de la información proporcionada por las médiums en las sesiones, donde desarrolla y sistematiza la doctrina spiritista y sus dogmas Su primer libro, *El libro de los espíritus* publicado en 1857, se convierte rápidamente en un éxito de ventas. Después publicará otros muchos libros además de una revista periódica sobre spiritismo.



Primeras ediciones de *El libro de los Espíritus* y *El libro de los Médiums*.

Lo que Kardec nos repite continuamente en sus escritos es que la doctrina espiritista no es ninguna clase de magia, ni es nada sobrenatural, sino que puede ser perfectamente explicada y justificada mediante ciertas consideraciones científicas. Su intención sobre todo fue la de situar al espiritismo en un lugar alejado de lo mágico y supersticioso para pretender, que aun siendo fenómenos de comunicación con espíritus, era tan verdadero, que podía perfectamente ser explicado mediante los nuevos adelantos científicos, teniendo en cuenta además que nos encontramos con una persona altamente preparada en muchos ámbitos del conocimiento y bastante respetada y reconocida como intelectual en la Francia del momento. La nueva doctrina espiritista, aunque tuvo una expansión considerable por todo el mundo, contando además con un elevadísimo número de adeptos, también tuvo, como era de esperar en un momento en el que los avances científicos y el desarrollo industrial fueron tan considerables, un gran número de detractores. De forma increíble y anacrónica en 1861 se realiza por orden del obispo de Barcelona un Auto de Fe en donde son quemadas más de trescientas obras espiritistas, acusando al espiritismo de pervertir la verdadera fe católica. Curiosamente este acto lo que provocó fue un efecto contrario, ya que en España, a partir de ese momento surgieron un gran número de seguidores.

En la actualidad existe la Federación Espírita Española que continúa publicando la *Revista Espírita* y realizando multitud de Congresos Nacionales e Internacionales. A través de su página web difunden los principios del Movimiento Espiritista.



Sesión de Espiritismo, grabado siglo XIX.

Como hemos dicho el número de detractores que tuvo el espiritismo fue inmenso, pero casi fue aún más inmenso el número de seguidores que obtuvo. Sobre todo, la principal preocupación de Kardec, fue la de mostrar o de-mostrar, que la existencia de los espíritus no eran un fenómeno producto de la superstición o la magia, y que el mundo de lo sobrenatural podía perfectamente ser explicado mediante la ciencia.

Este sustento de lo sobrenatural a través de lo científico es la pauta que van a seguir todos los movimientos, creencias, intelectuales, etc, que creen o practican este tipo de “tendencias” y que en realidad obedece a una necesidad de sostenimiento racional que la justifique. De hecho Kardec, en sus libros, se empeña en responder desde un punto de vista científico a las preguntas que puedan surgir sobre el tema, ya que en realidad, fue él el primero que se las planteó. Y esta es la parte en la que a nosotros nos interesa ahora profundizar de la doctrina espiritista.

Empecemos citando fragmentos del libro *El Espiritismo*, que Kardec publica en 1859, poco después del ya mencionado *El libro de los Espíritus*.

El lazo o “periespíritu” que une cuerpo y espíritu es una especie de cubierta semimaterial.

La muerte es la destrucción de la capa más grosera, el espíritu conserva la segunda que constituye para él un cuerpo etéreo, invisible para el ojo humano, pero que puede tornarse tangible y visible, tal como sucede en el fenómeno de las apariciones.

Lo que engendra duda en el pensamiento de muchas personas sobre la posibilidad de las comunicaciones de ultratumba, es la falsa idea que se forman del estado del alma después de la muerte.

Se la imaginan generalmente como un soplo, a manera de humo, como algo vago, apenas apreciable al pensamiento, que se evapora y se va adonde no se sabe, pero tan lejos que trabajo cuesta comprender que pueda volver a la tierra. Si, por el contrario, se la considera como un cuerpo fluídico, semi-material, con el que forma un ser concreto, individual, nada tiene de incompatible con la razón de sus relaciones con los seres vivos²⁷⁷.

²⁷⁷ Allan Kardec, *El Espiritismo*, Barcelona, G.R.M., 2004, pp. 22-23.

Kardec pretende presentarnos la composición del espíritu como algo fluídico con cierta consistencia semimaterial. En realidad esta concepción no se encuentra en absoluto alejada de las teorías, no solo acerca de los espectros visibles que ya hemos visto, sino de la tradición acerca del espíritu de los muertos y del alma humana que llega hasta nosotros desde Grecia. La doctrina espiritista se refiere fundamentalmente al alma de los muertos, pero en Grecia se tenía cuidado con separar el alma de los muertos del alma de los vivos, aludiendo también, en ese intento de explicación a las imágenes de personas, vivas o muertas, que se aparecen en sueños, a veces, para trasladarnos mensajes importantes.

Jan Bremmer en su libro sobre el concepto del alma en Grecia, cita a Erwin Rohde como un investigador fundamental en lo relativo al concepto del alma para los griegos

La investigación moderna en torno a la idea del alma en la antigua Grecia comenzó en 1894, cuando Erwin Rohde (...) publicó su libro *Psiché* (...) La teoría animista vigente, según la cual el hombre primitivo había concebido la idea de que el alma es un doble del hombre tras darse cuenta éste de que podía viajar en sueños, le había impresionado mucho (...) Dirigió su atención hacia un fragmento de Píndaro:

Felices todos, partícipes de misterios solazadores,
el cuerpo que cada uno se une al séquito de la muerte poderosa,
y después aún queda una imagen viva de nuestra vida,
pues esta es lo único que procede
de los dioses. Esa imagen duerme cuando actúan los miembros;
sin embargo, mientras dormimos, con frecuencia en los sueños
nos muestra la decisión futura sobre los placeres y los sufrimientos.

Este estudio (...) utiliza el modelo de la idea primitiva del alma que distingue entre un alma libre que representa la individualidad de una persona y las almas del cuerpo que dotan a una persona de vida y consciencia²⁷⁸.

²⁷⁸ J. N. Bremmer, *El concepto del alma en la Antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002, p.p.19-20.

Nótese la fecha en la que Erwin Rohde publica su obra, 1894, en pleno momento de efervescencia del movimiento espiritista. No queremos decir con esto que Kardec tenga conocimiento de estas investigaciones, sus libros fundamentales fueron publicados con fecha muy anterior, pero lo que está claro es que las nociones acerca del alma, su visibilidad y permanencia, además de los intentos de explicación sobre la misma, están ahí, latentes, presentes, revisitados desde Grecia. No lo hemos comentado aún pero Kardec también fue un estudioso del latín y el griego, y conocedor, por supuesto de la literatura griega, incluida la filosofía. Muchas de sus explicaciones acerca de la formación de imágenes y de materialización de espíritus son muy similares a las que, por ejemplo, aparecen en *De Rerum Natura*. Homero también realizará numerosas alusiones al alma, realizando distinciones entre los distintos tipos: *psiqué*, *thymos*, *noos* y *menos*²⁷⁹.

De todos los elementos del alma descritos con anterioridad sobre el alma de los vivos, es el alma en forma de la *psiqué* la que se identifica con el alma de los muertos (...) La psiqué abandona el cuerpo en el momento de la muerte y comienza una vida ultraterrena. Tras la muerte, sin embargo, el muerto se presenta no sólo como *psiqué* sino como *eidolon*, o se compara con las sombras (...)

Son los atributos físicos del alma, más que los psicológicos, los que revisten mayor importancia para los griegos. Las descripciones del *eidolon* sugieren que los griegos creían que el alma del muerto tenía la apariencia del ser vivo (...)²⁸⁰.

La base de sustento para las afirmaciones espiritistas era precisamente esa capacidad de materialización visual, ese *eidolon* que constituía la apariencia; sobre todo desde el momento en que se empezaron a dar los primeros fenómenos de materialización registrados por la fotografía al convertirse en una clara evidencia.

De este modo, en estratos más antiguos de la cultura, el *eidolon* está relacionado con la manifestación y con la representación de lo invisible. Por tanto, su sentido primario tiene que ver con una idea de evocación, con la evocación de los muertos, de los

²⁷⁹ *Psiqué*: alma de los muertos. *Thymos*: alma del cuerpo vivo, aliento vital. *Noos*: mente, pensamiento. *Menos*: impulso, furor del guerrero.

²⁸⁰ J.N. Bremmer, *ibid.*, pp.60-61.

antepasados, de los ausentes, una de las motivaciones centrales de la representación en todas las culturas humanas (...) ²⁸¹.

Bremmer, en relación a la actividad del alma durante el sueño, dice que según Píndaro “si bien el cuerpo duerme, una imagen permanente de la vida revela la llegada de alegrías o de adversidades” ²⁸², por otra parte Hipócrates dice lo siguiente:

Pero, cuando el cuerpo descansa, el alma (*psiqué*), despierta y puesta en marcha, administra su propia casa y lleva a cabo por sí misma todas las acciones del cuerpo. Porque el cuerpo dormido carece de percepción, mientras el alma despierta reconoce todas las cosas (...) ²⁸³.

Ahora volvamos a Lucrecio y a sus teorías sobre la formación de imágenes y el sueño;

(...) cuando el sueño ha distendido los miembros, está despierta la mente del espíritu, si no es porque excitan a nuestros espíritus estos mismos simulacros que cuando estamos despiertos, hasta tal punto que parece que contemplamos en verdad a este del que ya la muerte y la tierra se han apoderado tras haber abandonado la vida ²⁸⁴.

Y ahora veamos qué dice Kardec acerca de los estados de trance o próximos al sueño;

Desde que los sentidos se embotan, el Espíritu se desprende y puede ver de lejos o de cerca lo que no podría ver con los ojos. Estas imágenes son muchas veces visiones, pero pueden ser también un efecto de las impresiones que la vista de ciertos objetos ha dejado en el cerebro, cuyas señales conserva como conserva la de los sonidos. El Espíritu

²⁸¹ J. Jiménez, *Teoría del Arte*, Madrid, Alianza, 2006, p.70.

²⁸² J.N. Bremmer, op.cit., p. 46.

²⁸³ Ibid., p.47.

²⁸⁴ Recogido en Anexo V.

desprendido ve entonces en su propio cerebro estas señales que se han fijado en él como sobre una plancha de daguerrotipo²⁸⁵.

Cada momento histórico pretende ofrecer una explicación acerca de la actuación del alma o espíritu del cuerpo vivo cuando este duerme o está en estado de reposo, pero planteándose siempre desde la incertidumbre que surge acerca de la explicación de la formación de imágenes. En la Grecia épica se atribuye a las cualidades innatas de la psiqué, mientras que tanto Lucrecio como Kardec buscan una explicación más o menos científica, fundamentada en la capacidad del cerebro de conservar las impresiones de la vista. Luego hablaremos de las explicaciones científicas de Kardec en relación a la formación de imágenes y veremos que contienen múltiples puntos de coincidencia con las teorías de Lucrecio acerca de los *simulacros*. No obstante hemos de puntualizar que ni Epicuro ni Lucrecio creían en una doctrina de existencia del alma tras la muerte en forma de imágenes, sus teorías atomistas acerca de la formación de *eidola* o *simulacros* van dirigidas sólo a intentar dar una explicación física para el mecanismo de la visión.

Ya hemos dicho que uno de los empeños fundamentales de Kardec dado su prestigio como investigador y gran erudito, fue el de intentar en la medida de lo posible demostrar que el Espiritismo no tiene nada de mágico o de sobrenatural sino que “(...) entraba en los propósitos de la Naturaleza concluir con la plaga de la incredulidad y del materialismo por medio de pruebas evidentes”²⁸⁶ Esta idea acerca de los propósitos de la Naturaleza en contra del materialismo, la veíamos ya en capítulos anteriores como procedente del Romanticismo resultado de la necesidad de volver a los presupuesto de la naturaleza y poder de esta manera sustraerse a la espiral de excesiva racionalidad vacía y materialista en la que el ser humano había caído. Kardec continúa su discurso en contra de la magia de la siguiente manera:

En otros tiempos se consideraban tales hechos como maravillosos y sobrenaturales, atribuyéndose a la magia y a la brujería; hoy día, los incrédulos los atribuyen a la imaginación, pero desde que la ciencia espiritista ha dado la clave de los mismos, sabemos cómo se producen y que no salen del orden de los fenómenos naturales.

²⁸⁵ Allan Kardec, *El libro de los médiums*, Buenos Aires, Kier, 1955, p.83.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.23.

Nada tiene de sorprendente este fenómeno si se considera que entre nosotros los motores más poderosos se hallan en los fluidos más rarificados y hasta imponderables como el aire, el vapor y la electricidad.

Al no poseer un cuerpo tangible para obrar de forma ostensible, se sirve del cuerpo del médium apoderándose de sus órganos para que obren como si fueran suyos, por medio del efluvio fluídico que sobre ellos derrama²⁸⁷.

Obviamente Kardec necesita hacer referencia a todos los adelantos científicos demostrables pero no visibles, esto es, el magnetismo, la electricidad, o la fuerza que ejerce algo tan poco sólido como es el vapor. Para él es necesario acompañar sus teorías de fundamentos científicos, como si éstos fueran, además, una maravillosa donación de la Madre Naturaleza que ha permitido en la época, el poder explicar gracias a la ciencia, creencias que antes sólo se sustentaban a través de la magia o la superstición.

(...) no tienen nada de sobrenatural ni de mágico. Son unos fenómenos que tienen lugar en virtud de la ley que rige las relaciones del mundo visible con el invisible, ley tan natural como lo es la de la electricidad, la gravitación y otras.

El Espiritismo es la ciencia que nos da a conocer esta ley, como la mecánica del movimiento y la óptica de la luz. Estando en la naturaleza las manifestaciones espiritistas se han producido en todas las épocas.

(...) estos fenómenos nada tienen que repugne a la razón, toda vez que se sitúan al lado de otros fenómenos naturales.

Los descubrimientos de la ciencia han restringido sucesivamente el círculo de lo maravilloso y lo sobrenatural, y el conocimiento de esta nueva ley ha venido a anonadarlo.²⁸⁸

Concluyendo, podemos afirmar que es el acercamiento a la Naturaleza la que proporciona, y ha proporcionado en todos los momentos históricos, la manifestación de lo espiritual en el mundo; pero ha sido la ciencia la que se ha encargado de captar y

²⁸⁷ Ibid., p.25.

²⁸⁸ Ibid., p.27.

justificar su manifestación. Y es ahora, con los descubrimientos de fluidos no visibles, la existencia de fuerzas aparentemente inexistentes pero sobradamente demostradas, etc, como la ciencia auxilia al Espiritismo en la explicación de estos fenómenos de la Naturaleza. El Espiritismo surge ahora, por lo tanto, para valerse de la ciencia y así explicar los fenómenos de la Naturaleza que habían sido neutralizados por la excesiva Razón, simplemente porque ésta aún no contaba con los adelantos suficientes para poder demostrarlos. Además Kardec, gran erudito, realizará en sus escritos justificaciones de tipo histórico que se remontan a los egipcios y a los griegos en relación con la reencarnación o la metempsícosis exactamente de la misma manera que hicieron el ocultismo y la tradición teosófica.

La erudición y el carácter científico de la personalidad de Kardec lo capacitaron para poder justificar, en virtud de sus necesidades, los nuevos fenómenos que podríamos situar a medio camino entre la Religión y la Ciencia.

En *El libro de los Mediums*, Kardec también nos da alguna explicación acerca de falsas visiones de espíritus que él denomina Espíritus Glóbulos.

El aire no tiene siempre una limpieza absoluta y hay circunstancias en que las corrientes de las moléculas aeriformes y su agitación producida por el calor se hacen perfectamente visibles. Algunas personas han tomado esto por masa de Espíritus agitándose en el espacio; basta indicar esta opinión para refutarla. Pero he aquí otro género de ilusión no menos extravagante contra la cual conviene estar prevenido²⁸⁹.

Un poco más adelante justifica también ciertas confusiones con las imágenes que se forman en el humor acuoso del ojo, pero que no tienen nada que ver con espíritus. Claramente Kardec quiere diferenciar entre imaginación y verdaderas apariciones espiritistas, de esta forma además pretende justificar científicamente multitud de supuestas apariciones de espíritus que perfectamente pueden explicarse como fenómenos físicos aclarados por la óptica. Pero de igual forma también reta a la ciencia a explicar la presencia de ciertas imágenes que como él dice “se presentan al Espíritu en ciertas circunstancias.”

²⁸⁹ Ibid., p. 81.

La causa de los sueños no se ha explicado jamás por la ciencia; los atribuye a un efecto de la imaginación, pero no nos dice lo que es la imaginación ni cómo produce estas imágenes tan claras y tan limpias que nos aparecen algunas veces; esto es explicar una cosa que no se conoce por otra que tampoco es conocida, la cuestión queda pues pendiente. Se dice que es un recuerdo de las preocupaciones de la víspera; pero aun cuando se admita esta solución, que no lo es, quedaría todavía por saber cuál es este espejo mágico que conserva de este modo la impresión de las cosas. ¿Cómo se explican, sobre todo, estas visiones de cosas reales, que no se han visto jamás en el estado de vigilia y con las que nunca se han pensado? Sólo el Espiritismo podría darnos la llave de ese raro fenómeno, que pasa inadvertido a causa de su misma vulgaridad, como todas las maravillas de la naturaleza que pisoteamos.

Los sabios han desdeñado ocuparse de la alucinación; que sea real o no, no deja de ser un fenómeno que la fisiología debe poder explicar, bajo pena de confesar su insuficiencia²⁹⁰.

Kardec, de forma irónica, plantea a la ciencia que, en vez de hablar de alucinación para todo lo que es incapaz de explicar, se ocupen de ello, intentando demostrar, este tipo de formación de imágenes bajo un prisma científico.

Para finalizar con este capítulo dedicado al Espiritismo remarcamos que tuvo una importancia fundamental en el momento en el que surge, en gran parte, como necesidad impuesta por una sociedad que demandaba una espiritualidad diferente, algo que les diera una experiencia certera de que el más allá y la pervivencia del alma del difunto existen después de la muerte. Tuvo un éxito impresionante, a día de hoy aún existen numerosos grupos seguidores de Allan Kardec por todo el mundo, además el fenómeno espiritista no era una cuestión para iletrados o gente de la baja sociedad, todo lo contrario, es bastante interesante constatar que muchos escritores e intelectuales fueron adeptos y grandes defensores suyos. Aunque parezca una contradicción no hay que dejar de lado una de las obsesiones fundamentales que se dieron en la sociedad victoriana, y es la veneración que se produce por la ciencia y cómo ésta se termina convirtiendo en necesaria para constatar y apoyar los fenómenos espiritistas. El Espiritismo no es algo para crédulos, sino que se

²⁹⁰ Ibid., p. 82.

encuentra reafirmado por los avances científicos, sin los cuales probablemente, no hubiese podido tener la inmensa repercusión que tuvo. Esta tendencia se encuentra perfectamente expresada en palabras de Christopher y Letitia Clemens, en el prólogo a la obra en defensa de las fotografías de hadas que realiza Conan Doyle y que desarrollaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo:

(...) esta sacralización de la ciencia no sólo doctrinal, como dogma que hay que creer, sino incluso metódica por su incidencia en el progreso –el prestigiado “progreso indefinido”, por supuesto-, es un nexo importante con el ocultismo, igualmente fascinado por la ciencia, la técnica, la evolución y el progreso, todo lo cual da forma y sustancia no sólo a sus doctrinas – en las que, aquí y allí, se reconocen a veces conceptos o doctrinas más o menos tradicionales y orientales-, sino incluso a su método, a su supuesta vía operativa, donde el progreso indefinido y la evolución de las especies suplantán el papel del avance espiritual y de la transmutación o transfiguración del hombre²⁹¹.

En realidad para numerosos círculos el Espiritismo se convierte en una verdadera ciencia, no hay dudas, puesto que los fenómenos se encuentran perfectamente respaldados por los descubrimientos científicos, y de hecho se habla de Ciencia Espirita. Ese es el argumento principal para los defensores a ultranza del mundo de los espíritus. Y dentro de los numerosos avances científicos; fue la fotografía, la que más ayudó a difundir y vulgarizar el fenómeno de la materialización de espíritus y el contacto con el más allá. Para lo bueno, y para lo peor.

²⁹¹ C. y L. Clemens, op.cit, p.7.

CAPITULO VII. EL ESPIRITISMO Y LA FOTOGRAFÍA.

La atmósfera lo mismo puede acarrear espíritus que bacilos. Es indudable que conduce, sin alterarlos, emanaciones, efluvios, la electricidad, por ejemplo, o los fluidos de un magnetizador que envía a un sujeto lejano la orden de atravesar todo París para reunirse con él. La ciencia ya no puede impugnar estos fenómenos.

Por último, las apariciones, los desdoblamientos de cuerpos, las bilocaciones, para hablar como los espiritistas, no han cesado de existir desde la antigüedad, a la que aterraron. A pesar de todo, es difícil admitir que sean engañosas las experiencias proseguidas durante tres años y ante testigos por el doctor Crookes. Y si él ha podido fotografiar visibles y tangibles espectros, debemos reconocer la veracidad de los taumaturgos de la Edad Media. Todo eso resulta evidentemente increíble, pero también era increíble, hace solo diez años, la hipnosis, la posesión del alma de un ser por otro que se dedica al crimen²⁹².

J.K. Huysmans

El Espiritismo, además de plantearse, como ya hemos visto, como una necesidad espiritual en una sociedad que demanda un consuelo dadas las circunstancias por las que está atravesando, también necesita legitimarse mediante la ciencia en un momento en los que sus avances están revolucionando un mundo con multitud de descubrimientos que no pueden ser ignorados. La gran ventaja que ofrecen los nuevos avances científicos consiste en que muchos de ellos no son fenómenos que puedan ser constatados a simple vista, con lo cual casan perfectamente con los fenómenos espiritistas que se sirven de la naturaleza intangible de la nueva ciencia para respaldar su existencia. Los escritos de Allan Kardec son un ejemplo paradigmático de ello, desde nuestro punto de vista son una zona de reunión perfecta entre Ciencia y Espiritismo, de la misma forma en la que la filosofía griega explicaba la existencia de los fantasmas a través de la corporeidad de los simulacros.

Los descubrimientos y aplicaciones de la electricidad y el magnetismo fueron el paradigma perfecto para explicar desde ellos los fenómenos espiritistas o el mesmerismo,

²⁹² J.K. Huysmans, *Lá Bús*, Valencia, Prometeo, 1918, p.254.

el cual cumplió una misión importantísima en su concepción, ya que tanto uno como otro son fenómenos no visibles a simple vista pero con efectos y existencia demostrables. Si a ello unimos la aparición de nuevas tecnologías de captación de imágenes como fue la cámara fotográfica, el resultado, entonces, es perfecto. Como indica de una manera muy clara John Harvey:

La asociación entre fotografía y espíritu vinculó técnicas modernas y creencias antiguas, aparatos y apariciones, reconciliando la razón con la religión y confirmando, por tanto, las convicciones a las que nos hemos referido. También aunó dos enunciados de fe: uno hablaba de la existencia de realidades invisibles, y el otro, de la impasibilidad del ojo de la cámara y su capacidad infalible para fijar la verdad. El espíritu atrajo la atención, más que cualquier otro motivo del alcance del reconocimiento de la cámara, hacia la paradoja de la doble identidad de la fotografía, que era a la vez un instrumento y una indagación científica del mundo visible y, por otra parte, un proceso misterioso y casi mágico capaz de conjurar la aparición de sombras y, por medio de ella, asociaciones de carácter sobrenatural²⁹³.

En la primera parte del trabajo hemos hablado acerca de las asociaciones que se realizaron entre las incipientes imágenes de la fotografía que aparecían de la nada, sobre todo en el procedimiento positivo/negativo de Talbot, y los primeros comentarios de éste y sus allegados calificándolas de nigromancia, o de tratos con el maligno. Era pues totalmente normal que la fotografía y el espiritismo terminasen por constituir un tándem perfecto apuntalado por descubrimientos científicos que tenían que ver con lo invisible. Hay que mencionar además el descubrimiento de los Rayos X en 1895, por el científico alemán Wilhem Conrad Röntgen, descubrimiento que ofrece la posibilidad de penetrar en el cuerpo humano de una manera hasta ahora imposible, mediante unos rayos concretos e invisibles, que permiten ver a través de superficies opacas, y además fotografiarlas. Esto cambia por completo el concepto de visión que se tenía hasta el momento, ya que se demuestra de una forma palpable, la existencia de otras formas de ver. A colación del descubrimiento de los Rayos X volveremos un poco más adelante para relatar el curioso caso que se dio en España de un individuo que decía tener visión de Rayos X.

²⁹³ J. Harvey, op.cit., p. 19.

Otro dato importante de los inicios de la fotografía tiene que ver con la exposición de las placas a los vapores de yodo para materializar las imágenes; el procedimiento, -que no hemos desarrollado ya que no pretendemos llevar un registro de técnicas fotográficas- consistía en exponer las placas ya expuestas a los vapores de un baño de yodo; estos humos o vapores, lo que hacían era re-velar, hacer salir a la luz lo que hasta el momento permanecía oculto, por lo tanto no resulta tampoco descabellada la idea de la asimilación de esos vapores con otras creencias antiguas relativas a la aparición de espectros. Marco Aurelio, el emperador estoico del siglo II, en sus *Meditaciones* se refiere a lo relativo al alma como “sueño y vapores”.

Y al hilo de esto se nos viene a la mente la famosa novela *Alicia a través del espejo*. Esta maravillosa historia, universalmente conocida, la realiza el reverendo Charles Dogson (1832-1898) en 1871, cuyo seudónimo como escritor era Lewis Carroll. Además de ser un reconocido lógico-matemático, era fotógrafo, y gran parte de sus imágenes se centraban en retratar niñas, entre ellas su preferida fue Alice Liddel, la que parece ser que inspiró a su Alicia. El inicio de *Alicia a través del espejo*, continuación de *Alicia en el país de las maravillas*, dice lo siguiente:

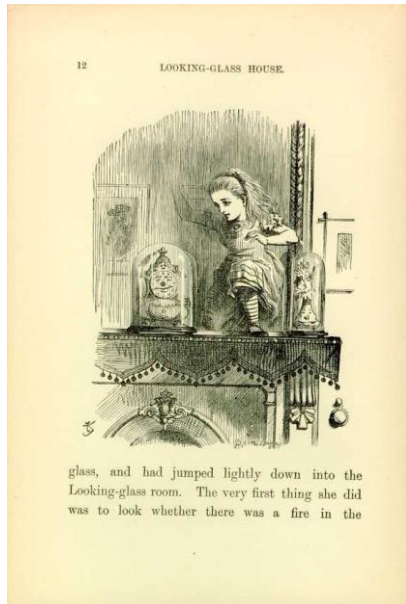
Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡¿Pero cómo?! ¡¡ Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla!! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! (...)

Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante²⁹⁴.

Tratándose además el reverendo Dogson de un científico entusiasmado por la fotografía, el paralelismo que se puede encontrar entre este fragmento y el proceso de revelado de las placas fotográficas para dar paso a otra realidad, creemos que es del todo evidente. El libro relata que en la casa del espejo todo es igual pero al revés, igual que un Daguerrotipo, todo sucede de la misma manera pero en sentido invertido. Las influencias

²⁹⁴ Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*, Madrid, Alianza, 1996, p.p. 38-39.

de la fotografía en la literatura del siglo XIX son innumerables, lo cual sería más que suficiente para dar luz a otro estudio. Esto se trata tan sólo de un simple apunte.



Página con ilustración de Alicia en el momento de atravesar el espejo, y fotografía de Alice Liddel realizada por Dogson en 1860

Teniendo en cuenta las circunstancias ya planteadas el hecho de que fotografía y espiritismo se convirtiesen en grandes aliados resultó por lo tanto un maridaje de lo más lógico.

Vamos a pasar ahora a ver este fenómeno de la mano de uno de los más conocidos escritores de novela policiaca, Sir Arthur Conan Doyle.

VII.I Sir Arthur Conan Doyle y la fotografía de espíritus.

Conan Doyle (1859-1930) pasó a la posteridad como el autor de una de las sagas policiales más conocidas de todos los tiempos, como fueron las aventuras de Sherlock Holmes, pero además fue muy conocido por ser el mayor defensor de la causa espiritista a través de numerosos escritos. Médico a la edad de 26 años, desde muy joven empieza a interesarse por el Espiritismo, pasando a formar parte de la Society for Psychical

Research, conocida por sus siglas SPR, e integrada por reconocidos pensadores y científicos del momento.



Retrato de Sir Arthur Conan Doyle, 1914 circa.

Cada vez más interesado por los fenómenos espiritistas realiza numerosas sesiones en su propia casa, efectuando la primera gran defensa del mismo en 1887. Para él resulta fundamental la muerte de su hijo Kingsley en la Primera Guerra Mundial, con lo cual el Espiritismo se convierte en el elemento clave para poder comunicarse con su hijo fallecido, ya que en 1919, a través de la médium Buxton y el fotógrafo William Hope, obtuvo imágenes de su hijo procedentes del más allá. El tema de la muerte y la supervivencia del alma se vuelven cruciales para él.



Sir Arthur Conan Doyle con un “extra”, 1922.

Crea la editorial The Psychic Pre en la cual publicará numerosos libros de espiritismo, en sus escritos desarrollará con detenimiento cómo transcurre la vida en el más allá, y el mundo espiritual; eran revelaciones que él mismo obtenía a través de sesiones de comunicación con los espíritus

Sobre todo muy conocida fue la polémica suscitada con el mago y escapista Harry Houdini (1874-1926), el cual empleó gran parte de su vida en intentar demostrar que tanto las manifestaciones de los espíritus como sus fotografías constituían un verdadero fraude. Houdini también necesitaba creer desesperadamente en que podía existir una comunicación con los espíritus de los fallecidos además de porque el espiritismo era un fenómeno muy de moda, porque el profundo dolor que sintió tras la muerte de su madre Cecilia Weiss, en 1913, a la cual se sentía muy unido, hizo que se obsesionara con la posibilidad de comunicarse con ella. Con ese objetivo participó en una sesión espiritista en la que la médium dijo haber establecido contacto con ella, el problema fue que la comunicación se produjo en inglés, idioma que la madre de Houdini apenas hablaba al ser de procedencia húngara. Este detalle hizo que Houdini se sintiese engañado y a partir de ese momento, se dedicó, por todos los medios, a intentar demostrar que el espiritismo y todo lo que lo acompañaba era un fraude, él mismo afirmó a raíz de este intento de contacto espiritista con su madre fallecida que “Quería creer, pero no pude”.



Harry Houdini en compañía de su madre Cecilia Steiner Weiss y su esposa Beatrice, 1907 circa.

La premisa de la que partía Houdini como mago era la idea demostrada por la neurociencia de la posibilidad de engañar los sentidos, de hecho en eso se basan los trucos de magia para hacernos ver lo que en realidad no existe, tratando de desenmascarar a toda costa a espiritistas y brujos.

Nuestra mente, pese a su enorme capacidad, posee zonas de sombra que pueden ser inducidas a engaño.

Nuestra capacidad visual apenas puede reconstruir con fidelidad lo que tiene ante sí; el resto es una mera construcción mental.

El campo que existe para jugar con las percepciones es, por tanto, inmenso²⁹⁵

Houdini además utilizó de forma habitual para publicitar sus espectáculos y para demostrar la falacia de las mismas, imágenes que seguían las pautas de las fotografías espiritistas, donde se retrataba a sí mismo con espíritus y supuestas materializaciones

²⁹⁵ Texto extraído de la exposición *Houdini. Las leyes del asombro*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017.

ectoplasmáticas. Y no sólo Houdini, el prestidigitador Henri Robin también se sirvió de este tipo de *estética* espiritista para publicitar sus espectáculos mediante una serie de retratos publicitarios realizados en 1863 por el fotógrafo Eugène Thiébault.



Henri Robin con un espíritu, foto de Eugène Thiébault, 1863.



Harry Houdini, fotografiado con un supuesto espíritu, imagen tomada de la exposición *Houdini. Las leyes del engaño*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017.

La relación establecida entre Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus, fue bastante prolífica e interesante, ya que pone de manifiesto los argumentos que se utilizaron, tanto por los defensores como por los detractores de la causa espiritista. La

defensa del espiritismo por parte de Conan Doyle se basa principalmente, al igual que la pretensión de Kardec, en la utilización de unos argumentos científicos que sean capaces de sustentar la causa desde sus cimientos. Doyle era un científico nato, de hecho, en su producción novelística, sobre todo en el personaje de Sherlock Holmes, se pone claramente de manifiesto el método científico que guía al investigador, y por el cual, la sociedad del momento, también asidua lectora de sus aventuras, se sentía fascinada.

Si analizamos algunas de sus obras sobre el mundo espiritual, su existencia, y la posibilidad de comunicación con él, veremos cómo Doyle busca por encima de todo argumentaciones científicas. Una obra clave será *La Nueva Revelación*, donde narra su propio proceso y además presenta el espiritismo como la alternativa necesaria a un Cristianismo ya caduco por él denominado la Antigua Revelación, el cual ya no ofrece consuelo para las nuevas necesidades espirituales que demanda un mundo asolado por las grandes guerras. Él mismo se autorretrata al inicio de su proceso como un escéptico en esas cuestiones:

Al terminar mis estudios de Medicina en 1892 me había convertido, como la mayoría de los médicos, en un materialista convencido por lo que a nuestro destino se refiere.

(...) me hallaba convencido de que la muerte ponía fin realmente a todo, aun cuando ello no me pareciera motivo suficiente para descuidar nuestros deberes hacia la humanidad en el curso de nuestra existencia terrenal.

Tal era mi estado de espíritu cuando los fenómenos espiritistas atrajeron mi atención. (...)

Pero tenía amigos que se interesaban por aquella cuestión, y tomé parte con ellos en algunas sesiones de veladores levitatorios y giratorios en el curso de los cuales recibimos comunicaciones bastante relacionadas unas con otras²⁹⁶.

Su defensa del espiritismo parte de un supuesto donde lo científico será el fundamento que permita constatar el mundo del más allá. Narra cómo en 1886 cae en sus manos un libro titulado *The Reminiscences of Judge Edmunds* escrito por un reputado miembro del Consejo de Estado donde habla de su experiencia personal tras haber podido

²⁹⁶ A. Conan Doyle, *La Nueva Revelación*, Madrid, El Club Diógenes, 1997, pp.14-15.

comunicarse con su esposa muerta. Esto hace que Doyle se sorprenda enormemente, máxime cuando el autor, en el propio libro cita varios hombres de ciencias que defienden también la causa espiritista;

Quedé sumamente sorprendido al comprobar que un importante número de hombres ilustres –hombres cuyos nombres constituían un galardón en las ciencias- creían sin vacilación que el espíritu era independiente de la materia y podía sobrevivirla.

(...) al verlo defendido por sabios como Crookes, a quien conocía como el químico más eminente de Inglaterra; por Wallace, el rival de Darwin, y por Flammarion, el más conocido de los astrónomos, no me podía permitir semejante desenvoltura. (...)

Aquéllos que, por el contrario, habían estudiado los fenómenos espiritistas y tratado de dilucidar las leyes que los rigen, habían seguido en mi opinión el verdadero camino de la ciencia y del progreso. La lógica de mi razonamiento hacía tambalear mi escepticismo²⁹⁷.

En el Capítulo V de esta segunda parte, reproducíamos un fragmento de una obra supuestamente visionaria para la fotografía escrita en el siglo XVIII por Tiphaigne de la Roche y titulada *Giphantie*; en ella se hablaba de unos espíritus que tenían la capacidad de materializar imágenes partiendo de determinadas sustancias; pues bien, vamos a reproducir un fragmento de *La Nueva Revelación* con el que presenta muchas similitudes:

Lo cierto es que en el Más Allá hay espíritus más elevados que practican corrientemente la química sintética –aquella que no solo produce la sustancia, sino que también la moldea para hacer objetos. Los hemos visto por mediación de los médiums más vulgares y de modo perceptible para nuestros sentidos humanos en algunas de nuestras sesiones. Si pueden ejecutar simulacros en nuestra atmósfera terrestre durante nuestras sesiones, como mucha más razón puede admitirse que la misma operación les será igualmente fácil en ese éter que es su propio medio. Puede decirse de modo general que les es posible reproducir de modo análogo cuanto existe en la tierra²⁹⁸.

²⁹⁷ Ibid., pp. 16-17.

²⁹⁸ Ibid., pp. 161-162.

La teoría de Coyle se basa en que los espíritus elevados, crean simulacros y formaciones ectoplasmáticas mediante medios químicos. Curiosamente utiliza este tipo de creación sólida, como los espíritus de la *Giphantie*, para justificar la existencia de un más allá que se corresponda mejor con las expectativas del encuentro, un mundo donde casi se podría reproducir literalmente lo abandonado en la tierra.



Ilustración de sesión espiritista con aparición ectoplasmática y fotografía del famoso espectro de Katie King materializado por la médium Florence Cook.

Tras la publicación de *La Nueva Revelación*, Coyle llevará a cabo otra obra titulada *El Mensaje Vital* donde pretende explicar y desarrollar de una forma muy detallista lo que sería la vida en el más allá. Una de las primeras cuestiones que plantea, antes de entrar en los contenidos propios del mensaje, es afirmar la idea de que existe un momento de calamidad histórica, Primera Guerra Mundial, que será la que prepare a la humanidad para una nueva revelación y una comprensión más profunda en los fenómenos de la vida más allá de la muerte. En el fondo, esto no hace más que afirmar la necesidad social producto de las tragedias vividas después de las ingentes pérdidas humanas.

La sacudida de la guerra se hallaba destinada a despertar en nosotros el fervor intelectual y moral, a darnos el valor de arrancar ilusiones venerables, a obligar a la humanidad a comprender y utilizar la vasta revelación, tan claramente establecida, tan

plenamente demostrada, para todos los que quieran examinar con espíritu libre las pruebas y los hechos comprobados²⁹⁹.

Además de una supuesta descripción de la vida en el más allá, Doyle emplea gran parte de su *Mensaje Vital*, en intentar demostrar desde el punto de vista de las ciencias físicas y químicas, el proceso de manifestación y materialidad de la parte espiritual

Podemos decir a los materialistas: “Vamos a buscaros a vuestro propio terreno y os demostraremos con pruebas materiales y científicas que el alma y la personalidad sobreviven.” Tal es el objeto de la ciencia psíquica, objeto que ha sido plenamente alcanzado. Y esto significa el fin del materialismo³⁰⁰.

Las bases de la ciencia psíquica se fundamentan casi todas ellas, en la demostración científica de la formación de simulacros, fantasmas, ectoplasmas de una forma más o menos material y avalada por conocimientos científicos.

La base física de toda creencia psíquica es que el alma es una perfecta reproducción del cuerpo, que se le asemeja en los menores detalles, aun cuando esté formada de una materia infinitamente más tenue.

(...) La ciencia ha demostrado que el éter, presente en todas las cosas, difiere según que se halle dentro de un cuerpo o fuera de él. Se ha dado el nombre de “encadenado” a ese éter interior que, según sabemos por Fresnel y otros sabios, es de mayor densidad. Si aplicamos este hecho al cuerpo humano se le retira todo lo que tiene de visible, todavía quedaría un molde completo, absoluto, formado de ese éter “encadenado” diferente del éter que lo rodea. Este argumento posee más fuerza que una simple especulación y revela que el alma misma puede definirse con términos aplicables a la materia y que no es en absoluto “del género de que están contruidos los sueños”.

Posee suficiente realidad para ser reconocido por los clarividentes, oído por los “clariaudientes” y hasta registrado claramente por la placa fotográfica. Este último

²⁹⁹ Ibid., p. 102.

³⁰⁰ Ibid., p.130.

fenómeno, que yo he tenido especialísimas ocasiones de juzgar, no ofrece para mí más dudas que la fotografía ordinaria. Los astrónomos han establecido ya que la placa sensible es un instrumento más delicado que la retina humana y que mediante una exposición prolongada consigue revelar estrellas que el ojo humano no ha descubierto nunca³⁰¹.

Gran parte de los escritos de Coyle se fundamentan en la demostración de la verdad de la fotografía espiritista, fenómeno ampliamente practicado durante todo el siglo XIX y principios del XX y que llegó a constituir una parte importante de la producción fotográfica del momento. Tanto en el *El Mensaje Vital*, como en muchas obras suyas, desarrolla amplias explicaciones de los médiums que las posibilitaron, los fotógrafos que las realizaron y los procedimientos utilizados para ellos.



Formaciones ectoplasmáticas saliendo de orificios de médiums junto a imágenes de Katie King y Florence Cook.

³⁰¹ Ibid. p.133 y pp.137-138

Volveremos al tema de la fotografía de espíritus, pero antes de ello vamos a mencionar uno de los casos más curiosos que defendió, y en el cual se vio plenamente involucrado, como fueron unas imágenes fotográficas relacionadas con las “hadas”.

En el año 1920 Doyle tiene conocimiento de que se han fotografiado hadas en la localidad inglesa de Cottingley. Dos chicas llamadas Elsie y Frances, decían haber visto hadas en el bosque hasta que un día, equipadas con una cámara fotográfica prestada por el padre de una de ellas, decidieron fotografiarlas. A partir de entonces, y totalmente convencido de la autenticidad de las imágenes, empieza una serie de relaciones con los familiares, las chicas y algunos teósofos, entre ellos Edward L. Gardner, que también convencido de la autenticidad de las imágenes y los testimonios, decide defenderlos como prueba de la autenticidad de la existencia de estos seres. En 1891 Doyle publicará un libro titulado *El misterio de las hadas*, donde recoge las imágenes, la correspondencia mantenida y los testimonios de numerosas personalidades acerca de este acontecimiento. Su objetivo fundamental es el de investigar a fondo el extraño asunto con la pretensión de demostrar la existencia de estos seres. Gardner y Conan Doyle estuvieron durante varios años enfrascados en el seguimiento de esta historia.



Fotografía de Frances con las hadas realizada por Elsie en 1917.

No nos vamos a centrar en la naturaleza de las imágenes, ya que cualquier espectador contemporáneo que las observe, puede comprobar claramente que se trata de

un montaje fotográfico; la mayor parte de las imágenes se realizaron recortando las figuras de las hadas para ser fotografiadas junto a las niñas en el bosque. Por eso los negativos que fueron investigados no muestran manipulación, ya que la manipulación no se encontraba en el negativo o en el revelado, sino en la toma. Doyle, además, puso claramente de manifiesto que no quería que este tema se mezclase con su vinculación con la doctrina espiritista, en el “Prefacio” del libro indica lo siguiente;

Añadiré que el debate surgido en torno a la existencia objetiva de una forma de vida subhumana no tiene nada que ver con la cuestión, más amplia y absolutamente vital, del espiritismo. Deploraría que mis argumentos a favor del espiritismo se viesan de algún modo afectados por la exposición de esta extrañísima historia, que realmente no tiene nada que ver con la prolongación de la vida en el más allá³⁰².

Aunque Doyle pretenda desvincular ambas cuestiones, lo cierto es que al menos, sí que tienen que ver con la creencia en seres feéricos y en manifestaciones espectrales, y la posibilidad de ser vistos por algunas personas especialmente sensibles. No cualquiera podía tener una visión semejante, ni en lo relativo a las hadas ni en lo relativo a los espíritus, pero el elemento en común que lo ratifica es la posibilidad del registro fotográfico. En cualquier caso está claro que la creencia en las hadas, seres feéricos o criaturas del bosque, se encuentra indiscutiblemente relacionada con las filosofías de la Naturaleza, la vuelta al mundo natural, y la creencia en un Espíritu de la Naturaleza que se manifiesta en forma de tragos, hadas y otros seres animados. El trasfondo de todo ello tiene idéntica raíz, una necesidad de creer en manifestaciones espirituales o al menos no exclusivamente materiales que puedan ser demostradas por los nuevos avances científicos.

Y de nuevo será la ciencia, sus avances, el descubrimiento de la electricidad, las longitudes de onda, magnetismo, lo que será la base para la fundamentación científica de estos fenómenos;

³⁰² A. Conan Doyle, *op.cit.*, p. 22.

Si verdaderamente conseguimos probar que, en la superficie de nuestro planeta existe una población tan numerosa como la de la especie humana, que hace su vida como le place, y que se distingue de nosotros por la simple diferencia de la frecuencia de sus vibraciones, las consecuencias de nuestro descubrimiento son difíciles de imaginar.

Tan sólo podemos ver aquello que se encuentra dentro de los límites del espectro luminoso. A un lado y a otro de ese espectro, hay infinitas vibraciones que no pueden captar nuestros ojos. Si fuésemos capaces de imaginar una variedad de seres hechos de una sustancia que emite vibraciones más largas o más cortas que las nuestras, estos seres resultarían invisibles para nosotros en la medida en que no pudiésemos “sintonizar” subiéndolos hasta ellos o haciéndolos bajar hasta nosotros.

(...) Si la electricidad de alta tensión, por medio de un aparato, puede transformarse en baja tensión adaptada a otros usos, no se ve por qué razón, con un mecanismo análogo, no podría hacerse lo mismo con las vibraciones del fluido cósmico etéreo y las ondas luminosas³⁰³.

El hecho de hablar de *sintonizaciones*, electricidad de alta o baja tensión, etc, está claramente relacionado con los avances de la recepción de determinadas ondas que se producen mediante los aparatos de radio. Lo cierto es que tanto Doyle como el teósofo Gardner estuvieron plenamente convencidos de que tanto la existencia de las hadas como las fotografías eran completamente reales. Ya fuesen manifestaciones de duendes como materializaciones mentales de las niñas, el caso es que la fotografía registraba una verdad que a simple vista era imposible de ver por la inmensa mayoría de los mortales. En cualquier caso Doyle siempre apeló a la necesidad de superar el materialismo imperante,

Crear en la existencia de las hadas hará que el espíritu materialista del siglo XX salga del atolladero enfangado en el que se encuentra hundido, y hará que reconozca que la vida está llena de encanto y misterio. Una vez lo haya admitido, el mundo ya no encontrará tan difícil aceptar el mensaje espiritual, apoyado en hechos psíquicos, que tan a menudo le ha sido revelado ya con tanta convicción³⁰⁴.

³⁰³ Ibid., pp.23-24.

³⁰⁴ Ibid., p.49.

En 1983 una de las niñas, Elsie, ya octogenaria, confesaba que las imágenes eran recortes de revistas clavadas con alfileres entre la vegetación. Evidentemente ya, ni Doyle ni Gardner se encontraban vivos para ser testigos de estas declaraciones.

El tema fundamental para Doyle fue, sin lugar a dudas la fotografía de espíritus, ya que para él era la prueba fundamental de su existencia, la que permitía acabar definitivamente con el materialismo y demostrar de manera fehaciente la existencia y posibilidad de comunicación con los mismos. Obviamente el inicio y auge de la ciencia ocultista, y principalmente del espiritismo, ha ido en todo momento unida al desarrollo de la fotografía de espíritus.

En sus numerosos libros sobre espiritismo dedica una parte importante a la historia y al desarrollo de las fotografías de espíritus, ya hemos mencionado que para él la muerte de su hijo en la Primera Guerra Mundial y el hecho de que poco después pudiese obtener comunicaciones y fotografías suyas a través de una médium, fue el acontecimiento definitivo que le afirmó en esta defensa de lo que para él constituyó la mayor de las esperanzas de comunicación con su hijo fallecido.

Obviamente su afición y defensa del espiritismo fue también muy criticada en su época, no solamente por parte de Houdini, empeñado en demostrar que tanto los fenómenos espiritistas como su plasmación en fotografía eran un puro fraude, sino que continuamente encontraremos artículos o libros destinados a desmontar el fenómeno espiritista, como ejemplo reproducimos un fragmento de Fernando M. Palmés donde se refiere a él:

En efecto, uno de los propagandistas más fanáticos del Espiritismo en la actualidad, el notable novelista de Inglaterra, SIR ARTHUR CONAN DOYLE – a quien Dios haya perdonado-, en sus novelas, en sus folletines y en sus artículos en la prensa diaria es quien con más frecuencia insistía en la descripción de los más estupendos casos de fotografías espíritas, con los que, sin pruebas algunas y contando solamente con el arte con que sabía presentar sus fantasmagorías espíritas, excitaba insanamente, morbosamente, la curiosidad de las multitudes en Inglaterra y en los Estados Unidos, y

aun en los países latinos por medio de las traducciones de sus libros escritos en forma novelesca y dramática³⁰⁵.

Doyle en su *Historia del Espiritismo* dedica un capítulo a hablar de la Fotografía Espiritista, mencionando a Guillermo H. Mumler, como el primer fotógrafo que consigue una foto de espíritus en Boston en el año 1861; y a Ricardo Boursnell, en Inglaterra, en el año 1851.

Efectivamente estas dos personalidades inauguran el campo de la fotografía de espíritus, y al desarrollo de ésta se destinaron muchísimos estudios respaldados por el aval de reconocidos científicos acompañados de multitud de imágenes de sesiones con médiums o apariciones de espectros en placas fotográficas. El propio Mumler estaba convencido de que la electricidad abrió el camino para la comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, en su opinión “(...) los médiums eran a los espíritus lo que las válvulas de vacío a la electricidad: hacían visible lo invisible”.³⁰⁶ Hasta en la literatura de la época existen numerosas alusiones a la fotografía de espíritus, un ejemplo de ello es el fragmento de texto de Huysmanns, *Lá Bás*, con el que abríamos este capítulo, y que da la pauta de la popularidad que adquirió la fotografía espiritista, hasta el punto de resultar algo habitual y frecuentado por numerosos estratos sociales, especialmente de clase alta. Como indica Clemens

La historia de lo que pudiéramos llamar fotografía espectral va unida en su inicio –no podía ser de otro modo- a los movimientos ocultistas, que siempre consideraron que estas fotografías eran pruebas documentales de la realidad de sus actividades.

(Eran) (...) “prueba material” de que no sólo existían los espíritus y nos visitaban, sino que incluso podían ser retratados, para lo cual posaban más o menos a hurtadillas.

El hecho fue un estímulo fulminante para el auge del espiritismo en medios buscadores de “novedades progresistas” liberados del “yugo” de la religión e interesados en el psiquismo fenoménico, y fue un verdadero fermento para lo que se dio en llamar “fotografía parapsíquica”³⁰⁷.

³⁰⁵ F. M. Palmés, *Metapsíquica y espiritismo*, Barcelona, Labor, 1950, p. 68.

³⁰⁶ J. Harvey, op. cit., p.163.

³⁰⁷ C. y L. Clemens, op. cit., p. 8-9.

Doyle realiza numerosas aclaraciones y explicaciones acerca de cómo se toman las fotografías espiritistas y acerca también de sus múltiples experiencias en lo relativo a fotografías de espíritus. No es el caso desarrollar aquí esta cuestión, ya que en realidad es tan sólo en el contexto de este trabajo el detallar semejantes procedimientos. Para ello en el Anexo VII hemos incluido un fragmento de un texto de Doyle relatando el procedimiento fotográfico seguido para tomar las placas del espectro de Katie King³⁰⁸.

Destacamos también un fragmento de una obra suya titulada *El Espiritista*, y publicada en 1874. En relación a lo invisible y el fantasma, dice literalmente:

Toda explicación que se dé sobre la fotografía espiritista es aventurada. La experiencia personal del autor le inclina a creer que en cierto número de casos no hay reproducción alguna de índole externa, sino que el efecto se produce por una especie de rayo que lleva en sí mismo la imagen, el cual puede penetrar a través de los cuerpos sólidos como la pared del chasis y fijar sus efectos en la placa³⁰⁹.

La idea del rayo que contiene la imagen, podría ser una forma de volver a interpretar los simulacros que viajan por el espacio a espera de entrar por la retina, o en este caso, de impresionar una superficie fotosensible atravesando superficies opacas. Es la certeza de la nueva ciencia la que añade, a la teoría griega del simulacro, la constatación de que además existen espectros no visibles de luz, o elementos como la corriente eléctrica, capaces de ejercer acciones materiales.

Tras la muerte de Kardec, fue el científico Camille Flammarion, considerado su heredero espiritual, quien insiste en que el Espiritismo debe de convertirse en una auténtica ciencia:

³⁰⁸ En el año 2005 se realizó una interesantísima exposición en el M.O.M.A. de Nueva York en colaboración con la Maison Européenne de la Photographie de Paris, titulada "The perfect medium: Photography and the Occult" dedicada a la fotografía de espíritus. Como consecuencia se editó un magnífico catálogo que tal vez sea una de las mejores y más completas publicaciones que se hayan realizado sobre el tema. El catálogo, del mismo nombre que la exposición y publicado por la Yale University Press, cuenta con textos de Clement Cheroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem y Sophie Schmit.

³⁰⁹ A. Conan Doyle, *El Espiritismo*, Madrid, Biblioteca del Más Allá, 1927, p. 346.

(...) ha llegado el momento de que estos complejos estudios entren en una fase científica. (...) El espiritismo no es una religión, sino una ciencia, una ciencia de la que apenas sabemos nada. El tiempo de los dogmas ha terminado (...) Estamos asistiendo al nacimiento de una ciencia desconocida³¹⁰.



Portadas de dos libros sobre espiritismo y fotografía espiritista, de la exposición *Houdini. Las leyes del asombro*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017.

Se publicaron una cantidad ingente de libros sobre fotografía espiritista detallando los procedimientos técnicos, ilustrados con multitud de imágenes y avalados por algunos de los científicos más prestigiosos del momento. La mayor parte de ellas eran imágenes trucadas, imágenes que buscaban en la ciencia y los estudios ópticos un aval, no solamente que las autentificase, sino que además sirvieran de apoyo a las nuevas creencias. Cuando observamos estas imágenes nos preguntamos cómo es posible que realmente fueran admitidas como verdaderas, si analizamos detenidamente las hadas de Cottingley son claros recortes de revista, lo mismo podemos decir de muchas fotografías de espíritus que a día de hoy no aguantarían ni un simple análisis visual. Estas imágenes, en realidad, apelan a los sentimientos generados por una necesidad, lo explica perfectamente Holmes en su libro sobre fotografía estereoscópica:

³¹⁰ C. Chéroux, op.cit. p.198

Mrs. Brown, por ejemplo, ha perdido a su niño, y quisiera ser retratada junto al espíritu del hijo. (...) La fotografía está lista en el tiempo debido, y es bastante seguro que sea la imagen nebulosa de un niño (...). Pero el resultado es suficiente para la pobre madre, a cuyos ojos, cegados por las lágrimas, intercambian la imagen de un tejido por la ropa de un niño, y cualquier cosa más o menos redondeada, similar a una especie de mejilla, por un rostro: ella acepta el retrato del espíritu como una revelación venida del mundo de las sombras. Todos los que han visto formas en las nubes, o recuerdan a Hamlet o a Polonio, o han notado con qué rapidez los ojos ignorantes reconocen retratos de padres, esposas e hijos casi en cada garabato, entenderán con qué facilidad las personas frágiles que confían en estos estudios son engañadas³¹¹.

Son las emociones y las necesidades espirituales las que hacen que estas fotografías sean vistas como auténticas por el puro afán de llenar el hueco que deja la ausencia.



Fotografía de un fraude de la médium Eva Carriere, con la figura recortada del rey Fernando de Bulgaria, principios siglo XX.

³¹¹ O.W. Holmes, op.cit., p. 73.

Hace algunos años publicábamos un artículo al hilo de la necesidad generada por el reencuentro con los seres queridos, y por la capacidad que tiene el ser humano de auto engañarse ante la visión de fotografías que claramente constituyen un fraude. Queremos reproducir un fragmento de dicho artículo, tal vez un poco extenso, porque refleja perfectamente el sentir de los espectadores en un momento donde las necesidades emocionales se dan cita con la técnica fotográfica, para encontrar, de esta manera, un alivio ante las pérdidas de seres queridos. En relación a las falsas fotografías espiritistas y la ciega credibilidad en ellas, nosotros seguimos pensando lo siguiente:

Cuando contemplamos estas fotografías con nuestra perspectiva de finales del siglo XX, acostumbrados como estamos a consumir ávidamente todo tipo de sofisticadas imágenes surgidas de los ordenadores, nos preguntamos cómo es posible que semejantes fotografías, realizadas la mayor parte de ellas con una tosquedad e ingenuidad sorprendentes, pudieran engañar a nadie. Evidentemente a los ojos de un crédulo espectador de mediados del siglo XIX, para quien la fotografía era la absoluta prueba de lo existente (aún hoy muchos lo siguen creyendo), tales imágenes constituirían lo incuestionable, maravillando y aterrorizado a algunos y sirviendo como auténticos puntales para la fe de otros. En estos casos en los que la imagen está dirigida más hacia la razón, el observador puede ser incapaz de distanciarse de lo representado y aceptar la imagen como un equivalente literal que comparte la misma sustancia del objeto en ella representado; el problema entonces, que además es el mismo que poseen las imágenes religiosas para el ánimo de algunos espectadores, es la identificación imagen-objeto al hacerlos partícipes de una idéntica naturaleza. El observador en cualquier caso es el que se predispone, en función de su credulidad, al efecto producido.

La paradoja reside en la naturaleza de la imagen; la representación de lo onírico y lo irracional a través de medios considerados objetivos en un momento en el que los adelantos de la revolución industrial no dejaban lugar a lo fantástico y no mensurable, imaginamos supuso un punto de desconcierto para quienes basaban lo veraz en la absoluta objetividad de la máquina. El mismo instrumento que confirma científicamente puede, en virtud de esa propia fiabilidad, invertir toda la escala de valores y convertirse en el *gran legitimador de fraudes*³¹².

³¹² M. E. Martínez Zamora, "Nel mondo dei misteri", *QAZRIS* (Cáceres), nº14, agosto/noviembre, 1997, p.28.



Doble retrato con “extra”. Imagen de archivo del National Science and Media Museum.

VII.II. Algunas consideraciones sobre magia y fotografía.

En realidad, a lo largo del trabajo hemos tenido siempre la intención de evitar hablar en exceso de magia por considerar que ha sido una cuestión bastante manida y vulgarizada en relación a la imagen fotográfica, ya que la utilización de la palabra magia puede dar lugar a bastantes malentendidos si se le da el sentido peyorativo que empieza a tener a partir de un momento determinado, en vez de ser considerada simplemente, como una actuación de las fuerzas de la *Physis*, o de manifestaciones que se alejan de lo que puede entenderse como *Techné*. Esta es la definición de magia que más acorde se encuentra con la idea que queremos dejar entrever a lo largo del trabajo, y que supone un matiz bastante importante;

MAGIA, MAGO (del griego magos, sabiduría, sabio, formado de magia, conocimiento profundo de la naturaleza, de donde deriva mage, sacerdote, sabio filósofo entre los antiguos persas): la magia era en su origen la ciencia de los sabios. Todos los que conocían la astrología, todos los que pretendían poder

predecir el porvenir, todos los que hacían cosas extraordinarias e incomprensibles para el vulgo, eran magos o sabios, a quienes más tarde se llamó encantadores. El abuso y el charlatanismo han desprestigiado a la magia; pero todos los fenómenos que se reproducen hoy día por el magnetismo, el sonambulismo y el espiritismo, prueban que la magia no era un arte quimérico y que entre muchos absurdos, había seguramente cosas muy reales. La vulgarización de estos fenómenos tiene por efecto destruir el prestigio de aquellos que los producían bajo el velo del secreto, y abusaban de la credulidad atribuyéndose un pretendido poder sobrenatural. Gracias a esta vulgarización, sabemos hoy que no hay nada sobrenatural en este mundo, y que ciertas cosas que nos parecen, derogan las leyes de la naturaleza, las vemos así porque, simplemente desconocemos su causa³¹³.

Esta definición de magia se correspondería con la justificación que impulsa a la ciencia parapsíquica para afirmar que, en realidad, todos los fenómenos en un principio inexplicables podrían ser perfectamente lógicos siempre que sean comprendidos y desvelados desde supuestos científicos.

No obstante es necesario apuntar algunas ideas relativas a la magia ya que se encuentran relacionadas en casi todos los casos con la capacidad que tienen los iconos, imagos, simulacros... de conservar parte de la esencia de lo que representan, lo que permitiría ejercer manipulaciones sobre el original a través de sus efigies. Cualquier creencia que lleve aparejada una aprehensión de imágenes, tiene también en su poder, la capacidad de ejercer algún tipo de manipulación sobre la efigie del representado. Si las imágenes, iconos o simulacros contienen en sí parte de la esencia de la que provienen como una proyección de lo que representan, resulta lógico pensar en la existencia de conexiones vitales entre ellas; la proyección del hálito vital, el *Anima Mundi*, el magnetismo animal que todo lo une. Obviamente el nacimiento de la fotografía supuso un objeto más, tal vez el más apropiado de todos ellos, para mantener la creencia en la posibilidad de una manipulación del individuo a través de su efigie.

De hecho, cuando hablábamos de la acusación de magia a la que tuvo que enfrentarse Apuleyo, ésta se basaba principalmente en eso, en una manipulación realizada

³¹³ VV.AA., *Sherlock Holmes contra Houdini*. Arthur Conan Doyle, *Houdini y el mundo de los espíritus*, Salamanca, La Felguera, 2014, p.163.

por medio de espejos y superficies reflectantes que atrapaban en su interior el *imago* de la persona sobre la que se quisiera actuar.

Es conocido el rechazo que sienten las tribus primitivas al verse en fotografías, ya que lo asimilan a una apropiación del espíritu del retratado con la consiguiente pérdida de identidad o de tragedia inminente para los miembros de la comunidad. Pensemos de nuevo en Balzac y en la Teoría de los Espectros, en ese miedo ancestral ante la desintegración, ante la posibilidad de ir desapareciendo capa a capa, y no solo eso, sino en lo que supuso también para el Romanticismo y posteriormente para el Simbolismo, el dotar de vida a lo inanimado rozando el límite de lo siniestro. Edgar Allan Poe, Oscar Wilde y su *Dorian Grey*, el *Hombre de Arena* de Hoffmann,... Todo lo que recuerde a algo semejante a lo humano resulta altamente inquietante,

Para la magia todas las cosas hechas a imagen y semejanza del ser humano están animadas, y por lo tanto dotadas de sentimientos de repulsión y atracción. (...) La fotografía creó a su vez un mundo de imágenes como nunca antes se había visto, y desde entonces, todo testimonio fotográfico se convirtió en testimonio de realidad. Sólo lo que se ve en una fotografía puede aceptarse como verdadero. ¿Qué mejor objeto para la magia que la fotografía de la persona a quien se quiere “trabajar”?

(...) El pensamiento mágico radica en dos principios elementales: el homeopático, en el que lo semejante produce lo semejante, y el simpatético, en el que las cosas que alguna vez estuvieron juntas siguen, aunque separadas, influyéndose mutuamente. Estos dos principios se cumplen en los retratos fotográficos, más allá de cualquier razonamiento semiótico u artístico³¹⁴.

Además de resultar algo inquietante debido a su semejanza, la creencia en la posesión de parte del alma, espíritu, o como se le quiera llamar, es lo que impulsa a tratar la imagen, y más aún la fotográfica, como un objeto manipulable mediante la magia para efectuar cambios *simpáticos* en su referente. Como apunta Debray “durante mucho tiempo figurar y transfigurar han sido la misma cosa”³¹⁵ en relación a la transferencia del

³¹⁴ G. Rodríguez Hernández, “De amuletos, retratos y magia”, *Luna Córnea*, nº10, (México D.F.), 1996, pp.35-38.

³¹⁵ R. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p.24.

alma que se produce en la representación; esa transferencia siempre estuvo ahí como algo que impregna al imago, al doble, el *Ba* egipcio era una transferencia que se realizaba del alma directamente a la representación del difunto, un doble. A veces el fetiche de las imágenes se convierte en una posesión más poderosa que la persona en sí. Y tal vez ese sea el momento preciso para poder realizar manipulaciones en el sujeto.

(...) La teoría del embrujamiento mediante el retrato de una persona, no nueva en todo, se remonta a los tiempos de Paracelso, lo que ya le da una ancianidad respetable. El célebre esotericista es el autor de la ley oculta que determina que una posición de la sensibilidad del sujeto se fija por radiación en una imagen que de él se haga sobre un objeto cualquiera. Pegar en una pared, rajar una tela en la cual se hayan puesto retratos, vale, según Paracelso, para hacer sufrir a las personas representadas el contragolpe de esas agresiones³¹⁶.

Todo se basa en la existencia de una proyección fluídica que impregna al icono, y si esto es creído en términos de representación manual, de *Techné*, cómo no iba a ser esta creencia aún más sólida en lo relativo a la imagen fotográfica, huella directa de lo real.

La obra de Laurens y Nagour mencionan al respecto una cita del coronel Albert de Rochas (1837-1914), investigador y parapsicólogo, en relación a sus investigaciones sobre casos de embrujamientos, donde se pone de manifiesto sus creencias acerca del fluido nervioso, o lo que se denominó también como magnetismo animal, y su utilización en manipulaciones posteriores a través de objetos “cargados”;

También he observado: 1º que ciertas sustancias absorben este agente para devolverlo en seguida por radiación, exactamente lo mismo que las materias fosforescentes absorben y lanzan la luz, 2º que si se coloca, durante un cierto tiempo, una de estas sustancias junto a un sujeto exteriorizado, se cargará proporcionalmente al tiempo empleado y a la intensidad de la radiación del sujeto en el punto donde estuviese situada, de tal forma, que a su vez, ella se convierte en el centro de un campo más o menos grande, propio para comunicar las vibraciones sensibles del tacto.³¹⁷

³¹⁶ E. Laurent y P. Nagour, *El amor y la magia*, Madrid, Biblioteca del Más Allá, p. 139.

³¹⁷ Recogido en *Ibid.*, p. 139.

Habla aquí del concepto de carga heredado evidentemente de las investigaciones y conclusiones científicas sobre electricidad y campos magnéticos, a los que ya nos hemos referido en múltiples ocasiones.

Lo que está claro es que la fotografía introdujo numerosos cambios en nuestra forma de relacionarnos con las cosas, no sólo en la nueva manera de entender la realidad, sino también, y tal vez esto sea lo más importante, en nuestra relación empática y de posesión real de lo que representan, ya que somos portadores de una huella que jamás podría haber existido sin su referente. La idea del contacto, la trasposición, es lo que convierten esa imagen en algo mágico.

En una interesante relectura que realiza John Harvey del famoso *punctum* barthiano y la relación de la fotografía con las ausencias, y en definitiva con el fantasma del que ya no está; se identifica la presencia del ausente ser querido con el ectoplasma, con el espectro de lo que ha sido.

El deseo de Barthes de recuperar (reencontrar) a su madre a través de su fotografía era una expresión de duelo cuya intención no difería en nada de la manifestada por las personas dolientes que posaban para los fotógrafos con la esperanza de que pudieran captar a su lado un “extra” de alguien querido. Barthes logró reconciliarse no mediante el intento de fotografiar un espectro sino contemplando la fotografía como un “espectro” – “el ectoplasma de “lo que había sido”- (Al adoptar el discurso del espiritismo, Barthes reavivó la predilección de los primeros escritos fotográficos por describir las fotografías como espectros, sombras y fantasmas). En el pensamiento de Barthes, la fotografía era, como el “extra”, “una resurrección (...) ni imagen ni realidad, un ser realmente nuevo: una realidad que ya no se podía tocar”. De la misma manera que los ectoplasmas brotan de los muertos y están formados por ellos, así también “la fotografía es literalmente una emanación del referente” y la prueba de su presencia. Se trataba de una seguridad reconocida por la fotografía de espíritus tergiversada y explotada activamente en los casos de fraude. “La fotografía no miente nunca”, insistía Barthes, “o, más bien, puede mentir en cuanto al significado de una cosa (...) nunca en cuanto a su existencia”. Así, adaptando otra de las distinciones de Barthes, mientras el significado connotativo de espectros, hadas, ángeles y santos en cuanto representaciones o manifestaciones reales fue siempre

materia de discusión, su presencia denotada en las fotografías como si fueran accesorios anómalos no se cuestionó nunca³¹⁸.

La fotografía se vuelve entonces incuestionable gracias al deseo de recuperación de los seres queridos, que es lo que la hace ser para nuestras emociones siempre creíble.

³¹⁸ J. Harvey, *op.cit.*, p.166.

CAPITULO VIII. HACIA OTRAS APLICACIONES FOTOGRAFICAS: CELESTOGRAFÍAS, FOTOGRAFÍA NUMINAL, OPTOGRAFÍAS, METASOMOSCOPIA, EL CRONOVISOR.

¿Es pues el interior de su ojo lo que el astrónomo dibuja en palabras e imágenes? Y, ¿son las lentes del telescopio lo que fotografía en la placa fotosensible? Y me detuve ahí por un momento.

Sin embargo cayó en mis manos una oftalmoscopia con planchas impresas en color y admito que me quedé atónito cuando en las reproducciones del interior de un ojo fuertemente iluminado vi esas ilustraciones de la retina imitando la nube luminosa, el Sol, los círculos concéntricos, las estrellas, la Vía Láctea y todos los fenómenos de la bóveda celeste³¹⁹.

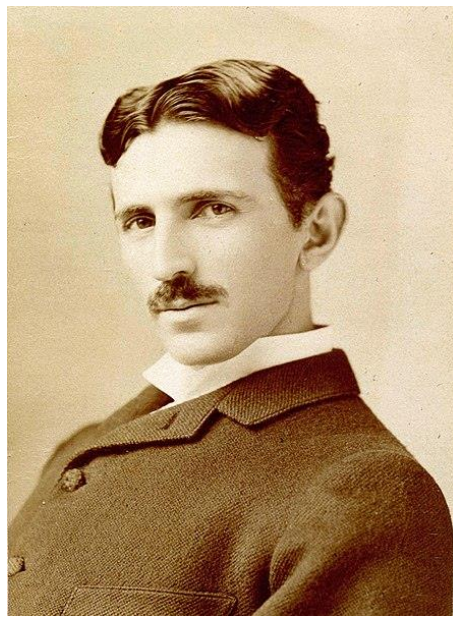
August Strindberg

Queremos terminar con este estudio haciendo un breve repaso por algunas de las derivaciones más curiosas a que dio lugar la unión entre fotografía, espíritu, ciencia y arte. Desde que nació la fotografía, y siempre en consonancia con los nuevos descubrimientos de la ciencia, la creencia en la posibilidad de utilizar aparatos sensibles que vayan más allá de los límites de la sensibilidad humana es habitual. La propia base de la fotografía, nacida como un fenómeno de difícil explicación, y vinculada en sus orígenes a prácticas alquímicas e incluso metafísicas, hace que ésta sea el registro ideal para todo lo que no es posible ver o captar con los sentidos en circunstancias normales, pero para los que la placa fotográfica sí tiene especial sensibilidad. Como dato curioso apuntaremos un fenómeno, que nada tiene que ver en este caso con lo fotográfico pero sí con la captación del sonido mediante otros avances de los siglos XIX y principios del XX, y de su registro mediante utensilios cuya sensibilidad es infinitamente superior a la del oído humano.

Nikola Tesla (1856-1943) fue uno de los genios más relevantes de la reciente historia de la ciencia, pero al margen de sus importantes descubrimientos en el ámbito del

³¹⁹ A.Strindberg, op.cit. p.146.

electromagnetismo dedicó gran parte de su vida a intentar establecer comunicación con lo que él creía que eran entidades de otros planetas. A través de aparatos electrónicos realizados por él mismo fue el primero en experimentar con un fenómeno conocido en la actualidad como FEV (Fenómeno Electrónico de Voz). Se trata de sonidos anómalos, voces, que son registrados mediante instrumentos electrónicos, y cuya procedencia Tesla atribuía a seres procedentes de otras galaxias. Él intentó desesperadamente y hasta el final de sus días, establecer una comunicación con seres de otra dimensión, de cuya existencia e insistencia en comunicarse con nosotros estaba totalmente convencido.



Nikola Tesla, retrato realizado por Napoleón Saroni, 1890 circa.

En sus diarios refleja cómo otro importante científico de la época al oír hablar de sus experimentos en este campo, inicia también sus propias investigaciones. Nos referimos a Thomas Alva Edison (1847-1931), inventor del fonógrafo y de la bombilla incandescente entre muchas otras cosas; hemos de puntualizar, que como muchas familias de su época, creció en un entorno cercano al espiritismo. Edison, que debido a sus creencias estaba totalmente convencido de que Tesla había conseguido contactar con seres espectrales y no con entidades de otros planetas, se vio inmerso en una serie de investigaciones para intentar contactar con los espíritus mediante la vía del sonido; lo que hoy en día se llamarían psicofonías. Entre otras ideas extrañas tenía la intención de crear

un teléfono para contactar con los difuntos denominado Necrófono, en ello estuvo trabajando en el más absoluto secreto desde 1870. Fue el historiador Philippe Baudouin, el que recuperó un texto del autor, donde se desarrollaban estas investigaciones. Evidentemente los seguidores de Edison se encargaron de ocultar dicho texto, para así evitar que se manchara la reputación del inventor. Edison hablaba de “unidades de vida” que se diseminaban en el momento de la muerte y que sería posible registrar mediante sus inventos científicos.

Badouin dice lo siguiente al respecto:

Para él, el alma es un cuerpo invisible que tiene una materialidad a través de estas pequeñas sustancias. Él las llamó unidades de vida y que juntas parecían un enjambre. Así, él estaba convencido que, una vez que la muerte hacía su trabajo, la memoria se dispersa durante un corto lapso de tiempo en pequeñas unidades metafísicas que una máquina podría captar, amplificarlas y ser escuchadas³²⁰.



“Edison’s Own Secret Spirit Experiments”, *Modern Mechanix*, octubre de 1933.

³²⁰ Fragmento extraído de Ara Aquila, “¿Y si fuera posible escuchar la voz de los muertos?”, *Astrocentro*, (on line), <https://mi.astrocentro.com/videncia/articulo/escuchar-voz-muertos> (consulta: julio, 2020).

La idea es básicamente la misma que hemos desarrollado para la justificación de las formaciones ectoplasmáticas y su captación mediante registro fotográfico, lo cual vuelve a entroncar directamente con las creencias afines a la persistencia de simulacros o de energías vibratorias capaces de impresionar artilugios científicos con mayor sensibilidad que el oído o la vista.

Dicho esto vamos a plantear, de una manera muy breve, algunos de los fenómenos más curiosos que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX con derivaciones hasta el siglo XX, y que se hallan vinculados con todas esas ideas acerca de la formación de imágenes.

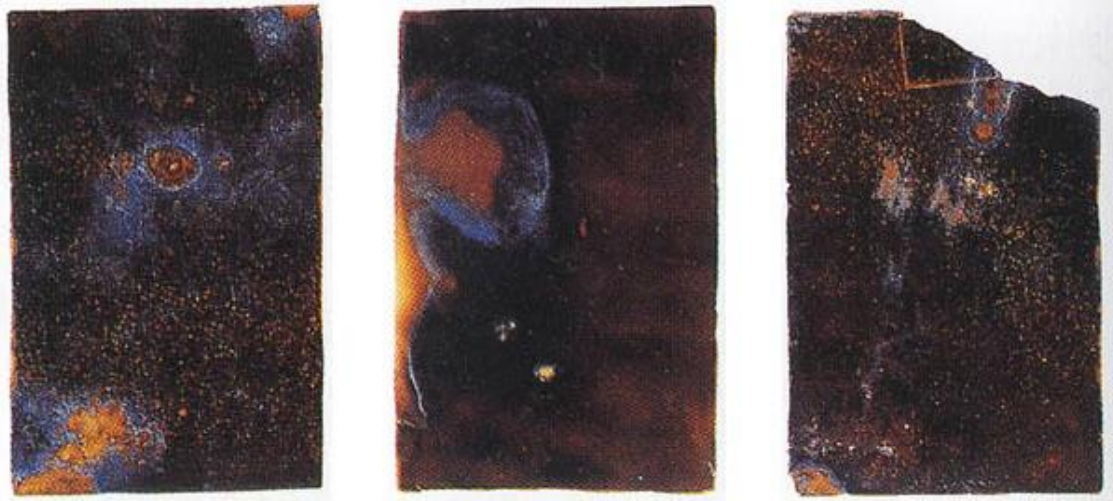
VIII.I. August Strindberg y las Celestografías.

Ya hemos hablado de las teorías de August Strindberg, su relación con la filosofía de Swedenborg, y su vinculación con los círculos ocultistas de la época. Ahora solamente vamos a mencionar los experimentos fotográficos que llevó a cabo en consonancia con sus ideas místicas. La idea de realizar fotografías sin cámara surge de la siguiente manera:

Sobre mi mesa había un espejo que reflejaba la luna. Y yo pensé cómo podía el espejo captar y reflejar la imagen de la luna si la lente y la cámara de mi globo ocular no estaban allí y enfocaban la imagen. Según las leyes de la óptica, cada punto de la superficie bruñida del espejo debía reflejar la luz de la luna (...). Así pues, cambié el espejo por una placa de bromuro de plata para obtener un mejor efecto, y la metí en líquido revelador y la expuse al mismo tiempo³²¹.

De nuevo volvemos a encontrarnos con los mismos parámetros que se reiteran una y otra vez; un espejo que refleja multitud de puntos luminosos; el ojo, que ya sea por Intromisión o Extromisión, es capaz de captar las imágenes que se sitúan ante él; la captación de otras realidades mediante un nuevo sistema capacitado para ir más allá de los sentidos.

³²¹A. Roob, *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*, Colonia, Taschen, 1997, p.607.



A. Strindberg, *Celestografías* tomadas en la década de 1890.

La idea de Strindberg se basaba en tomar fotografías del cielo sin cámara ni ningún utensilio que sirviese de intermediario, sino simplemente exponiendo las placas sensibilizadas a la luz del firmamento durante horas. Su pretensión era la de mostrar los cuerpos celestes sin ningún tipo de distorsión debido a la presencia de intermediarios.

Las placas se exponen directamente a los planetas, a la Luna, al Sol y a las Estrellas y proporcionan imágenes distintas de las que se fotografiaron con los objetivos, lo cual despierta naturalmente dudas acerca de la fiabilidad de las imágenes de los objetivos e incluso de nuestro ojo, ¡que no está creado para ver a una distancia infinita!

³²²

La investigación de Strindberg se basaba en tratar de averiguar la esencia y el origen del cosmos, además de tener numerosos puntos de entronque con la alquimia y el ocultismo que se practicaba en la época. La propuesta fotográfica pasaba por intentar realizar una transferencia directa de la luz del universo a las placas fotográficas, además de poner de manifiesto la clásica creencia ocultista de que el ser humano no es otra cosa que el reflejo del universo. En relación al ojo humano, que no nos olvidemos que es el que posibilita la visión, dice lo siguiente:

³²² A. Strindberg, *op.cit.*, p. 16.

El ojo muestra la misma posición e inclinación en relación al eje del mundo o a la órbita solar, pues el nervio óptico está inclinado 23 grados bajo el cristalino, que a su vez, se asemeja al sol y recibe la luz por la membrana del iris³²³.

Las imágenes de Strindberg terminaron extrapolándose desde el ámbito científico/ocultista al ámbito de lo estético para ser consideradas en la actualidad como obras de arte

VIII.II. Hyppolite Baraduc y las fotografías del pensamiento.

En el año 1896 un fotógrafo llamado Hyppolyte Baraduc (1850-1909), afirmaba haber realizado imágenes fotográficas sin necesidad de cámara; según él, eran fotografías del alma abandonando el cuerpo humano en el momento de la muerte. Éstas imágenes y otras producidas por el pensamiento, se originaban gracias a la acción de fuerzas vitales que no pueden ser vistas por el ojo humano. Según él la impresión fotográfica se basaba en la existencia de una “fuerza vital” similar a los Rayos X y que se podía captar mediante placas fotográficas.



Imagen de la esposa de Baraduc en el momento en el que el alma abandona el cuerpo, 1896.

³²³ A. Roob, op.cit., p. 590.

En su libro *El alma humana*, escrito en torno a 1896, escribió sobre esos descubrimientos. Para Baraduc estas imágenes se apartaban notablemente de las fotografías de espíritus, ya que según él es la propia fuerza vital y el pensamiento, los que permitían impresionar las placas fotográficas y no la interacción de ningún ectoplasma o espíritu de fallecido a través de un médium.

Se denominaron fotografías numinales o fotografías del pensamiento y fueron muy comunes durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, hasta el punto de que muchos estudios de fotografía se dedicaban a hacerlas. Entre muchos otros podríamos citar al fotógrafo mexicano Armando Salas, el cual publicará en 1968 un libro titulado *Fotografía del pensamiento* donde habla así de este procedimiento:

(...) en la fotografía numinal, si así puede llamársele, se verifica con frecuencia el importante elemento luz. Siendo ésta sustituida por una concentración mental efectuada en plena oscuridad y ante, o en contacto corpóreo, con una película sensible y virgen, que a continuación se revela en el cuarto oscuro, lográndose así, la fotografía numinal³²⁴.

Este tipo de captación de imágenes se practicó por diferentes partes del mundo a cargo del doctor Armando Salas y de otros muchos que siguieron sus experimentos. En el Anexo VII se incluye un breve texto sobre este tema.

Se podría también mencionar como caso significativo a Louis Darget (1847-1923) cuyos trabajos se centraron en tomar imágenes a través de los fluidos de pensamientos del cerebro humano, para ello acercaba una placa convenientemente emulsionada a la frente de una persona en oscuridad, luego esa placa era revelada mostrándose una serie de manchas que Darget atribuía a imágenes de sueños y pensamientos. Su idea era la de investigar el mecanismo interno de la mente de una persona a través de las supuestas fotografías del pensamiento. Por equiparación con los Rayos X recién descubiertos, Darget los llamó Rayos V, de Vital, haciendo así equiparación entre la terminología científica y la de los rayos del pensamiento.

³²⁴ M. Giménez Cacho, "La luz del pensamiento. Imágenes de Armando Salas Portugal", *Luna Córnea*, nº 10, (México D.F.), 1996, p.67.



Fotografías del pensamiento, Louis Darget, en torno a 1904.

Posteriores investigaciones descubrieron que probablemente las manchas que conseguía Darget en sus placas fueron productos del calentamiento del cuerpo humano.

En realidad podría observarse la gran semejanza que se da entre las Celestografías y las imágenes del pensamiento, ambas son tomas sin cámara y sin ningún tipo de intermediario físico/óptico expuestas libremente, las primeras a fenómenos celestes, las segundas al pensamiento. La finalidad es que resulten impresionadas, bien mediante rayos cósmicos, bien mediante fluidos emitidos por la mente, placas que consiguen unas hermosas imágenes abstractas.

Finalmente estas imágenes, al igual que sucedió con las Celestografías de Strindberg, se consideran hoy más como un producto artístico que como otra cosa.

VIII.III. La Optografía.

Siguiendo la tradicional equiparación del ojo humano con la cámara oscura, en la segunda mitad del XIX se extiende una curiosa creencia, que se mantuvo durante cierto tiempo activa, e incluso, sirvió como pseudociencia fiable para algunas de las investigaciones policiales que se realizaban para resolver asesinatos. La idea parte de creer que lo último que una persona ve antes de su muerte queda impreso en la retina,

como si se tratase de una captación fotográfica, de tal manera, que si se fotografían los ojos de un muerto después, por ejemplo, de haber sido asesinado, en él se podría ver reflejada la imagen del asesino.

Parece ser que el primero en defender y desarrollar esta hipótesis fue el fotógrafo británico William H. Warner. Cuando en 1863 una joven llamada Emma Jackson es asesinada, Warner sugiere a la policía la idea de fotografiar sus ojos, informándoles de que “si se fotografía en los ojos de una persona asesinada, en un lapso de tiempo determinado, surgirá en la retina la última cosa que apareció ante ellos, y los rasgos del asesino podrían ser hallados”³²⁵.

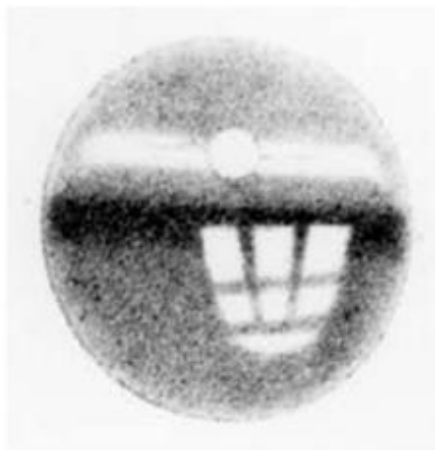
No obstante esta idea ya se puso de manifiesto con anterioridad a través del ocultismo, el cual aconsejaba que este tipo de imágenes, que por otra parte resultaban efímeras, debían de ser registradas dentro de las siguientes veinticuatro horas a la muerte o de lo contrario desaparecían. En sonados casos como por ejemplo el de Jack el Destripador, también se habló de realizar fotos retinianas para poder dar con la identidad del famoso asesino.

Esta idea se mantuvo, con sus idas y venidas, hasta casi principios del siglo XX, nutriendo además numerosas novelas donde se hacía uso de esta teoría. Incluso llegaron a publicarse otras historias similares extendidas a los ojos de pescados muertos o a las conchas de las ostras, también superficies capaces de captar y conservar imágenes como si se tratasen de una placa fotográfica. En el Anexo VII se reproducen algunos de estos curiosos textos.

A finales de siglo dos científicos que investigaron el tema por separado, Franz Boll (1849-1879) y Willy Kühne (1837-1900), llegaron a la conclusión de que la zona externa de la retina tiene un color púrpura que se vuelve lechoso por exposición a la luz, para volver de nuevo a su color original en la oscuridad. Se descubrió que este color púrpura conservado en total oscuridad, se mantenía durante al menos 24 horas, Kühne llega a la conclusión de que mediante a la acción de la luz la decoloración del púrpura produce “una verdadera fotografía sobre la retina, que puede ser fijada y preservada”³²⁶, y esto es lo que denominó Optograma.

³²⁵ B. Jay, “En los ojos de los muertos. Fotografía de retina”, en *Luna Córnea*, op.cit. p.85.

³²⁶ Ibid.,p.88.



Optografía de un ojo con imagen reflejada, a la derecha Willy Kühne, segunda mitad siglo XIX.

Está claro que estas investigaciones despertaron toda clase de elucubraciones en la prensa de la época, multiplicándose las ideas de equiparación ojo/cámara fotográfica:

(...) que en la retina tienen lugar procesos foto-químicos es una cuestión más allá de toda duda, y los fotógrafos no pueden sino sentirse profundamente interesados en la analogía que, como aquí se muestra, existe entre el ojo y la cámara que usa diariamente.

(...) tal descubrimiento –como sus autores lo señalan- puede llevar a la suposición de que tal vez haya algo, después de todo, en aquellas historias que con frecuencia oímos, de imágenes visibles en los ojos de personas después de la muerte; de la retina de hombres asesinados, por ejemplo, que muestran claramente la imagen de quienes los mataron (...)³²⁷.

La creencia en la Optografía, se mantuvo durante cierto tiempo, hasta que se le dejó de otorgar credibilidad, sin embargo, en la década de los años setenta se publicó un curioso estudio que tuvo como objeto los ojos de la famosa Virgen de Guadalupe de México y que merece una breve mención.

³²⁷ Ibid., p. 89.

VIII.IV. En los ojos de la Virgen de Guadalupe.

La famosa historia de la aparición y consiguiente imagen de la Virgen de Guadalupe de México, reúne todos los ingredientes para crear un *producto* en el que confluyen muchas de las teorías y creencias que se han desarrollado a lo largo del trabajo. Tenemos una imagen *acheropoiética*, es decir no realizada por mediación humana, que se ha impresionado, como una fotografía, en la tilma o poncho que llevaba el indio testigo de la aparición, y en cuyos ojos se pueden registrar las Optografías de lo sucedido ante la Virgen, incluidos los personajes que se encontraban ante ella en el momento de la aparición y a lo largo del desarrollo posterior de la historia. Esta imagen supone un compendio interesantísimo de multitud de creencias, donde la idea de base, se centra en la impregnación mediante radiaciones, partículas, átomos, etc, que en este caso y de manera milagrosa, generan la imagen.

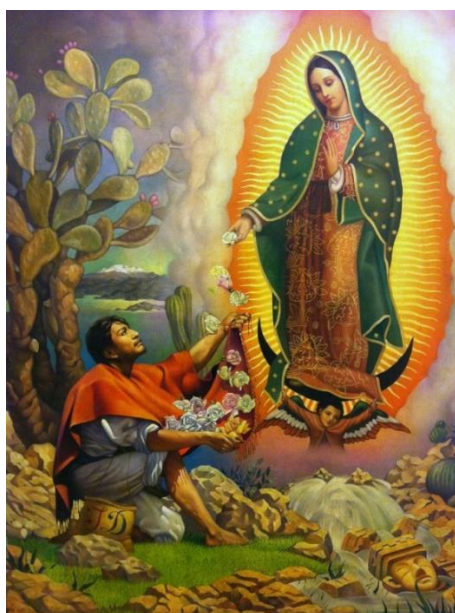


Imagen de la Virgen de Guadalupe en el momento de la aparición al Indio Juan Diego

Antes de entrar a desarrollar la historia de la imagen de la Virgen de Guadalupe, conviene mencionar la reliquia más importante para la cristiandad, como es la Santa Síndone de Turín, una imagen, que según su génesis es considerada *acheropoiética*. La Santa Síndone es el Sudario en el que fue envuelto el cuerpo de Jesús una vez muerto y con el que fue depositado en el sepulcro según la tradición judía. La cuestión es que la

Sábana que se encuentra en Turín muestra la imagen desleída de cuerpo entero de un hombre que se identifica como Jesús de Nazareth y que siempre se pensó que había sido realizada mediante transferencia directa con el cuerpo al ser el producto del contacto con las manchas de sangre. La sorpresa viene cuando por primera vez es fotografiada en 1898 por un abogado y fotógrafo aficionado llamado Secondo Pia, al darse cuenta de que la huella contenida en el lienzo se comporta como si fuese un negativo fotográfico, de tal manera, que al tomar una fotografía de ésta, el negativo fotográfico es en realidad el positivo, y es en donde verdaderamente se pueden observar los detalles del cuerpo y el rostro del hombre al que representa.



Imagen original del rostro de la Síndone de Turín junto a su negativo fotográfico.

Como es de imaginar esto causó un inmenso revuelo, no sólo entre las altas esferas de la cristiandad, sino entre la comunidad científica que no se explicaba cómo se pudo haber conseguido semejante imagen sin contar con procedimientos fotográficos. Hay muchísimos estudios que detallan la posible formación de la huella ³²⁸, son numerosos los estudios científicos acerca de su antigüedad, formación, seguimiento histórico, etc, nosotros sólo nos quedamos con la cuestión que ahora nos resulta más importante para el trabajo, y es que la imagen, tal y como está realizada según los estudios científicos, no

³²⁸ Incluso hay estudios que hablan de una supuesta autoría de Leonardo da Vinci, el cual realizaría un autorretrato utilizando una cámara oscura junto a incipientes procedimientos fotográficos.

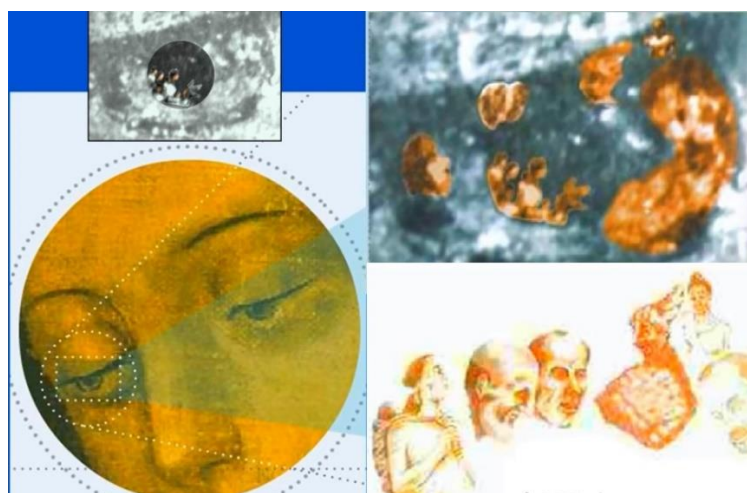
puede tratarse de una huella por contacto, sino de una imagen realizada por transferencia a través de alguna fuente luminosa, radiactiva, etc, que permitiese obtener una impresión en negativo y tridimensional. Insisto en que esto es una simplificación de los estudios acerca de la génesis; en la bibliografía final se encuentran referenciados algunos de ellos. Lo que a nosotros nos importa es la imagen huella realizada por transferencia de *luz* y no por contacto ni por dibujo, o sea, lo que denominaríamos una imagen *acheropoiética* o no efectuada por mano humana.

La historia de la cristiandad y de las religiones en general, está poblada por este tipo de imágenes, en las cuales se ha producido una transferencia directa de lo divino sin ningún tipo de intervención humana, lo cual llevaría a obtener una imagen que en sí misma contiene lo divino.

La cuestión es que la imagen de la Virgen de Guadalupe, según la tradición, se gesta de la misma manera. La historia sobre la misma nos relata que el 12 de diciembre de 1531 un indio llamado Juan Diego Cuauhtlatoatzin protagoniza una aparición mariana en el cerro del Tepeyac. Tras una de sus visiones, y al desplegar su tilma llena de flores ante el obispo Juan de Zumárraga, se da cuenta de que en ésta se encuentra impresa la imagen de la Virgen que se le acaba de aparecer con todo detalle. Ésta es la imagen que actualmente se venera en la Basílica de Guadalupe en México. La historia del milagro ha sido objeto de numerosas controversias, el hecho de traerlo ahora a colación ha sido motivado por la existencia de unos estudios que se hicieron sobre ella a finales de los años setenta y que llegaron a las dos conclusiones que nos interesa plantear:

1- La imagen, a pesar de la cantidad de capas de pintura de la recubren, y tras ser investigada por científicos, no ha sido realizada por ningún tipo de pigmento conocido, manteniendo por lo tanto el estatus de huella o trasposición de la imagen mariana, o lo que es lo mismo, una imagen milagrosa y *acheropoiética*.

2- Tras otros estudios más detallados que se hicieron por los mismos años centrados en los ojos de la imagen se llegó a la conclusión de que en estos se encontraban representados tanto el indio Juan Diego, como una docena de personajes más, todos ellos partícipes de una forma u otra, del transcurso del milagro. Por lo tanto nos encontraríamos ante una Optografía.



Detalles de las supuestas imágenes que pueden verse en los ojos de la Virgen de Guadalupe. Imágenes tomadas de los estudios realizados sobre ésta y recogidos en la publicación de J.J. Benitez.

Estos estudios se encuentran recogidos y detallados de una manera bastante prolija en un libro de Juan José Benítez titulado *El misterio de la Virgen de Guadalupe*³²⁹, donde se encuentra perfectamente documentada tanto la historia de la tilma como los estudios que se realizaron sobre ella.

Este es un ejemplo curioso y perfecto que aúna creencias religiosas, fotográficas y también artísticas, no sólo en cuanto a la génesis de la imagen en sí, sino que ya en la misma imagen, los ojos nos vuelven a dar pautas de lo fotográfico realizando una imagen donde, además de representarse a sí misma se representa lo que en ese mismo instante esa imagen estaba viendo.

³²⁹ J.J. Benítez, *El misterio de la Virgen de Guadalupe. Sensacionales descubrimientos en los ojos de la Virgen mexicana*, Barcelona, Planeta, 1982.

Desde luego esto merece un análisis interesantísimo acerca de la representación dentro de la representación jugando con elementos que funcionan por transferencia, no quiero introducir la palabra *metafotografía* porque a mi entender, es demasiado simple para describir el fenómeno que en realidad se cierra en bucle sobre sí mismo, pero siempre sustentado en la creencia de una manera de transmisión de imágenes o simulacros que no necesitan de contacto para *ser*. La imagen de la tilma se convierte por lo tanto en fotografía, en huella de una visión o un icono que en ese momento fue real, porque sus ojos, fueron capaces de registrar la visión que tenía ante ellos. Es lo más parecido a un juego de espejos cuyas imágenes reflejadas se repiten hasta el infinito.

VIII.V. El hombre con visión de Rayos X en los ojos.

Relatamos ahora el que fuera, tal vez, uno de los episodios más bizarros que se dieron en la España de la primera mitad del siglo XX, y que además fue protagonizado por el famoso literato Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Episodio que dio la vuelta al mundo y que, de nuevo, volvió a interesar al mismísimo Houdini.

Hacia el año 1923 un joven aristócrata llamado Joaquín de Argamasilla de la Cerda y Elio, salta a los medios de comunicación porque dice poseer visión de Rayos X en los ojos que le permiten ver y leer objetos y textos introducidos en cajas cerradas. Su padre, convencido ocultista y espiritista, se dedicó a investigar estos fenómenos en su hijo descubriendo así la capacidad que tenía de ver a través de cuerpos opacos. A este *poder* lo llamó Metasomoscopia.

¿Cómo se desarrolla la experiencia? No ahorraré detalles porque son importantes. Argamasilla hijo tiene los ojos vendados. Sostiene en sus manos una caja. En ella se ha introducido un escrito. Coloca la caja a la altura de la cabeza. La mueve hasta ajustar la distancia exacta, el enfoque, para que su vista penetre en el interior. De repente, ve el escrito y empieza a leerlo, sin dejar de efectuar movimientos transversales o perpendiculares, para poder abarcarlo en su totalidad³³⁰.

³³⁰ VV.AA., *Valle-Inclán y el insólito caso del hombre con Rayos X en los ojos*, Madrid, La Felguera, 2014, p.41

La familia Argamasilla, padre e hijo, organizaron multitud de giras mostrando como una forma de espectáculo las capacidades de su hijo en un contexto social más que acostumbrado a salones de mesmerismo, mesas giratorias, espiritismo, ocultismo y demás acontecimientos. Desató una importante polémica en la cual se vieron involucrados importantes científicos y médicos de la época para dilucidar si lo que estaba sucediendo era un fraude o por el contrario se trataba de una realidad que escapaba a los límites habituales del ser humano.

La situación de España en lo relativo a la afición al ocultismo y el espiritismo, no difería demasiado de la de otros países, como apunta Grace Morales:

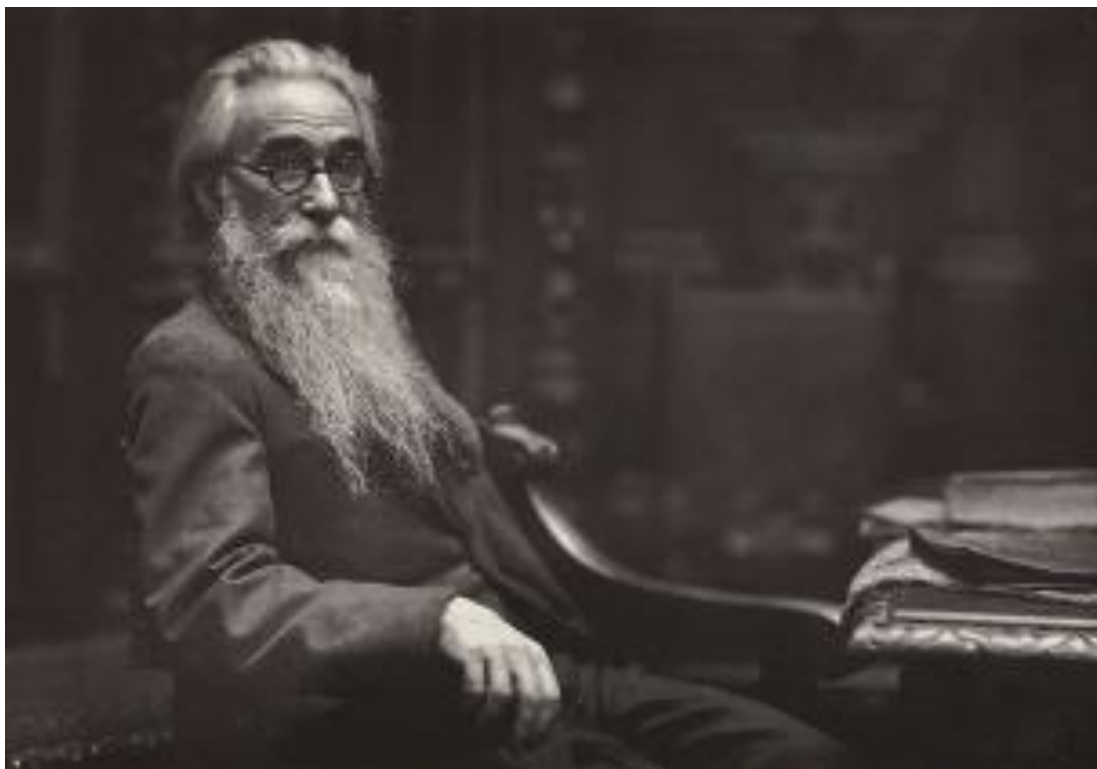
El ocultismo, el espiritismo y la teosofía, seudoreligión que aglutinaba en un contexto moderno las enseñanzas orientales, llegaron a España y se hicieron durante esos años con una parcela de influencia mucho más importante de lo que la interpretación crítica ha querido ver. Durante el movimiento del Regeneracionismo, desde Galicia a Canarias, la sociedad española vivió el auge de filántropos empeñados en seguir los principios de la Fraternidad Universal del Teosofismo, aristócratas que participaban del espiritismo, sistema ideológico más allá de las mesas parlantes, y una numerosa serie de editoriales, librerías y revistas en las que se difundían las ideas y las obras principales de la magia ceremonial.

El Modernismo artístico y literario asimiló estas influencias. Desde finales del XIX se publicaron poemas, manifiestos, novelas, zarzuelas y obras de teatro repletas de hipnotismo y fenómenos electromagnéticos³³¹.

Precisamente uno de los autores castellanos que más interés muestra por los fenómenos de la metapsíquica será Valle-Inclán, el cual recibe una gran influencia de toda la filosofía oriental y los saberes esotéricos pero principalmente para su uso como herramientas de transformación y autoconocimiento personal. Escribe una obrita titulada *La lámpara maravillosa*, donde habla, en términos simbólicos y ocultos, del conocimiento secreto para la transformación interior, además de ser autobiográfica. El conocido escritor y dramaturgo, no sólo asistía a sesiones espiritistas y teosóficas, sino que él mismo, impartía conferencias sobre todos estos temas, permaneciendo muy en

³³¹ Ibid., p.18.

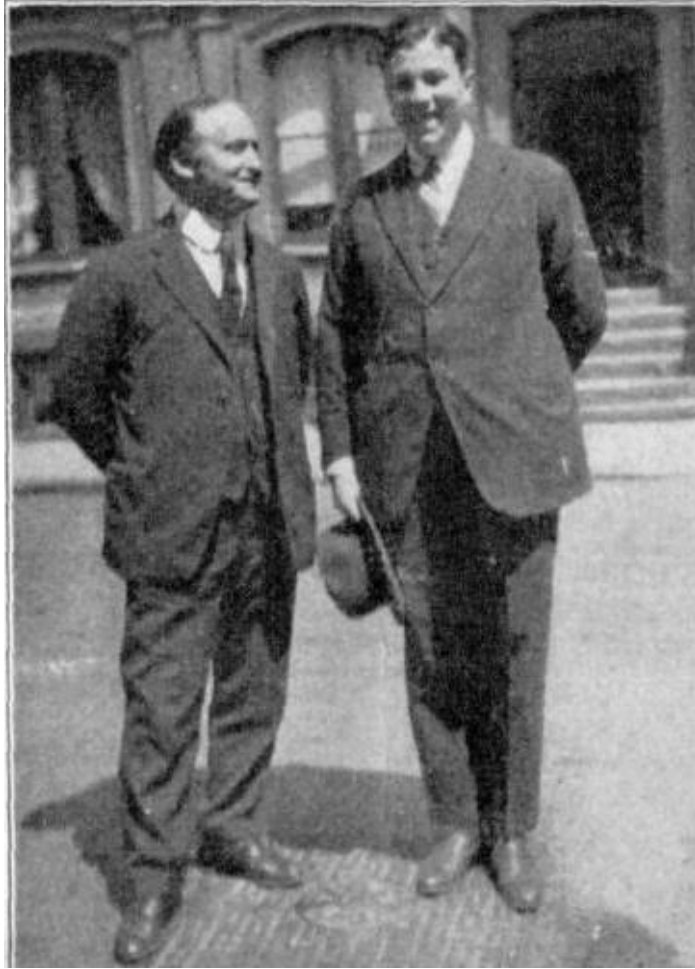
contacto con la figura más importante de la teosofía española como fue el extremeño Mario Roso de Luna.



Ramón María del Valle-Inclán, Foto Alfonso, 1930.

Valle-Inclán tuvo un papel fundamental en la defensa de Joaquín de Argamasilla y su supuesto poder de penetrar con su visión los cuerpos opacos. Medió a favor de él en contra de Houdini, cuyo empeño, como ya hemos visto cuando hablábamos del caso de Conan Doyle y el espiritismo, fue siempre el de desenmascarar prácticas, que según él eran fraudulentas, y que podían tanto realizarse como explicarse desde los conocimientos que él poseía al tratarse del más famoso ilusionista y escapista del momento.

La historia de este encuentro, de esas *batallas* como fueron denominadas en la época entre las personalidades de Valle-Inclán, Argamasilla y Houdini, fueron intensas y afortunadamente estuvieron muy bien documentadas. Para quien desee profundizar en ellas puede contar con un interesante libro, anteriormente citado, que recoge toda la historia, imágenes y documentación del proceso que supuso este curioso acontecimiento.



Harry Houdini y Juan de Argamasilla, 1924.

Nosotros nos vamos a quedar con la reflexión al hilo de esta historia, de la supuesta peculiaridad de la visión de Argamasilla que nos recuerda, de manera muy directa, a una de las primeras teorías que se desarrollaron en Grecia sobre el mecanismo de visión, como fue la teoría de la Extromision; o sea, la explicación que se basaba en la existencia de unos rayos/tentáculos que iban desde los ojos hasta las superficies de los objetos, y que explicaba la obtención de las imágenes. En este caso se trataría de la emisión de Rayos X, que permiten atravesar las superficies opacas para poder ver a través de ellas.



Cartel publicitario de espectáculo de Harry Houdini, exposición *Houdini. Las leyes del asombro*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017.

VIII. VI. Otros intentos de captar imágenes más allá del espacio y el tiempo: El Cronovisor.

Si hiciésemos un compendio de los sistemas que se han sucedido a lo largo de la carrera por la aprehensión de las imágenes, tal vez podríamos concluir que el cine -imagen sonora y en movimiento- sea tal vez el mejor artilugio ideado por el ser humano para fantasear con la idea de apropiarse para siempre de una copia lo más idéntica posible a los originales. Siguiendo esa idea de que la imagen sonora en movimiento refleja más fielmente que cualquier fotografía lo que queremos aprehender, queremos ahora mencionar a uno de los *aparatos* más controvertidos que se han (pretendidamente) creado para recuperar hechos del pasado y hacerlos perdurables en soporte audiovisual. Se trata del Cronovisor.

El 2 de mayo de 1972 se publica una noticia en el periódico italiano *Domenica del Corriere* en la que se afirma que un grupo de científicos había inventado una máquina que podía registrar imágenes y sonidos del pasado. Esta máquina, denominada Cronovisor, y bastante similar en su apariencia a un televisor, permitía ver y escuchar cualquier acontecimiento pasado ocurrido años e incluso siglos antes.

ESCLUSIVO Un giornalista dice: "Ho le prove di un'eccezionale"

Inventata la macchina che fotografa il passato

Siamo al di là delle più avanzate ipotesi della fantascienza. Lo conferma un monaco benedettino, padre Pellegrino Ernetti, che assieme a un gruppo di dodici fisici sarebbe riuscito a realizzare un complesso di apparecchiature che consentono di ricostruire immagini, suoni e avvenimenti accaduti centinaia e centinaia di anni fa. Tra l'altro la macchina avrebbe "captato" dallo spazio il vero volto di Cristo mentre era ancora vivo sulla croce. Padre Ernetti dichiara: "Gli americani stanno tentando anche loro di scoprire quello che noi abbiamo già scoperto. Allora avremo la controprova e la conferma dei nostri risultati"



Padre Pellegrino Ernetti durante l'incarico. Il monaco benedettino ha inventato la macchina che riproduce immagini e suoni del passato. Qui con un giornalista che gli mostra il suo apparecchio. Come per la macchina...

Servizio di VINCENZO MADDALONE

Roma. Finora ha visto il vero volto di Cristo in un ritratto che è una «copia» dello spazio. Ha parlato con l'inventore della macchina che ha catturato i suoni del passato, pensatore di ricognizione laser avventuroso, di quelle cose che si realizzano spontaneamente, di macchine che hanno la stessa natura della vita stessa dell'uomo. Ma allora, per la prima volta, quello che nessuno aveva mai visto. Vede che senso aveva mai visto. Ma visto per giorni in un'atmosfera di...

modo scoprire la possibilità di sapere «nostra» dallo spazio. Gli americani l'hanno fatto bene in quello di Mountain View, in California, un impianto enorme di dischetti sensoriali parabolici con un diametro di trenta metri ciascuno, installato in un campo di tennis abbandonato, costruito da un unico sistema sensoriale e sostenuto e collegato ad un colossale sistema di immagazzinazione ed elaborazione di dati. Un sistema di dischetti sensoriali. Lo scopo è quello di captare le onde radio provenienti da eventuali altre civiltà lontane, magari interdimensionali, che si sono sviluppate da miliardi di anni prima. Finora, però, tutti i risultati sono stati negativi. Anche i dati sono incerti e questi giorni di lavoro di ricerca «Cronovisor» nel contatto con le «chiarificazioni», che si è svolta nell'Ateneo pontificio, tutti i ricercatori e biologi di nome il mondo hanno deciso di organizzare un gruppo internazionale di studio e ricerca di coordinare le ricerche sulla possibilità di stabilire contatti con civiltà extraterrestri. Il presidente Vito Ciampi e il professor Nicola Karchner, in un articolo pubblicato su «L'Espresso» hanno affermato che gli esperimenti hanno già i mezzi per essere in contatto con un ipotetica civiltà X, ma non menzionano tutte le difficoltà che l'impresa presenta.

maestro del Cristo «captato». E' questo il volto di Cristo quello che il signor X ha mostrato? E se è davvero il volto di Cristo che ha visto di quella raffigurazione nella Santa Sindone di Torino? Il signor X, un agnostico che anche lui era stato scettico di questo dubbio, ma che poi aveva accettato che la sua immagine, emblema, di un uomo, aveva creato che il prodotto che sembrava un immagine rappresentativa di una volta di Cristo, era la rappresentazione vera delle cose. Falta da molto.

Senza a vedere separatamente per un motivo non riuscì a sapere se questo fosse il signor X. Il vero padre Pellegrino Ernetti e la sua «Cronovisor» riproduce questo risultato. Ma non è nemmeno il signor X, si dice una risposta. Non riesce che interpretare padre Pellegrino.

Padre Pellegrino Ernetti, il monaco, decise di proporzionare il suo lavoro come una sorta di «copia» manuale ma anche nel mondo, della scienza. Da una parte si occupò di costruire il «Cronovisor», che tutti i ritorni e i suoi esperimenti delle origini del mondo ad ogni momento, per questo di tutti, sono captati con apparecchiature altissime. Ma in tutti questi anni padre Pellegrino è stato oggetto di speculazioni sulle sue teorie e non ha mai fatto dichiarazioni sui suoi esperimenti. Alle fine di ogni conferenza di ogni lavoro, dimostrava i risultati. In una delle sue conferenze, non come se non le sue teorie e la difficoltà per riuscire a realizzare le sue teorie. E' un lavoro, conclude, spesso non le sue teorie di un agnostico. Ma i suoi esperimenti non lo persuadono mai a riprendere il suo lavoro che nel 1963 fu nominato direttore di propaganda, cioè della rivista pontificia del «Cronovisor» benedettino Benedetto Marzotto di Venezia. Anche il Fondazio-

Le immagini cambiano in molti punti con la Sindone

Lo dice il signor X, e gli dice anche che il suo racconto era anche addirittura esatto. Ma il signor X non dice, mi mostra una foto: ritrae un Cristo mentre nella croce. Non mi spiega come si è processa, ma dice che è una delle tante im-

Noticia sobre el Cronovisor, aparecida en "Domenica del Corriere" en 1972.

El director del equipo era un monje benedictino llamado Marcello Pellegrino Ernetti, el cual aseguraba que para la realización de dicho aparato había contado con científicos de importante renombre. La idea parte del supuesto de la permanencia de la imagen y el sonido en forma de energía y que según Ernetti se encuentran "flotando" en el espacio. El Cronovisor permite captar esta energía, basándose en el principio de que la misma ni se crea ni se destruye, y transformarla de nuevo en imágenes y sonido, de tal manera que podemos asistir a la visualización en forma de película, de cualquier acontecimiento del pasado. En la década de los años 60, Ernetti se asocia con el sacerdote francés François Charles Brune, y juntos comunican que consiguen captar imágenes del

texto original que recibió Moisés en el Monte Sinaí y de la pasión y crucifixión de Jesús de Nazareth.

Según Ernetti estos secretos se encontraban custodiados en el Vaticano dada la vital importancia de los mismos para el desarrollo de la historia de la humanidad, además de la consiguiente peligrosidad que podría suponer el que cayeran en las manos indebidas.



Imágenes del rostro y la pasión de Cristo supuestamente captadas por el Cronovisor, aparecidas en el diario *Domenica del Corriere*.

La veracidad o no de este invento considerado aún por muchos como uno de los grandes secretos custodiados por el Vaticano, es algo que no compete en absoluto a la investigación contenida en este trabajo, sin embargo, lo que nos interesa reseñar, como se ha podido constatar en toda la trayectoria planteada hasta ahora, es la permanencia de ideas que, provenientes del mundo griego, se han mantenido inalterables y han sido objeto de multitud de especulaciones acerca de cómo captar imágenes, espectros, eidola, que en forma de energía *flotan* a nuestro alrededor a espera de que los avances de la ciencia sean capaces de proveer de alguna tecnología que finalmente pueda captarlas.

Esta manera de captar imágenes por parte del Cronovisor sería en realidad, una de las formas más perfectas e ideales de recuperación de energías, ya que introduce además el movimiento y el sonido. A raíz de esto no queremos cerrar este capítulo sin mencionar

el que tal vez haya sido uno de los mejores relatos - junto a las fantasías expresadas por Tiphaigne de La Roche en la obra *Giphantie*- en lo relativo a sueño del ser humano por apropiarse de lo efímero, dotándolo simultáneamente de una vida ficticia pero volviéndolo a la vez, eterno.

En el año 1940 Adolfo Bioy Casares escribe una novela titulada *La invención de Morel*, uno de los ejemplos fundamentales de literatura fantástica en lengua española y tal vez una de sus obras más conocidas. La trama principal de la historia se centra en la experiencia vivida por el personaje principal, llamado El Fugitivo, en una isla extraña y perdida, donde, un artilugio creado por un tal Morel, es capaz de reproducir una realidad que aparentemente no difiere en absoluto de lo real. Sin embargo, lo inquietante del relato se basa precisamente, en esa cualidad que posee la invención de Morel para ir formando espectros, imagos, simulacros, e ir a la vez desposeyendo paulatinamente de vida al original para crear una realidad virtual bajo la apariencia de vida eterna. No obstante en paralelo a esa conformación de realidades va aparejada la desaparición del original cuya muerte conlleva síntomas de enfermedades idénticas a las producidas por efecto de la radiación. Conforme la máquina de Morel va creando *simulacros*, el cuerpo se va desintegrando, va enfermando y termina por destruirse por completo.

Claramente podemos remontarnos a las creencias en las que, como sucedía en la Teoría de los espectros sostenida por Balzac, cada capa que se desprende contribuye a desposeer de alma y consistencia a la entidad original hasta hacerla desaparecer. En este caso, este maravilloso invento, por encima incluso del Cronovisor, supera con creces a cualquier fotografía, a cualquier imagen virtual, holograma, ya que además es capaz de reproducir olores, ondas táctiles, temperaturas, hasta podría tener la capacidad de apoderarse de las almas como un nuevo y seductor artilugio creado por Mefistófeles a cambio de obtener una vida eterna en imágenes.

¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?

“La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores”

Con su máquina ha tomado a Charlie, y Charlie ha muerto; ha tomado a empleados de la Casa Schwechter, y hubo muertes misteriosas de empleados.

¿Quién no desconfiaría de una persona que dijera: Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías³³².

Esta sería tal vez la forma más absoluta de fotografía, la que ejecutase la formación del *simulacro* perfecto. Tal vez la invención de Morel sea la manera más perfecta de emular el posible sueño de Epicuro, creando un mundo paralelo y eterno, poblado de *simulacros* que han fagocitado para su eterna persistencia, al original.

VIII.VII. Al margen de las creencias: influencias estéticas de la fotografía de espíritus en la sociedad y en el arte.

El interés por la fotografía espiritista y su forma de entender y componer imágenes, no se limitó a los círculos de creyentes o aspirantes a serlo con la esperanza de que el nuevo medio les instaurase la fe en una vida en el más allá además de la posibilidad de comunicación y reencuentro con sus seres queridos, sino que tuvo influencia tanto en las estéticas de nuevos movimientos artísticos de vanguardia, caso evidente del Futurismo; como en determinadas modas sociales desarrolladas en la fotografía de estudio que utilizaron las mismas técnicas de la fotografía espiritista para introducir una nueva moda; la de reflejar el pensamiento del retratado hacia un ser querido y ausente sin que nadie creyera en la verdad testimonial de lo que estaba viendo, o en apariciones que acompañan al retratado según el rol o acontecimiento que se desee plasmar.

Dobles exposiciones, fotomontajes, cronofotografías que producen como consecuencia imágenes fantasmas mediante amplios tiempos de exposición, fueron los medios que se emplearon para lograr una determinada estética emparentada con la de las fotografías de espíritus, pero exentas de la intensa carga de fe y creencias de aquéllas. En los estudios fotográficos empezamos a ver apariciones borrosas, materializaciones de amantes ausentes, parejas lejanas o recuerdos de antepasados, pero esta vez bajo demanda y como un simple divertimento o recordatorio. Se genera pues una nueva estética dentro de la fotografía social gracias a estas técnicas de dobles exposiciones que pretenden plasmar sobre el papel fotográfico las imaginaciones y ensoñaciones de los retratados, sin pretender en ningún momento hacer creer que sea una impresión del pensamiento o del

³³² En el Anexo VIII reproducimos con mayor extensión algunas partes de la novela de Bioy Casares.

más allá en la placa fotográfica. Clément Chéroux habla de “(...) una iconografía de la convicción y una iconografía recreativa (...)”³³³ al hablar de la bicefalia que se produce con la introducción de estas técnicas de dobles exposiciones;

Durante los decenios siguientes, la fotografía espiritista, en su modalidad recreativa, se beneficia del desarrollo de la fotografía amateur. (...) Como consecuencia del incremento de esta categoría de fotógrafos que se dedican a la fotografía por simple diversión, aparecen nuevas prácticas fotográficas lúdicas especialmente destinadas a ellos y que entonces se agrupan bajo la apelación genérica de “amenidades fotográficas”.

(...) La fotografía espiritista se inserta plenamente en este nuevo repertorio de formas lúdicas: se convierte en una actividad recreativa que se propone regularmente a los aficionados en las obras o las revistas especializadas³³⁴.

También ocupan una importante producción de estudio las fotos de primera comunión, en las que se aparece Jesús en persona dando la hostia consagrada o la aparición del crucificado junto al infante.



Recordatorio de Primera Comunión, 1955.

³³³ C.Chéroux, op.cit. p. 196

³³⁴ Ibid., p.210

En otros casos las tomas resultan muy elaboradas, presentando materializaciones originadas por *aparatos* capaces de generar por sí mismos espectros que aparecen junto al retratado creando una estética muy especial.



Retrato de estudio con aparato generador de espectros. Recogida en la exposición *Houdini. Las leyes del asombro*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017.

Pero además de para la sociedad y sus retratos privados, el nacimiento de la fotografía supone también para el arte y las vanguardias históricas, las cuales empiezan a surgir poco después de la presentación oficial del nuevo medio, una importante herramienta no sólo como auxilio para pintores, cuestión destacada por Arago; sino también como un elemento dotado de la suficiente autonomía como para convertirse en arte en sí mismo y por supuesto para ofrecer un nuevo y novedoso punto de vista a las vanguardias históricas.

No es este el momento de analizar la gran importancia que supone el nuevo medio para el arte, hay muchos estudios que se centran en este acontecimiento y algunos de los cuales pueden encontrarse referenciados en la bibliografía, pero sí queremos mencionar como ejemplo paradigmático un movimiento en concreto, el Futurismo, destacando por

encima de todo, la influencia que tuvo en él la estética espiritista y a cuyas características peculiares se alude de manera específica en el *Manifiesto de la Fotografía Futurista*.

Se considera fecha oficial del nacimiento del Futurismo el 20 de febrero de 1909, momento en el que se publica en el diario *Le Figaro* de París el Manifiesto firmado por Filippo Tommaso Marinetti. En esta publicación se desarrollan los puntos fundamentales del nuevo movimiento, cuya idea central es la de la subversión y la ruptura con toda tradición y pasado. Su eje principal tiene que ver con la literatura, aunque como fue de esperar consiguió una amplia repercusión en el ámbito pictórico.



Diario *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

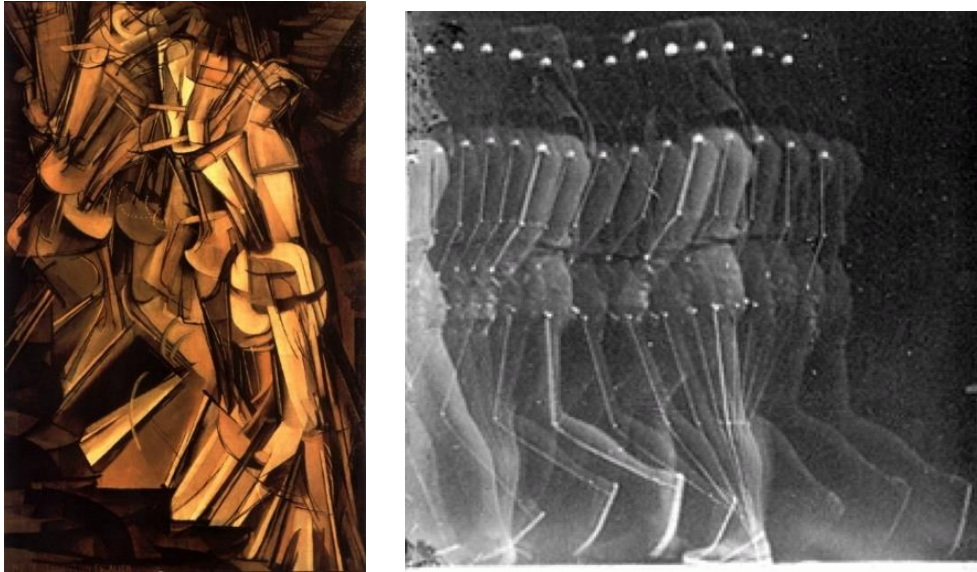
La estética del Futurismo se centra fundamentalmente en la deconstrucción de tiempo y espacio debido a la obsesión manifestada por la velocidad, y esto es algo para lo que la fotografía sirvió de gran ayuda una vez superada la idea de estatismo asociada a ella. Serán los hermanos Bragaglia, Antón Giulio y Arturo, quienes se ocupen prioritariamente del medio fotográfico como expresión artística mediante lo que denominan Fotodinamismo o fotografía del movimiento, y para esta nueva concepción estética de representación del movimiento fueron de crucial importancia los trabajos desarrollados a finales del siglo XIX por Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge

sobre la descomposición y plasmación en imágenes de la movilidad en animales y humanos.

Obras tan paradigmáticas del futurismo como las de Umberto Boccioni en las que se desarrolla una continuidad visual del movimiento para dar impresión de velocidad, como por ejemplo la pintura reproducida, *Carga de lanceros*, están claramente inspiradas en las cronofotografías de Marey y Muybridge donde se produce el desarrollo visual del movimiento en una única toma, al igual que el famoso *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, realizado en su etapa afín al futurismo, nos recuerda también claramente a la estética cronofotográfica surgida de las imágenes realizadas por Marey



Carga de los lanceros, 1915. Umberto Boccioni.



Desnudo bajando una escalera, 1912, Marcel Duchamp y *Cronofotografía* de E.J. Marey 1886.

En el *Manifiesto de la Fotografía Futurista*, firmado por Marinetti y Tato (Guglielmo Sansoni) cuyo texto íntegro en italiano se encuentra reproducido en el Anexo IX, se encuentran contenidos una serie de puntos que hacen alusión de una forma muy clara a un tipo de estética proveniente de la fotografía espiritista basada en las técnicas del fotomontaje, las dobles exposiciones y la distorsión óptica.



Retrato polifisiognómico de Umberto Boccioni, 1913, Antonio Giulio y Arturo Bragaglia.

Reproducimos los puntos 4, 11 y 14, del Manifiesto ³³⁵ que son en los que se especifica esta intencionalidad:

- 4. La espectralización de alguna partes del cuerpo humano o animal aislado o reunidos de forma ilógica.
- 11. La superposición transparente o semi transparente de personas y objetos concretos y de sus fantasmas semi abstractos con simultaneidad de recuerdo sueño.
- 14. La composición de paisajes absolutamente extraterrestres, astrales o mediúmnicos, mediante espesor, elasticidad, suaves profundidades, límpidas transparencias, valores algebraicos o geométricos sin nada de humano, vegetal o geológico.

Los términos espectralización, recuerdo sueño, y/o paisajes astrales o mediúmnicos son indicadores inequívocos de la relación consciente de la fotografía futurista con las imágenes espiritistas.



Retrato de Anton Giulio Bragaglia, *Desdoblamiento inconsciente. Fotografía espiritista trucada*, Gustavo Buonaventura, 1913.

³³⁵ Ver Anexo IX.

Estas apreciaciones finales constituyen tan sólo unos breves apuntes acerca de la importancia que tuvo la fotografía espiritista en la creación de nuevas estéticas.

La sociedad siempre termina asimilando, de una forma u otra, lo que en un principio surge como un acontecimiento sesgado, y/o propio de determinados círculos, hasta normalizarlo e integrarlo en una nueva manera de ver el mundo. Estas imágenes fantasmagóricas, en un principio vinculadas a lo oculto, extraño y paranormal, ocuparon su lugar en una sociedad que las asimiló para crear nuevos productos estéticos desprovistos de cualquier carga emocional relacionada con el más allá.

CONCLUSIONES.

Creo que al acercarnos a nuestro objeto de estudio con una sensibilidad propia de un estadístico o un forense, nos distanciamos cada vez más del maravilloso y fascinante mundo de la imaginación (...).

Con esto no quiero decir que debamos dejar a un lado los hechos ni que debamos dejar de verificar la información de que disponemos, sino que simplemente señalo que si a estos hechos no se les puede insuflar un hálito poético entonces seguirán siendo unas joyas insulsas.

Si no transformamos nuestras meras observaciones en auténticas visiones, (...) entonces sólo tendremos una afición, pero no tendremos una pasión³³⁶.

Daniel Dreiberg. *Buho Nocturno*.

Una vez realizado el recorrido por el trabajo nos resulta muy difícil continuar pensando que la fotografía ha sido un resultado lineal e inequívoco, una suma ininterrumpida de hechos y acontecimientos que se desarrollan de una manera perfecta, como si se tratara de una línea sin interrupciones. La fotografía no fue un descubrimiento exclusivo y limitado al siglo XIX, la fotografía no se limitó a aparecer de la nada en un momento privilegiado de revoluciones industriales, científicas y tecnológicas como un aparato más para facilitar el conocimiento del mundo. De hecho el siglo XIX ni tan siquiera fue ese compendio perfecto y cerrado de avances científicos que dejaban atrás el oscurantismo de otras épocas, eso si se considera oscurantismo todo aquello que pertenece al mundo del espíritu y que no puede ser medido ni controlado por parámetros cuantitativos.

Peter Galassi sugiere en su texto *Antes de la fotografía: La pintura y la invención de la fotografía*, publicado en 1981 por el MOMA, la siguiente reflexión que se halla plenamente dentro del enfoque o *idea poética* que hemos manifestado desde el comienzo:

³³⁶ A. Moore, *Watchmen*, Barcelona, Planeta Deagostini, 2009, p.242.

La invención de la fotografía dependió de la confluencia de tres corrientes de pensamiento. Identifica las dos primeras como óptica y química, la tercera era la idea poética de que tal vez era posible arrebatar al propio aire una imagen formada por las fuerzas de la naturaleza³³⁷.

La idea de la cual partíamos en un principio, la hipótesis inicial, era la de tratar de demostrar, y cito literalmente de la página 12 de la Introducción: que el pensamiento proto-fotográfico no se fundamenta exclusivamente en el siglo XIX o como muy tarde a finales del siglo XVIII, sino que podemos rastrearlo, a través de un análisis hermenéutico, hasta al menos los filósofos griegos. Para ello planteábamos la interacción de tres conjuntos (ver página 19): teorías de visión (en un sentido amplio), el pensamiento filosófico y las creencias de los siglos XVIII y XIX, herederas de momentos anteriores y sustento de otras desarrolladas a lo largo del siglo XX, y la consideración de la fotografía como una fenomenología. En esa zona de intersección que habíamos llamado **X**, es en la que hemos pretendido indagar a lo largo del trayecto.

La pregunta última que hay que hacerse ahora resulta obvia, y sería si hemos podido demostrar o al menos clarificar en parte, esta hipótesis. Para ello vamos a ir resolviendo las cuestiones que también nos planteábamos a lo largo de la introducción. Pero antes realizaremos una breve recapitulación de los contenidos de ambas partes del estudio.

El objetivo de la primera parte se centra inicialmente, en tratar de plantear unas premisas de base sobre las que poder establecer una filosofía de la fotografía; estas premisas eran las consideraciones ontológicas, etimológicas, fenomenológicas y hermenéuticas. Las tres primeras son las que nos ayudan a introducirnos en el ser y la naturaleza del medio fotográfico para intentar establecer una filosofía de la fotografía y una fotografía como forma de pensamiento; mientras que la premisa hermenéutica, sería la herramienta, el cauce que nos permite abordar la fotografía desde la infinita reinterpretación de su naturaleza y objetos siguiendo las pautas hermenéuticas dadas por Schleiermacher.

³³⁷ Recogido en G. Batchen, op.cit., p.25.

A partir de ese momento serían las dos figuras fundamentales en el nacimiento histórico de la fotografía, Daguerre y Talbot, las que nos ayudan a su comprensión partiendo de dos formas de enfrentarnos al fenómeno, uno desde la consideración de inventor y absoluto “padre” de la fotografía y obviando todos los avances realizados con anterioridad a él; otro como descubridor consciente que forma parte de un proceso que se remonta mucho más atrás en el tiempo trascendiendo su persona, y que, aunque no lo manifieste de manera explícita a través de sus escritos, y gracias a esa labor hermenéutica, podemos entroncar directamente con el pensamiento griego. Esta idea es la que nos conduce hasta los primeros filósofos griegos, cuando a través del descubrimiento de la *Physis*, empiezan a buscar explicación y origen a los fenómenos de la visión.

El objetivo de la primera parte continuaba por la vía del centrarnos en demostrar cómo ese pensamiento proto-fotográfico no es producto ni de una sola persona, ni de unos avances dados en el siglo XVIII, sino que ya en tiempos del helenismo, Epicuro y su sucesor filosófico Lucrecio, pensaban, soñaban o deseaban, encontrar una forma de poder atrapar esas imágenes para siempre. Y esto ya es algo que, aunque de manera muy sesgada, tal vez inconsciente, insinuaba Talbot.

La segunda parte del trabajo se inicia en la filosofía Jonia y en el desarrollo del concepto apuntado en la primera parte como es el de la *Physis*. Veíamos que la consciencia de muchos de los proto-fotógrafos se centraba en considerar la fotografía como un producto de la Naturaleza, una re-velación de forma natural de materialización de imágenes, y cuya génesis se encuentra muy próxima a los procesos naturales. Esta noción nos invitaba a realizar un recorrido por los momentos históricos en los que la naturaleza fue entendida como un ente autónomo, con vida y desarrollo propios en vez de como un objeto desgajado del ser humano al que domesticar, someter y cuantificar. Es entonces cuando vemos que los conceptos de *Natura Naturans*, *Anima Mundi* y *Magia Naturalis* se establecen como bases físicas y filosóficas para entender el mundo fundamentado en un respeto absoluto por los procedimientos de la Naturaleza. El Romanticismo será pues clave para pasar y reinterpretar estos conceptos y llevarlos directamente al siglo XIX, donde la necesidad espiritual es tan intensa, que no dudará en adaptar los nuevos descubrimientos, alejados de la percepción simplista de los sentidos, para hacer confluir ciencia y espíritu a través de un nuevo artilugio como fue la imagen fotográfica y sus nuevos procedimiento de captación de los *eidola*. Las ideas subyacentes desde el pensamiento Jonio se mantienen, por lo tanto, hasta pensadores, escritores e

intelectuales de talla incuestionable, pertenecientes al siglo XIX y primeros años del XX, los cuales nunca vieron – tal vez no necesariamente de forma consciente al igual que Talbot- ninguna contradicción entre el mundo del espíritu y el mundo de la ciencia.

La fotografía se sitúa pues como la materialización perfecta del antiguo deseo Jonio, del *sueño* de Epicuro de atrapar espectros, imágenes o simulacros, ya que la materialidad de la imagen por medios que sólo corresponden a la naturaleza, como entidad viva, es algo incuestionable y perfectamente aprehensible.

La idea de *Physis*, la naturaleza como sujeto dotado de alma o de vida propia, que evoluciona desde dentro, es una idea que, partiendo del pensamiento Jonio, renace una y otra vez en diferentes momentos históricos, para apoyar un sentir filosófico que pretende abolir el mecanicismo y la objetualización de la naturaleza a favor de dotarla de vida interior; *Natura Naturans* frente a *Natura Naturata*, o lo que viene siendo *Physis* frente a *Techné*. Esta idea no representa como hemos visto una línea sin fisuras que se mantiene a lo largo del tiempo, sino que por el contrario, va emergiendo como una corriente paralela a lo largo de los momentos históricos que la demandan.

La historia y la biografía humanas están teñidas inevitablemente por las acciones de la psique. Hasta hace poco no nos hemos dado cuenta de que entre la naturaleza exterior y la mente humana existe un entrelazamiento similar. Las transformaciones de las culturas a lo largo del tiempo han ejercido una profunda influencia en los conocimientos que posee la humanidad sobre la naturaleza. (...) Todas estas imágenes forman una secuencia, la cual no está compuesta por fragmentos inconexos sino por un todo que se va desplegando en el tiempo; se trata de una serie de despertares que denotan un desarrollo evolutivo interior. Heráclito tenía razón: “Las cosas encuentran reposo en el cambio”. Aquello que parece eterno ha de ser mirado con otros ojos: “El sol es nuevo cada día”. Los conocimientos científicos y precientíficos de la luz reflejan la continua metamorfosis de las herramientas internas con las que obtenemos la sabiduría. La mera existencia de esa transformación indica que existe la posibilidad de que sigamos evolucionando –de forma tanto individual como cultural- y de que lo moral y lo sensual, lo físico y lo espiritual, vuelvan a enlazarse en una imagen nueva y unitaria³³⁸.

³³⁸ A. Zajonc, op.cit., p.340-341.

La vuelta a los orígenes resulta por lo tanto recurrente, emerge al tiempo de las necesidades existenciales y la desnaturalización del ser humano a manos de la técnica. Porque en el filosofar, que no es otra cosa que el amor al conocimiento, los campos de desarrollo e investigación del funcionamiento del mundo, de la naturaleza y del ser humano, son también explicados mediante procesos que a veces son más de ser creídos que de ser demostrados.

Como avanzamos en la Introducción, parte de nuestra metodología consiste en realizar un análisis discontinuo a través de fuentes bibliográficas y de formas de pensar que contienen la misma idea, evidentemente pasada por el tamiz de cada época, y que va resurgiendo según determinados momentos y necesidades. El objetivo consiste en comprender la continuidad de una forma de pensamiento a través de una serie de discontinuidades, a lo largo de las cuales, surge una y otra vez pero sin seguir una línea definida e inalterable que lo mantenga y sobre la que evolucione. Es la idea que ya hemos expuesto en las teorías por ejemplo de Jonathan Crary, a la hora de hablar de la falsa continuidad que los historicistas pretenden realizar en el análisis lineal de la evolución de artilugios como la cámara oscura.

Nuestro argumento, una vez observadas estas intermitencias en la concepción de las cuestiones que nos interesan, se apuntala fundamentalmente en las teorías expuestas por Michael Foucault y desarrolladas principalmente en su obra *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, donde defiende un enfoque estructuralista de la historia basado en el rechazo del “mito del progreso”;

(...) aquélla continuidad con la que el hombre occidental quiere representar su glorioso desarrollo es una continuidad inexistente. La historia carece de sentido, no tiene fines últimos. Por el contrario la historia es discontinua (...)

(...) en la historia no se da progreso alguno (...) no existe aquella continuidad de la que se enorgullece todo historicismo. La arqueología del saber muestra una sucesión discontinua de epistemes, la consolidación y el ocaso de epistemes en una historia sin ningún sentido³³⁹.

³³⁹ G. Reale y D. Antiseri, op.cit, pp.831-832.

Esta afirmación hay que entenderla en el sentido de que la historia, por sí misma, carece de objetivos, no se encuentra direccionada hacia un lugar y conclusiones concretas, sino que se desarrolla a lo largo de una serie de discontinuidades cuya intención no es la de converger hacia una evolución lineal con un punto final a modo de conclusión. Como vemos, en nuestro caso concreto, la idea de la *Physis*, como entidad dotada de vida propia ajena a una dirección externa que la dirige y la conforma, es un pensamiento que surge una y otra vez en determinados momentos sin tener un objetivo concreto en cuanto a finalidad histórica.

Mucho más crítica al respecto es la postura de Mircea Eliade, el cual en su ensayo *El mito del eterno retorno* plantea una revisión de la historia, espiritual de fondo pero aplicable a todas las circunstancias que la conforman, como un eterno devenir de acontecimientos que rompen de nuevo con esa idea de perfecta linealidad histórica llevada a cabo por pensadores que, partiendo de premisas hegelianas, ven la historia como una evolución sin fin hacia una teleología de la sociedad y la economía perfectas, obviando que en realidad no sólo existe una historia sino varias; una la cíclica, en la que resurgen una y otra vez los arquetipos de una espiritualidad arcaica; y otra la realizada por los vencedores, los necesitados de la historia lineal hecha para justificar cualquier horror cometido en virtud de una necesidad inevitable de progreso.

Una sola cuestión nos interesa: ¿cómo puede ser soportado el “terror a la historia” en la perspectiva del historicismo? La justificación de un acontecimiento histórico por el simple hecho de ser un acontecimiento histórico, dicho de otro modo, por el simple hecho de que *se produjo de ese modo* (...)

Quisiéramos saber, por ejemplo, cómo pueden soportarse, y justificarse, los dolores y la desaparición de tantos pueblos que sufren y desaparecen por el simple motivo de hallarse en el camino de la historia, de ser vecinos de imperios en estado de expansión permanente, etc.³⁴⁰

³⁴⁰ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2008, p.p.144-145.

Eliade se afirma también en esa vuelta necesaria a la historia cíclica que se encuentra en comunión perfecta con la Naturaleza, con la idea creadora de la *Physis*, a la que todo vuelve y de la que todo nace,

El hombre moderno tendría incluso derecho a ver, en esa adhesión tan absoluta del hombre arcaico a los arquetipos y a la repetición, no sólo la admiración de los primitivos ante sus primeros *gestos libres*, espontáneos y creadores, y su *veneración* repetida hasta lo infinito, sino también un sentimiento de culpabilidad del hombre que acaba de apartarse del paraíso de la animalidad (de la naturaleza), (...) ³⁴¹

Es dentro de esta discontinuidad donde hay que intuir las continuidades que nos conducen de una época a otra, a través de unas constantes que se mantienen en el fondo de la corriente, aunque se conserven soterradas durante largo tiempo.

Y ahora es el momento de recapitular de nuevo ante las preguntas que nos hacíamos al inicio del trabajo y comprobar si han sido o no resueltas. Volvemos entonces a repensar el dilema histórico evidenciado por Gernsheim ante el posible origen de la fotografía:

¿Por qué ningún artista ni filósofo anterior especuló sobre la posibilidad de fijar algún día las imágenes que veían en sus cámaras oscuras? ¿Cómo explicamos la repentina aparición del discurso sobre la fotografía, dada la implantación del concepto en mecanismos como la cámara y la química sensible a la luz, ambos considerablemente anteriores? ¿Cómo podemos escribir una historia que reconozca la continuidad de la fotografía con respecto a la filosofía natural y a las diversas tradiciones pictóricas (incluida la perspectiva del renacimiento) y que, a la vez, tenga en cuenta su igualmente indudable diferencia, tanto temporal como conceptual, con respecto a esas mismas tradiciones? ³⁴².

³⁴¹ Ibid., p.149.

³⁴² G. Batchen, op.cit., p.185.

Las cuestiones del dilema planteado por Gensheim son en realidad para nosotros irresolubles, al menos las dos primeras. Pretender contestar con certeza al *por qué* y al *cómo* de los orígenes intencionales de la fotografía creemos que sólo admiten análisis hermenéuticos, posibilidades abiertas imposibles de cerrar de una manera definitiva, lo cual abre, como siempre, un campo de posibilidades infinitas. Tal vez contestar o resolver el último dilema, el *cómo* de una nueva historia consista en reescribir de nuevo la historia de la fotografía teniendo en cuenta tan sólo sus posibilidades dentro del pensamiento filosófico en relación a la tradición de las filosofías de la Naturaleza. En este sentido nosotros tan sólo hemos realizado un esbozo que podría ser completado y ampliado en un futuro y que es una puerta abierta hacia una nueva historia del medio, donde la linealidad basada exclusivamente en avances de tipo mecanicista, dejen paso a otras cuestiones ligadas exclusivamente al pensamiento. Este dilema es también planteado por muchos otros, algunos citados en este trabajo otros probablemente no, que se han dado cuenta de la necesidad de romper con la línea historicista para poder entender el fenómeno y la aparición de la fotografía desde la necesidad generada por la comprensión fenomenológica del mundo.

Lo que haremos será, por lo tanto, volver a las cuestiones planteadas en el inicio y ver si han sido respondidas, siendo en todo momento conscientes de que el análisis hermenéutico permitiría probablemente resolverlas de otra manera, ya que el *juego* de las interpretaciones abiertas por el arte, es simplemente un desarrollo infinito. Estas cuestiones, avanzadas en la Introducción, podríamos resumirlas de la siguiente manera:

- ¿cuál es la condición de posibilidad de la fotografía?
- ¿en qué consiste el ser de la imagen fotográfica?
- ¿desde dónde y cuándo puede rastrearse la existencia de un pensamiento fotográfico?
- ¿tiene la fotografía un hilo conductor que pueda rastrearse desde la filosofía griega partiendo de las pistas que nos tiende Henry Fox Talbot?

Las dos primeras cuestiones quedaron resueltas al inicio del trabajo al desarrollar las consideraciones ontológicas y fenomenológicas inherentes al medio, aunque por reincidir en todo ello podríamos volver a la cita de Thélot expuesta en el apartado de las

Consideraciones Fenomenológicas (p.39), al referirse a ella como una propia fenomenología basada en la aparición como luz,

(...) objetivando lo objetivable filosofando pues como los filósofos griegos, es por consiguiente un saber, el mismo saber que la filosofía instituyó, saber mundano del mundo entendido como luz, o, (...) saber luminoso (teórico) de la luz entendida como mundo. La redundancia como el saber, este saber como la filosofía de la fotografía, y esta filosofía finalmente como la ciencia universal de lo visible (...)

Las dos siguientes preguntas se pueden responder de la misma manera, de hecho la respuesta de la última lleva implícita la contestación de la anterior. Sí, puede rastrearse partiendo desde Talbot, aunque también desde otros, como un hilo conductor hasta la Grecia de los Jonios; no solamente en relación a la fotografía como tal, sino a la persistencia de las imágenes, al fenómeno de visión, a la naturaleza espectral de lo que fue denominado como fantasma, simulacro, espectro, cada vez que la necesidad de dotar al mundo de alma se hacía necesaria. Esta evolución no supone, ni muchísimo menos, una continuidad lineal en el tiempo, sino una suerte de apariciones que emergían con mayor o menor fuerza, pero que resucitaban cada vez los aparentemente olvidados conceptos sobre la *Physis*. Este trabajo ha constituido tan sólo un apunte, un pequeño reguero de pistas que se pueden seguir para realizar una brevísima filosofía del pensamiento fotográfico, que creemos hemos dejado claro, que se remonta como mínimo a Grecia.

Podemos decir que éstas son nuestras conclusiones, podemos también afirmar que posiblemente sean unas de entre muchas otras a las que se podría llegar, pero lo que pensamos que no se puede negar, es que la fotografía no fue producto de unos nombres concretos, ni de un tiempo cronológico exacto, y que la historia de la fotografía basada en una sucesión ininterrumpida de avances técnicos es simplista e irreal si lo que pretendemos es indagar en las profundidades del medio fotográfico, entendido como una forma de pensamiento, como una fenomenología y una teoría del conocimiento, y no entendido como un simple descubrimiento o avance técnico.

La fotografía no sólo ha cambiado la manera de mirar las cosas, también ha influido en nuestra forma de relacionarnos con las imágenes. La posesión de lo que tan sólo era un recuerdo, una imagen borrosa de la memoria, cambió para siempre desde el momento en que nos legó imágenes fieles, y no sólo eso, sino que, debido a las creencias de transmisión de éter, fluidos, átomos que vagan llevando capas y espectros de los cuerpos sólidos; nos ha permitido también creer en la posesión de parte del alma del retratado. La imagen ha buscado siempre en la ciencia algún tipo de aclaración acerca de su naturaleza, primero desde los pensadores de la *Physis* griega, hasta llegar a los avances científicos del XIX que no hicieron más que corroborar la existencia de unos fluidos invisibles (llámense magnetismo, electricidad o periespíritu) capaces de impresionar placas fotosensibles que el ojo humano no alcanzaba a apreciar, pero para lo cual, la ciencia acudió en su auxilio.

Y es ahora, cuando la Física Cuántica se alinea con la Física Jonia para decir prácticamente lo mismo, que las imágenes, bajo el auspicio de la luz, pueden existir casi eternamente y viajar en el tiempo hasta el momento de su definitiva y lejana extinción, atravesando espacio y tiempo hasta lugares que escapan de nuestra limitada comprensión de los sentidos. Como afirma Fritjof Capra:

Si la Física nos conduce hoy a una visión del mundo que es esencialmente mística, vuelve, de alguna manera, a su comienzo, hace 2500 años. Es interesante seguir la evolución de la ciencia occidental por su camino espiral, partiendo de la Filosofía mística de los antiguos griegos, levantando y desplegándose con un impresionante desarrollo del pensamiento intelectual, que de modo creciente se separaba de sus orígenes místicos para desarrollar una visión del mundo que está en afilado contraste con la del lejano Oriente. En sus etapas más recientes, la ciencia occidental está al fin superando esta visión y regresando a las de los antiguos griegos y de las filosofías orientales. Esta vez, sin embargo, no está basada solamente en la intuición, sino en un riguroso y consistente formalismo matemático³⁴³.

³⁴³ F. Capra, *El Tao de la Física. Una explicación de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*, Madrid, Luis Cárcamo Editor, 1992, p.26.

Las palabras de Christophe Galfard, un físico cuántico contemporáneo, nos parecen una reflexión increíble y acertadísima para cerrar nuestro trabajo, y una manera de *validar*, por decirlo de alguna forma, teorías antiguas, olvidadas, retomadas, que creemos haber demostrado que reaparecen una y otra vez, como un substrato perenne que siempre está ahí. La física cuántica nos habla hoy de lo poco que conocemos acerca del Universo, nos resucita misterios y creencias que se encontraron ya en la mente de los griegos, y que han ido saltando de época en época, de filosofía en filosofía, de creencia en creencia, hasta hacernos comprender que hay una verdad única y que siempre estuvo ahí.

Más allá se extiende el reino de la *gravedad cuántica*, en el que todos los campos de la naturaleza podrían fundirse en uno en un sentido cuántico.

En ese lugar, nuestro universo se convierte en un misterio en el que se entrelazan las ciencias del siglo XXI, las creencias y la filosofía.

(...) Las vidas pasadas de tus seres queridos se han convertido en una sucesión de imágenes en movimiento a través del espacio y el tiempo. Toda la luz y las otras partículas sin masa que en su día rebotaron contra sus cuerpos o interactuaron con ellos aunque fuera de un modo casi insignificante, crearon un recuerdo de su existencia, una imagen, una cáscara que se extiende a la velocidad de la luz desde la Tierra hasta lugares remotos y desconocidos, convertidas en pequeñas ondas en campos invisibles pero ubicuos.

(...), la memoria invisible de sus vidas baña planetas y estrellas situados a 400 años luz de la Tierra, y su imagen seguirá alejándose y extendiéndose, quizá captada en algunos puntos por algún aparato alienígena que capte la luz, hasta el fin de nuestro universo.

Nuestra imagen está aquí y se quedará para siempre, y saber que el recuerdo de nuestras vidas viajará para siempre por las estrellas ofrece consuelo³⁴⁴.

En estos momentos ya no se habla en términos de electricidad, de magnetismo, sintonización o longitudes de onda; se habla de bosones, de teoría de cuerdas, de agujeros

³⁴⁴ Ch. Galfard, *El universo en tu mano. Un viaje extraordinario a los límites del espacio y el tiempo*, Barcelona, Blackie Books, 2016, p.289-298.

negros y agujeros de gusano, para constatar otras realidades que indudablemente existen y que se encuentran más allá de los sentidos.

Es como si, a cada golpe de necesidad espiritual, la historia de la humanidad acudiese a la ciencia para su auxilio, para continuar demostrando que después de todo, la separación ciencia/religión/filosofía, no es más que una infamia para el desarrollo espiritual del ser humano. Ahora es la Física Cuántica la que viene en auxilio del “mundo del espíritu”, para volver a sacar a la luz de la actualidad las primitivas teorías de los filósofos griegos.

BIBLIOGRAFÍA.

- Ades, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Adorno, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Alexandrian, *Historia de la filosofía oculta*, Madrid, Valdemar, 2003.
- Alonso, J. Felipe, *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Madrid, Espasa, 1999.
- Amaro, Antoni, *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2019.
- Antón Pacheco, Jose Antonio, *El Hermetismo cristiano y las transformaciones del Logos*, s.l., Almuzara, 2017.
- Apuleyo, *Apología o Discurso sobre la magia en defensa propia*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Ara Aquila, “¿Y si fuera posible escuchar la voz de los muertos?”, *Astrocentro*, (on line), <https://mi.astrocentro.com/videncia/articulo/escuchar-voz-muertos>
- Aracil, Alfredo, *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Arago, Françoise, *Le daguerréotype. Rapport fait a l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839*, Tusson, L'Echoppe, 2003.
- Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2014.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1971.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Azara, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995.
- Bajac, Quentin, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Blume, 2011.

- Baltrusaitis, Jurgis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*, Madrid, Miraguano, 1988.
- Balzac, Honoré, *Seraphita*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Barlow, Horace, Blakemore, Colin y Weston-Smith, Miranda, *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*, Barcelona, Grijalbo, 1994.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Bashkoff, Tracey et. al., *Hilma af Klint. Paintings for de Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Batchen, Geoffrey, “Dibujos de encaje”, *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Beaumont, Newhall, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Benítez, Juan José, *El misterio de la Virgen de Guadalupe. Sensacionales descubrimientos en los ojos de la Virgen mexicana*, Barcelona, Planeta, 1982.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la Fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Seix Barral, 1985.
- Black, Jonathan, *La historia secreta del mundo*, Barcelona, Planeta, 2010.
- Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis sin velo*, Barbera del Valles, Humanitas, 1991.
- Blavatsky, Helena Petrovna, *La doctrina secreta*, Málaga, Sirio, 2000.
- Bordieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- Bremmer, Jan, *El concepto del alma en la Antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002.
- Brusatin, Manlio, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.
- Burgin, Victor, *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Burkert, Walter, *Cultos místéricos antiguos*, Madrid, Trotta, 2005.
- Casajús Quirós, Concha, *Manual de Arte y Fotografía*, Madrid, Editorial Universitas, 1998.
- Casasús, Jose María, *Teoría de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1973.
- Capra, Fritjof, *El Tao de la Física. Una explicación de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*, Madrid, Luis Cárcamo Editor, 1992.
- Casajús Quirós, Concha, *Manual de arte y fotografía*, Madrid, Editorial Universitas, 1998.
- Castellan, Yvonne, *El Espiritismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
- Castillo Bejarano, *La naturaleza de las cosas. Lucrecio*, Alianza, Madrid, 2003.
- Castro, Antonio di, “Los fantasmas de las imágenes. La evolución de las sombras a las formas”, *Luna Córnea* nº10, (México d.F.), 1996.
- Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Alianza, Madrid, 1996.
- Clarke, Graham, *The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

- Clemens, C. y L. “Prólogo”, Conan Doyle, Sir Arthur, *El misterio de las hadas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
- Coates, James, *Photographing the invisible*, London, L.N. Fowler & Co., s.d.
- Comas Sola, *El espiritismo ante la ciencia*, Barcelona, Alta Fulla, 1986.
- Conan Doyle, Sir Arthur, *La Nueva Revelación*, Madrid, El Club Diógenes, 1997.
- Conan Doyle, Sir Arthur, *El Espiritismo*, Madrid, Biblioteca del Más Allá, 1927.
- Conan Doyle, Sir Arthur, *El misterio de las hadas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
- Copleston, Frederik, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 2004.
- Coronado e Hijón, Diego, *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla, Alfar, 2005.
- Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Costa, Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1997.
- Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008.
- Crawford, William, *L'età dell Collodio. Gli ingredient e le ricette nella camera oscura dell'800*, Roma, Cesco Ciapanna Editore, 1981.
- Cruz de Castro, Francisco, *Las vanguardias artísticas en Europa*, Pamplona, Salvat, 1987.
- Cruz Hernández, Miguel, *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, Madrid, Alianza, 2000.
- Culiánu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 2007.
- Chéroux, Clément, “El caso de la fotografía espiritista”, *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, Vol.4, (Tenerife), 2008.

- Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Liège, Yellow Now, 2003
- Chéroux, Clément, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994.
- Chimirri, Héctor (coord.) *Enciclopedia de la Filosofía*, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- Daguerre, *Historie et Description des procédés du Daguerriotype et du Diorama, Rédigés par Daguerre*, Paris, Susse Freres Editeurs, 1839.
- Daraki, Maria y Romeyer-Dherbey, Gilbert, *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*, Madrid, Akal, 2006.
- De Heredia, Carlos María, *Los fraudes espiritistas y los fenómenos metapsíquicos*, Buenos Aires, Difusión, 1946.
- De la Flor, Fernando R., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- De Martino, Ernesto, *El mundo mágico*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2004.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- Didi-Huberman, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Didi-Huberman, Georges et Mannoni, Laurent, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004.

- Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Durand, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Eliade, Mircea, *El mito del Eterno Retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 2008.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985.
- Farrington, Benjamin, *La rebelión de Epicuro*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- Fiorentino, Giovanni (curatore), *O.W. Holmes. Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Font, Domènec, *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1985.
- Fontcuberta, Joan, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*, Murcia, Mestizo, 1998.
- Fontcuberta, Joan, *Fotografía y verdad. El beso de Judas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina, Siglo XXI, 1968.
- Francaste, Pierre, *El arte y la técnica de los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990.
- Frazer, James, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de México, 1981.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Fried, Michael, *El punctum de Roland Barthes*, Murcia, CENDEAC, 2008.
- Frizot, Michel (ed.), *A new History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998.
- Fuentes de Cía, Ángel, “Notas sobre la fotografía estereoscópica” en VV.AA., *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 1999.
- Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Galassi, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, MOMA, 1981.
- Galfard, Christophe, *El universo en tu mano. Un viaje extraordinario a los límites del espacio y el tiempo*, Barcelona, Blackie Books, 2016.
- Garagalza, Luis, “La potencia de la imagen”, en VV.AA. *Racionalidad, Visión, Imagen*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009.
- García Cortés, Jose Miguel, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- García Gual, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 2006.

- García Leal, José, *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Gernsheim, Helmut and Alison, *L.J.M. Daguerre. The History of the diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover Publication, 1968.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Teoría de la Naturaleza*, Madrid, Tecnos, 2007.
- Gombrich, Erns H., Hochberg, Julian y Black, Max, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Gombrich, Erns, *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Gombrich, Erns, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1989.
- Gómez Avilés, Iván, *Esoterismo y arte moderno. Una estética de lo irracional*, Madrid, Asimétricas, 2019.
- Gómez Pin, Víctor, *Tras la física. Arranque jónico y renacer cuántico de la filosofía*, Madrid, Abada, 2019.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- González García, Ángel, *Arte y terror*, Barcelona, Mudito & Co., 2008.
- González García, Moisés (compilador), *Filosofía y dolor*, Tecnos, Madrid, 2006.
- González, Moisés, *Introducción al pensamiento filosófico. Filosofía y Modernidad*, Madrid, Tecnos, 2007.
- Gonzalez Valerio, Maria Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2009.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, s.l., RBA, 2009.
- Gray, “El camino hacia la fotografía”, VV.AA., *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.

- Gronding, Jean, *Introducción a la Hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002.
- Gronding, Jean, *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Herder, 2006.
- Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Guzmán Almagro, Alejandra, *Fantasma. Apariciones y egresados del más allá*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.
- Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos*, Girona, Atalanta, 2016.
- Harpur, Patrick, *La tradición oculta del alma*, Girona, Atalanta, 2013.
- Harpur, Patrick, *Realidad daimónica*, Girona, Atalanta, 2007.
- Harvey, John, *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza, 2010.
- Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- Heidegger, Martin, *Parménides*, Madrid, Akal, 2005.
- Heidegger, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Madrid, Alianza, 2012.
- Heindel, Max, *Blavatsky y la Doctrina Secreta*, s.l., Cultura Rosacruz, 2017.
- Houdini, Harry, *Traficantes de milagros y sus métodos*, Madrid, Nórdica Libros, 2014.
- Hugo, Víctor, *Lo que dicen las mesas parlantes. Conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*, Girona, Wunderkammer, 2016.
- Huysmans, J.K., *Lá Bús*, Valencia, Prometeo, 1918.
- Jaer, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Jay, Bill, “En los ojos de los muertos. Fotografía de retina”, *Luna Córnea* n° 10, (México D.F.), Centro de la Imagen, 1996.
- Jeffrey, Ian, *La fotografía*, Barcelona, Destino, 1999.
- Jiménez, Carlos, *Los rostros de medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica*, Universidad Nacional de Coombia, Bogotá, 2002.
- Jiménez, José, *Teoría del Arte*, Madrid, Alianza, 2006.
- Jung, Carl, G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1997.
- Jung, Carl G., *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- Kanitzsa, Gaetano, *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Kant, Immanuel, *Los sueños de un visionario*, Madrid, Alianza, 1987.
- Kardec, Allan, *El Espiritismo*, Barcelona, G.R.M. 2004.
- Kardec, Allan, *El libro de los espíritus*, Caracas, Mensaje Fraternal, 1992.
- Kardec, Allan, *El libro de los médiums*, Buenos Aires, Kier, 1995.
- Keim, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
- Kingsley, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta, 2006.
- Kingsley, Peter, *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*, Girona, Atalanta, 2008.
- Kottak, Conrad Philip, *Antropología Cultural*, Madrid, Mc Graw Hill, 2002.
- Krauss, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Krauss, Rosalind, “Nota sobre la Fotografía y lo Simulácrico”, en *Revista de Occidente*, n°127,(Madrid), 1991.

- Kurtz, G. “Talbot. Fotografías y estampas”, VV.AA., *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Laurens, E. y Nagour, R. *El amor y la magia*, Madrid, Biblioteca del Más Allá, s.d.
- Lémagny, Jean Claude y Rouille, André, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988.
- Long, Anthony A., *La filosofía helenística*, Madrid, Alianza, 2004.
- López Mondejar, Publio, *Historia de la Fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 1997.
- Mas, Salvador, *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el Helenismo*, Madrid, UNED, 2005.
- Mas, Salvador, *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- Martínez Martínez, Francisco José, *Metafísica*, Madrid, UNED, 2011.
- Martínez Marzoa, *Historia de la Filosofía*, Madrid, Istmo, 2000.
- Martínez Zamora, María Eulalia, “Apuntes para una filosofía de la fotografía” I y II, *LUR. Investigación y Estudios Visuales*, (País Vasco), 2019. (on line) e-lur.net/investigación/apuntes-para-una-filosofia-de-la-fotografia.
- Martínez Zamora, María Eulalia, “Nel mondo dei misteri”, *QAZRIS*, (Cáceres), nº14, agosto/noviembre, 1997.
- Martínez Peñarroja, L, *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza* (Trabajo Fin de Máster), Universidad Politécnica de Valencia, (on line) <http://hdl.handle.net/10251/12541>.
- Marty, Gisele, *Psicología del Arte*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999.

- Mas Torres, Salvador, *Ethos y Polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica*, Madrid, Istmo, 2003.
- Mas Torres, Salvador, *Historia de la Filosofía antigua. Grecia y el Helenismo*, Madrid, UNED, 2003.
- Massucco, Jorge H., *Otras miradas a la fotografía*, Quito, Ciespal, 2007.
- Mayrata, Ramón, *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*, Madrid, La Felguera, 2017.
- Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.
- Mir, Jose María (Dir.), *Diccionario Ilustrado Latino-Español/Español-Latino*, Barcelona, Vox, 1983.
- Moholy-Nagy, Laszlo, *Pittura, Fotografia, Film*, Torino, Giulio Einaudi, 1987.
- Moore, Allan, *Watchmen*, Barcelona, Planeta Deagostini, 2009.
- Moradiellos, Enrique, *La tesis doctoral en Ciencias Humanas y Sociales. Una guía práctica*, Madrid, Akal, 2017.
- Morales, Grace et al., *Valle-Inclán y el insólito caso del hombre con Rayos X en los ojos*, Madrid, La Felguera, 2014.
- Nante, Bernardo, *El Libro Rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*, Madrid, Siruela, 2011.
- Navarrete Varela, Javier, *La magia del espejo. ¿Qué se oculta detrás de su reflejo?*, Barcelona, Planeta, 2008.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- Nubiola, Jaime, *El taller de la filosofía. Una introducción a la escritura filosófica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- Oñate y Zubía, Teresa, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente*, Madrid, Dykinson, 2004.

- Oñate y Zubía, Teresa, *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad*, Madrid, Arderabán, 2000.
- Oñate y Zubía, Teresa, *Para leer la metafísica de Aristóteles en el siglo XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid, Dykinson, 2001.
- Ordine, Nuccio, *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*, Madrid, Siruela, 2008.
- Ovidio Nasón, Publio, *Las Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Pabón S. de Urbina, Jose María, *Diccionario Manual Griego. Griego clásico-Español*, Barcelona, Vox, 2006.
- Palmés, F.M., *Metapsíquica y espiritismo*, Barcelona, Labor, 1950.
- Pendergrast, Mark, *Historia de los espejos*, Barcelona, Ediciones B, 2003.
- Pérez Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- Pérez Quintana, A, “Filosofía de la Naturaleza y Ciencia: Schelling”, *Actas Symposium Ciencia y Romanticismo*, Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia, 2002. (on line) [Fundacionorotava.org./publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia y romanticismo/](http://Fundacionorotava.org./publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia_y_romanticismo/)
- Picaudé, Valérie y Arbaizar, Philippe (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Platón, *Crátilo*, Oviedo, Losada, 2011.
- Platón, *Ión, Timeo, Critias*, Madrid, Alianza, 2016.

- Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 2013.
- Pochat, Götz, *Historia de la Estética y la Teoría del Arte. De la antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal, 2008.
- Pultz, John, *Photography and the body*, London, The Orion Publishing Group, 1995.
- RAE, s.a. *Escritores y fotógrafos*, Cap. I. s.d. (on-line)
https://www.rae.es/sites/default/files/escritores_y_fotografos_capitulo_primer_o_el_rostro_de_las-letras_pdf
- Raich Muñoz, Llorenc, “La naturaleza de la luz”, *William Henry Fox Talbot. El lápiz de la Naturaleza*, Madrid, Casimiro, 2014.
- Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, Herder, 1988.
- Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Rodríguez Hernández, Georgina, “De amuletos, retratos y magia”, *Luna Córnea*, (México D.F.), nº 10, 1996.
- Roegiers, Patrick, *Lewis Carroll. Dessinateur et photographe ou Le visage regardé*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003.
- Roob, Alexander, *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*, Colonia, Taschen, 1997.
- Rosset, Clément, *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008.
- Rosset, Clément, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets, 1993.

- Russel, Roberts, “Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot”, en VV.AA., *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Said, Edward W., *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.
- Salaris, Claudia, *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Sánchez-Cardona, Ana Paula, “Retrato y negación. Gérard de Nerval ante su propia imagen”, *Revista de Estudios Comparados*, (on line) <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/216313>
- Sánchez Meca, Diego, “Estudio preliminar”, en Goethe, J.W. *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 2007.
- Sánchez Meca, *Teoría del conocimiento*, Madrid, Dykinson, 2001.
- Sánchez Tostado, Luis Miguel, *Cronovisor. El proyecto secreto del Vaticano para viajar en el tiempo*, Sevilla, Círculo Rojo, 2017.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel, *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid, Espasa, 1999.
- San Martín, Fco. Javier (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.
- Sartre, Jean Paul, *La imaginación*, Madrid, Sarpe, 1984.
- Sartre, Jean Paul, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Schaaf, Larry.J., “Un poco de magia hecha realidad”, en VV.AA., *Huellas de luz, El arte y los experimentos de Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Schaaf, Larry J., *Out of the Shadows. Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, London, Yale University Press, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

- Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- Schleiermacher, Friedrich, *Teoría Hermenéutica Completa*, Madrid, Instituto Juan Andrés, 2019.
- Schopenhauer, Arthur, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, edición digital www.manuscritos.com.
- Segala, Marco, “La fisiología de Schopenhauer”, en Actas Symposio *Ciencia y Romanticismo*, Symposium, Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia, Septiembre, 2002, (on line) [Fundacionorotava.org/publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia y romanticismo/](http://Fundacionorotava.org/publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia_y_romanticismo/)
- Sepper, D. “Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico” en Actas Symposio *Ciencia y Romanticismo*, Symposium, Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia, Septiembre, 2002, (on line) [Fundacionorotava.org/publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia y romanticismo/](http://Fundacionorotava.org/publicaciones/actas_de_congresos_/ciencia_y_romanticismo/)
- Servier, Jean (dir.), *Diccionario crítico de Esoterismo*, Madrid, Akal, 2006.
- Snyder, Laura J., *El ojo del observador. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la reinención de la mirada*, Barcelona, Acantilado, 2017.
- Solís Carlos y Sellés Manuel, *Historia de la ciencia*, Madrid, Espasa, 2009.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- Sougez, MarieLoup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Steiner, Rudolf, *La Teoría del Conocimiento basada en la concepción del mundo de Goethe*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 1994.
- Steinert, Rudolf, *Teosofía*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 2002.

- Steiner, Rudolf, *Tratado de Ciencia Oculta. Las claves de evolución del hombre y el universo*, Barcelona, Círculo Latino, 2006.
- Steiner, Rudolf, *Verdad y Ciencia*, Madrid, Editorial Rudolf Steinert, 2011.
- Stevenson, Kenneth E. y Habermas, Gary R., *Dictamen sobre la Sábana de Cristo*, Barcelona, Planeta, 1983.
- Stoichita, Víctor, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.
- Stoichita, Víctor, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.
- Strindberg, August, *Una mirada al universo*, Madrid, Siruela, 2016.
- Susperregui, Jose Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1988.
- Swedenborg, Emanuel, *Arcana Coelestia y Apocalipsis Revelata*, Rosario, Ediciones del Peregrino, 1984.
- Schötte, Hugo, *Diccionario de la fotografía. Técnica-Arte-Diseño*, Barcelona, Blume, 1982.
- Stelzer, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Talbot, Henry Fox, *El Lápiz de la Naturaleza*, Madrid, Casimiro Libros, 2014.
- Talbot, Henry Fox, “Un informe sobre el arte del dibujo fotogénico, o, el proceso mediante el que se puede hacer que los objetos naturales se delineen sin la ayuda del lápiz del artista”, y “Dos cartas sobre el dibujo fotogénico calotipo”, *Archivos de la Fotografía*, (Zarautz) Vol.III, nº1, 1997.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, Madrid, Akal, 2000.

- Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Taylor, Charles; Conan Doyle, Arthur y Houdini, Harry, *Sherlock Holmes contra Houdini. Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*, Salamanca, La Felguera, 2014.
- Taylor, Roger and Wakeling, Edward, *Lewis Carroll. Photographer*, Oxford, Princeton University Press, s.d.
- Teodorani, Massimo, *Nikola Tesla. Biografía de un Genio Anónimo*, Málaga, Sirio, 2011.
- Thèlot, Jérôme, *Critique de la raison photographique*, St. Just-La-Pendue, Les Belles Lettres, 2009.
- Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Tournachon, Félix, dit Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Jean de Bonnot, 1989.
- Turróni, Giuseppe, *Guida alla critica fotografica*, Milano, Il Castello, s.d.
- Ursua, Nicanor, "El mundo como imagen. Visualización y conocimiento racional", en VV.AA. *Racionalidad, Visión, Imagen*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009.
- Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *La Lámpara Maravillosa. (Ejercicios Espirituales)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- Valverde, Jose María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1995.

- Vanon, Michera, *Camera Work. Un'antologia*, Torino, Giulio Einaudi, 1981.
- Vara, José, (editor), *Epicuro. Obras completas*, Madrid, Catedra, 2010.
- Vidarte Francisco J. y Rampérez, José Fernando, *Filosofías del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2005.
- Vidarte, Francisco J., *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- Vilem, Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.
- Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1996.
- Virilo, Paul, *La Máquina de visión*, Madrid Cátedra, 1989.
- VV.AA., “Sobre Fantasmas”, *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, Tenerife, nº 4, 2008.
- Ware, Mike, “Invento en Cámara”, en VV.AA., *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosóphicus*, Madrid, Alianza, 2012.
- Wolters, G., “Romanticismo y ciencia: el caso de Franz Anton Mesmer” en VV.AA., *Ciencia y Romanticismo*, Symposium, Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia, Septiembre 2002, (on line) Fundacionorotava.org.
- Yáñez Polo, Miguel Ángel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1994.
- Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Yourcenar, Marguerite, *El tiempo gran escultor*, Valencia, Círculo de Lectores, 1990.
- Zajonc, Arthur, *Capturar la luz*, Girona, Atalanta, 2015.
- Zelich, Cristina, *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, Sevilla, PhotoVisión, 1995.

- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992.

ANEXOS.

ANEXO I

El Daguerrotipo. François Arago.

Informe que hace a la Academia de las Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. ³⁴⁵

El texto que aquí presentamos es una traducción del original en francés realizada por nosotros, por lo tanto al no tratarse de la traducción realizada por un traductor profesional, algunas expresiones pueden sonar algo extrañas debido a su literalidad. En cualquier caso consideramos que representa perfectamente los contenidos y el espíritu del texto original.

Un físico napolitano, J .B. della Porta, reconoció, hace cerca de dos siglos, que, si se perfora un agujero muy pequeño en el postigo de la ventana de una habitación bien cerrada, todos los objetos exteriores cuyos rayos atraviesan el agujero, van a dibujarse sobre la pared de la habitación de enfrente, con dimensiones reducidas o agrandadas, según las distancias; con formas y situaciones relativamente exactas, por lo menos en una gran extensión de dicho cuadro, y con los colores naturales. Descubrió, poco tiempo después, que el agujero no necesita de ninguna manera ser pequeño; pudiendo tener cualquier anchura cuando se lo cubre de una lente.

Las imágenes producidas a través del agujero tienen peor intensidad. Las imágenes de las lentes, al contrario, cuando se las recibe perfectamente enfocadas, tienen contornos de una gran nitidez. Esta nitidez se hizo más asombrosa desde la invención de las lentes acromáticas; desde que las lentes simples y compuestas de una sola especie de vidrio, poseen; desde entonces, tanta diversidad focal como hay diferentes colores en la luz blanca, pudimos sustituir lentes acromáticas, lentes que reúnen todos los rayos posibles en un solo foco, después de que la forma periscópica fue adoptada.

Indicó que hizo construir cámaras oscuras portátiles. Cada una de ellas fue compuesta de un tubo más o menos largo, armado con una lente. La pantalla blanquecina, de papel o de cartón, sobre la cual las imágenes iban a dibujarse, ocupaba la zona de foco.

³⁴⁵ F. Arago, *Le daguerréotype. Rapport fait à l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839*, París, L'Echoppe, 2003 (edición facsimilar).

El físico napolitano destinaba sus pequeños aparatos a las personas que no saben dibujar. Según él, para obtener vistas exactas de los objetos más complicados, debía bastar con seguir, con la punta de un lápiz, los contornos de la imagen focal.

Las previsiones de Porta no fueron llevadas a cabo completamente. Tomemos esta invención en su germen, y marquemos desde ahí seriamente el progreso.

Los alquimistas consiguieron antaño unir la plata con la sal marina. El producto de la combinación era una sal blanca que ellos llamaron la luna o plata córnea. Esta sal goza de la propiedad notable de ennegrecerse a la luz, de ennegrecer tanto más rápidamente cuanto los rayos que la golpean son más intensos. Cubra una hoja de papel con un lecho de plata córnea, o, como se dice hoy, capa de cloruro de plata; forme sobre este lecho, con la ayuda de una lente, la imagen de un objeto; las partes oscuras de la imagen, las partes sobre las cuales no incide ninguna luz quedarán blancas; las partes fuertemente iluminadas se harán completamente negras; las medias tintas estarán representadas por un gris más o menos oscurecido.

Coloque un grabado sobre papel untado con cloruro de plata, y esponga todo a la luz solar, el grabado encima. Las partes completamente negras detendrán los rayos. Las partes correspondientes del baño a las que estas partes tocan y recubren, conservarán su blancura primitiva. Donde, por el contrario, el aguafuerte, el buril no actuaron, allí donde el papel se mantuvo, más o menos diáfano, la luz solar pasará y ennegrecerá el lecho salino. El resultado necesario de la operación será pues una imagen semejante al grabado por la forma, pero inversa en cuanto a los tintes: el blanco se encontrará reproducido en negro, y viceversa. Estas mismas aplicaciones de tan curiosa propiedad del cloruro de plata, descubierta por los antiguos alquimistas, parece que deberían haberse presentado temprano; pero no es así como procede el espíritu humano. Debemos descender hasta los primeros años del decimonoveno siglo para encontrar los primeros rastros del arte fotográfico.

En ese momento Charles, nuestro compatriota, se servirá, en sus investigaciones de un papel emulsionado, para engendrar siluetas con la ayuda de la acción luminosa. Charles murió sin describir la preparación y cómo era su uso; y, como bajo pena de caer en la más inextricable confusión, el historiador de las ciencias debe apoyarse sólo en documentos impresos y auténticos, es de justicia el hecho de remontar los primeros orígenes del nuevo arte a una Memoria de Wedgwood, fabricante célebre en el mundo

industrial por el perfeccionamiento de las alfarerías y por la invención de un pirómetro destinado a medir las temperaturas más bajas. La Memoria de Wedgwood apareció en 1802, en el número de junio del periódico of The Royal Institution of Great Britain. El autor pretendía, con la ayuda de cueros o con papeles untados con cloruro o con nitrato de plata, copiar las pinturas de las vidrieras de las iglesias, copiar grabados. “Las imágenes de la habitación oscura (citamos literalmente un fragmento de la memoria), las encuentra demasiado débiles para producir, en un tiempo moderado, efecto sobre el nitrato de plata.”

El ilustre Humphry Davy no contradice la cuestión relativa a las imágenes de la habitación oscura. Él añade solamente que en lo que a él respecta, llegó a copiar objetos muy pequeños con el microscopio solar, pero solamente con lentes de distancia corta.

Además, ni Wedgwood, ni sir Humphry Davy encontraron el medio, la forma, una vez sacados del baño (...) de quitar a sus imágenes la propiedad de ennegrecerse con la luz. Resultaba de eso que las copias que habían obtenido no podían ser examinadas en plena luz; porque en plena luz, todo, en muy poco tiempo, se habría hecho allí de un negro uniforme.

Después de los ensayos insignificantes que acabamos de analizar, llegaremos, sin encontrar en nuestro camino ningún intermediario, a las búsquedas de MM. Niepce y Daguerre.

El difunto Sr. Niepce era un propietario retirado en los alrededores de Châlons-sur-Saône. Él consagraba su ocio a investigaciones científicas. Una de ellas, fue sobre cierta máquina donde la fuerza elástica del aire calentado rápidamente debía remplazar la acción del vapor, que pasa con bastante éxito una prueba muy delicada, a examen de la Academia de las Ciencias. Las búsquedas fotográficas de Sr. Niepce parecen remontarse al año 1814. Sus primeras relaciones con Sr. Daguerre son de enero de 1826. La indiscreción de un óptico de París le informó que el Sr. Daguerre estaba ocupado en experiencias que tenían como objetivo también fijar las imágenes de la cámara oscura.

El Sr. Niepce rindió cuentas en Inglaterra en 1828. En diciembre del mismo año, él presentó una memoria sobre sus trabajos fotográficos a la Real Sociedad de Londres. La memoria fue acompañada de varias muestras sobre metal, conteniendo los métodos descubiertos entonces por nuestro compatriota. Con motivo de una reclamación de prioridad, estas muestras, aún en buen estado, salieron a la luz hace poco de las

colecciones de diversos eruditos ingleses. Ellos prueban sin réplica que, para la copia fotográfica de los grabados, para la formación, para uso de los grabadores, para los bocetos avanzados, el Sr. Niepce conocía, en 1827, el medio de hacer corresponder las sombras a las sombras, las medias tintas a las medias tintas, los claros a los claros; que él sabía, además, hacer insensibles a sus copias una vez engendradas, a la acción ulterior y ennegrecedora de los rayos solares.

El acto de asociación (registrado) de MM. Niepce y Daguerre, para la explotación en común de los métodos fotográficos, es del 14 de diciembre de 1829. Los autos posteriores, acontecidos entre Sr. Isidore Niepce hijo, como heredero de su padre, y Sr. Daguerre, hacen mención, primero, a procedimientos totalmente nuevos, descubiertos por Sr. Daguerre, y dotados de la ventaja (según las propias expresiones de uno de los autos) “de reproducir las imágenes con sesenta u ochenta veces más prontitud” que por los antiguos procedimientos.

En lo que decíamos hace rato sobre los trabajos el Sr. Niepce, habremos observado sin duda estas palabras restrictivas: “para la copia fotográfica de los grabados”. Así era que en efecto, tras una multitud de ensayos infructuosos, el Sr. Niepce también agotado, habría renunciado más o menos a reproducir las imágenes de la cámara oscura; ya que estaba hastiado de hacer preparaciones las cuales no ennegrecían bastante rápidamente bajo la acción luminosa; hacían falta diez a doce horas para engendrar imágenes; así pues durante intervalos tan largos de tiempo, cansado por la zozobra de las sombras proyectadas que se desplazaban mucho, pasaban de la izquierda a la derecha de los objetos; este movimiento, al producirse, daba origen a tintes planos y uniformes; y como consecuencia de los resultados de un método tan defectuoso, los efectos resultantes de los contrastes de luz se perdían; era que, a pesar de estos inmensos inconvenientes, uno nunca estaba seguro de tener éxito; era que después de infinitas precauciones, de causas inasibles, fortuitas, uno a veces tenía un resultado aceptable, a veces imágenes incompletas, o era que dejaba aquí y allí grandes espacios vacíos; era finalmente que cuando se exponían a los rayos de sol, la base donde se dibujaban las imágenes, si no se ennegrecían, se dividían, separaban por pequeñas escamas. ³⁴⁶

³⁴⁶ Esto se refiere a que los larguísimos tiempos de exposición de objetos u edificios a la luz solar, hacía que el propio movimiento del sol a lo largo de las horas, fuese desplazando las sombras proyectadas por los objetos de un lado a otro, con lo que era imposible conseguir imágenes nítidas y correctamente contrastadas.

Tomando la contrapartida a todas estas imperfecciones, tendríamos una enumeración más o menos completa de los méritos del método que el Sr. Daguerre descubrió, como consecuencia de un número de ensayos minuciosos, penosos y dispendiosos.

Aún los rayos más débiles modifican la sustancia del Daguerrotipo. El efecto se produce antes de que las sombras solares hayan tenido tiempo de desplazarse de manera apreciable. Los resultados están asegurados, conforme a esto tiene prescripciones muy simples. Finalmente, en las imágenes una vez producidas, la acción de los rayos del sol, continuada durante años, no altera ni la pureza, ni la pieza, ni la armonía.

Para copiar los millares de jeroglíficos que cubren, hasta por fuera, los grandes monumentos de Thèbas, Memphis, de Karnak, etc. harían falta veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el Daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin este inmenso trabajo.

¿Ahora nos preguntamos, si el arte, en virtud de sí mismo, debe de esperar progresos provenientes del examen y estudio de estas imágenes que dibujan muy sutilmente la naturaleza, con gran finura, por medio de rayos luminosos? El Sr. Paul Delaroche va a respondernos.

En una nota redactada a petición nuestra, este pintor declara que los procedimientos del Sr. Daguerre “llevan tan lejos la perfección de ciertas condiciones esenciales del arte, que se harán para los pintores, hasta más hábiles, un tema de observaciones y de estudios. Lo que lo impacta de los dibujos fotográficos, es que el acabado es de un preciso inimaginable y no enturbia en nada el efecto general de las masas, no perjudica en ninguna manera el conjunto. La corrección de las líneas, dice en otra parte el Sr. Delaroche, la precisión de las formas es tan completa como posible en los dibujos del Sr. Daguerre, y reconocemos a eso al mismo tiempo un modelo amplio y enérgico y un conjunto tan rico en tono como de efecto.

El pintor encontrará en este procedimiento un medio rápido de hacer colecciones de estudios que podría obtener de otro modo sólo con mucho tiempo, pena y de manera mucho menos perfecta, cualquiera que fuera por otra parte su talento.”

No cometeremos la falta de añadir nada a un testimonio igual.

Lo recordamos sin duda, por las preguntas que nosotros nos pusimos comenzando este informe, representadas por saber si los métodos fotográficos podrán hacerse usuales.

Los cuadros del Sr. Daguerre, sobre los cuales la luz engendra admirables dibujos, son unas placas, o sea placas de cobre recubiertas con una fina superficie de plata. Hubiera sido sin duda preferible para la comodidad de los viajeros, y también bajo el punto de vista económico, que pudiera servirse de papel. El papel impregnado de cloruro o de nitrato de plata, fue una opción; pero la falta de sensibilidad, la confusión de las imágenes, la poca certeza de los resultados, accidentes que a menudo resultaba de la operación destinada a transformar los claros en negros y los negros en claros, no podían desanimar a un artista tan hábil. Si hubiera persistido en esta primera vía, sus dibujos fotográficos figurarían tal vez en las colecciones, en calidad de productos de una experiencia de física curiosa, pero ciertamente no hubiesen ocupado a las Cámaras. Además, si 3 o 4 francos, precio de cada una de las placas de las que el Sr. Daguerre hace uso, parece un precio elevado, es justo decir que la misma placa puede recibir sucesivamente cientos de diferentes dibujos.

El éxito inaudito del método actual de Sr. Daguerre es el valor de lo que opera sobre un lecho de materia de una delgadez extrema, sobre una auténtica película. No tenemos pues que preocuparnos del precio de los ingredientes que lo componen. Este precio, por su pequeñez, no sería verdaderamente significativo.

El daguerrotipo no implica ni una sola manipulación que no esté al alcance de todo el mundo; no supone ningún conocimiento del dibujo; no exige ninguna destreza manual. Conformándose punto por punto por prescripciones muy simples y muy poco numerosas, no habría nadie que no deba tener éxito ciertamente y tal cual como el Sr. Daguerre mismo.

Diez, doce minutos son apenas necesarios, en, los tiempos sombríos del invierno, para tomar la vista de un monumento, de un barrio de ciudad, de un sitio.

En verano, con un bello sol, este tiempo puede ser reducido a la mitad. En los climas del mediodía, dos o tres minutos bastarán ciertamente. Pero, es importante observar que, estos diez, doce minutos de invierno, estos cinco, seis minutos de verano, estos dos, tres minutos de regiones meridionales, expresan solamente el tiempo durante el cual la placa necesita recibir la imagen de la lente. A esto hay que añadir el tiempo del desembalaje y del arreglo de la cámara oscura, el tiempo de la preparación de la placa, el

tiempo que dure la pequeña operación destinada a volver la placa, una vez creada, insensible a la acción luminosa. Todas estas operaciones reunidas podrán elevarse a treinta minutos o tres cuartos de hora.

Nos equivocamos, cuando, agitados por los curiosos resultados obtenidos por los reportes de páginas de grabados de las obras más antiguas, soñamos la reproducción, la multiplicación de los dibujos fotográficos mediante reportes litográficos. No es solamente en el mundo moral donde encontramos defectos y cualidades: la máxima a menudo encuentra su aplicación en los artes. Es el pulido perfecto, la incalculable delgadez del lecho sobre el cual Sr. Daguerre obra, a los que son debidos el acabado, lo aterciopelado, la armonía de los dibujos fotográficos. Frotando, entamponando dibujos iguales, en el sometimiento de la acción de la presa o el rodillo, los destruiría sin remedio. ¿Pero también, nunca imaginó nadie dar fuertes tirones una cinta de encajes, o cepillar las alas de una mariposa?

La preparación sobre la cual Sr. Daguerre obra, es un reactivo mucho más sensible a la acción de la luz que todos los de quienes se habían servido justo antes de él. Nunca los rayos de la luna, no decimos en su estado natural, sino condensados por la lente más grande, por el espejo más ancho y reflectante, habrían producido efectos físicamente perceptibles. Las planchas preparadas por Sr. Daguerre, blanquean hasta tal punto bajo la acción de estos mismos rayos, y operaciones que le suceden, que se puede confiar en que se podrán hacer cartas fotográficas de nuestro satélite. Hay que decir que en unos minutos ejecutaremos uno de los trabajos más largos, minuciosos y delicados de la astronomía.

Una rama importante de las ciencias de observación y el cálculo, la que trata de intensidad de la luz, la fotometría, hizo hasta ahora poco progreso. El físico logra bastante bien determinar las intensidades comparativas de dos luces juntas y percibidas de forma simultánea; pero, tenemos sólo medios imperfectos para realizar esta comparación, cuando la condición de simultaneidad no existe, cuando hay que obrar sobre una luz visible ahora y otra que será después, cuando la primera aura desapareció.

Las luces artificiales de comparación, a las cuales, en los casos de los que acabamos de hablar, el observador es reducido a recurrir, tienen escasa facilidad para la permanencia, para la fijeza deseables; raramente, y sobre todo cuando se trata de los astros, nuestras luces artificiales tienen blancura necesaria. Es por esto que hay enormes diferencias para determinar comparativamente las intensidades del sol y de la luna, del

sol y de las estrellas, datos útiles para los estudiosos; es para esto que las consecuencias sublimes que resultan de estas últimas comparaciones, respecto al humilde papel que nuestro sol debe ocupar entre mil millones de soles de los que el firmamento es salpicado, están aún rodeadas de una cierta reserva, hasta en las obras de los autores menos tímidos.

No vacilemos en decirlo, los reactivos descubiertos por Sr. Daguerre apresurarán el progreso de las ciencias que honran más el espíritu humano. Con su ayuda, el físico podrá proceder en lo sucesivo de modo absoluto; él comparará las luces por sus efectos. Si lo encuentra de utilidad, la misma superficie le dará improntas de los rayos deslumbrantes del sol, los rayos trescientas mil veces más débiles de la luna, los rayos de las estrellas. Estas impresiones, serán igualadas, ya sea debilitando las luces más fuertes, con la ayuda de excelentes medios, el resultado de descubrimientos recientes, o ya sea dejando actuar los rayos más brillantes durante un segundo, por ejemplo, y continuando con la acción de los otros hasta una media hora. Además, cuando observadores aplican un nuevo instrumento al estudio de la naturaleza, esperan obtener nuevos descubrimientos cuyo origen es el nuevo instrumento. En este momento, es con lo imprevisto con lo que se debe contar particularmente. ¿Este pensamiento parece paradójico? Unas citaciones mostrarán la precisión.

Unos niños colocan fortuitamente unas lentes de diferentes grosores a ambos extremos de un tubo. Ellos crean así un instrumento que agranda los objetos alejados, que los representa como si se hubieran acercado. Los observadores se apoderan de eso con la esperanza modesta de ver un poco mejor los astros, conocidos de toda antigüedad, pero que habíamos podido estudiar hasta ese momento sólo de manera imperfecta. Cuando, sin embargo, el instrumento es girado hacia el firmamento, descubre miríadas de nuevos mundos; que al penetrar en la conformación de los seis planetas de los antiguos, se encuentre análoga a la de nuestra tierra, por montañas pueda medir sus alturas, por atmósferas y pueda seguir sus cambios, por fenómenos de formación y de fusión de hielos polares, análogos a los de los polos terrestres; por movimientos rotativos semejantes al que produce en este mundo la intermitencia de los días y de las noches. Dirigido sobre Saturno, el tubo de los niños del óptico de Midlebourg encuentra un fenómeno cuya extrañeza sobrepasa todo lo que las imaginaciones más ardientes habían podido soñar.

Queremos hablar de este anillo, o, si se gusta mejor, este puente sin pilares de 71,000 leguas de diámetro, 11,000 leguas de anchura, que rodea por todas partes el globo del planeta, sin poder acercarnos a ninguna parte a menos de 9,000 leguas. Alguien había

previsto que aplicado sobre la observación de las cuatro lunas de Júpiter, el anteojo mostraría allí que los rayos luminosos se movían con una velocidad de 80,000 leguas por segundo; que según los instrumentos graduados, serviría para demostrar que no existen estrellas cuya luz nos alcance en menos de tres años; que según finalmente debido a su ayuda, ciertas observaciones, ciertas analogías se llegarían finalmente a concluir, con una inmensa probabilidad, que el rayo por el cual, en un instante dado, percibimos algunas nebulosas, se había ido de allí desde hace varios millones de años; en otras palabras, que estas nebulosas, a causa de la propagación sucesiva de la luz, permanecen visibles desde la tierra varios millones de años después de su completa destrucción.

El anteojo de los objetos cercanos, el microscopio, daría lugar a observaciones análogas. Aplicado primero sobre la observación de unos insectos, los naturalistas deseaban ampliar solamente su forma con el fin de reproducirlas mejor que mediante el grabado, el microscopio desveló formaciones inopinadas en el aire, en el agua, en todos los líquidos, estos animáculos, estos infusorios, estas extrañas reproducciones donde podemos esperar encontrar algún día los primeros gérmenes de una explicación racional de los fenómenos de la vida. Dirigido recientemente sobre fragmentos menudos de diversas piedras comprendidas entre las más duras, las más compactas de las que la corteza de nuestro globo consta, el microscopio mostró en los ojos asombrados de los observadores que estas piedras habían vivido, que son una pasta formada de mil millones de animáculos microscópicos soldados entre ellos ...

Según el Sr. Daguerre, las horas de la mañana, y las horas de la tarde, también alejadas del mediodía, y correspondiendo a las alturas semejantes del sol por encima del horizonte, no son favorables para la producción de las imágenes fotográficas.

Así, en todas las temporadas del año, y por circunstancias atmosféricas en apariencia exactamente semejantes, la imagen se forma un poco más prontamente a las siete de la mañana, por ejemplo, que a las cinco la tarde, a las ocho que a las cuatro, a las nueve que a las tres. Supongamos este resultado verificado, y el meteorólogo tendrá un elemento además que hay que consignar en sus cuadros; y a las antiguas observaciones del estado del termómetro, del barómetro, del higrómetro y la diafanidad del aire, deberá añadir un elemento que los primeros instrumentos no acusan, y habrá que tener en cuenta una absorción particular, que no puede estar sin influencia sobre muchos de otros fenómenos, e incluso que están en ámbito de la fisiología y de la medicina.

Acabamos de tratar de destacar todo lo que el descubrimiento del Sr. Daguerre ofrece de interés, bajo el cuádruplo informe de la novedad, de la utilidad artística, de la rapidez de ejecución y de los recursos preciosos que la ciencia pedirá prestado de él. Añadamos que toda discusión acerca de fechas terminó, aún más en presencia de tiradas auténticas e incontestables de anterioridad, sobre las cuales MM. Niepce y Daguerre se apoyaron, en virtud de la perfección increíble que el Sr. Daguerre obtuvo. Si ello hiciera falta, no estaríamos atestados de producir aquí testimonios de los hombres más eminentes de Inglaterra, de Alemania, y delante de los cuales palidecería completamente lo que ha sido dicho entre nosotros de halagüeño en relación al descubrimiento de nuestro compatriota. Este descubrimiento, Francia lo adoptó; desde el primer momento, se mostró orgullosa de poder dotar libremente de esto al mundo entero.

Arago,

Secretario vitalicio de la Academia de las ciencias.

APÉNDICE

A la espera de la información completa que será dada por el mismo Sr. Daguerre en un folleto que este sabio artista debe publicar, y en una serie de lecciones que debe hacer, he aquí unos datos químicos sobre la placa metálica que recibe la imagen.

Tomamos una placa de cobre argentado (placa); lo calentamos ligeramente, con la ayuda de un pequeño horno o de una lámpara de alcohol. Lo pulimos y lo lavamos (probablemente para decaparlos bien) muchas veces con ácido nítrico mezclado con 16 partes de agua que extendemos con algodón. Pulimos de nuevo, luego la placa ya perfectamente limpia y brillante, la exponemos durante unos minutos al vapor de yodo, el vapor que se produce a la temperatura ordinaria.

La plata se cubre de un lecho amarillo de yoduro, que, en opinión del Sr. Dumas, no tiene más de una millonésima parte de milímetro de espesor.

Colocamos la placa así preparada en una cámara oscura enfrente de los objetos que se trata de dibujar. Al cabo de dos, tres, cuatro, cinco o seis minutos, lo retiramos y lo ponemos, bajo un ángulo de 45 grados, en una caja en el fondo de la cual hay mercurio en una cápsula. Calentamos el mercurio hasta 55° o 60°. El dibujo hasta ahí invisible, aparece poco a poco, a consecuencia la volatilización del metal. Retiramos la placa, que

lavamos en frío con una disolución de hiposulfito de sosa o en caliente con sal marina. Lavamos finalmente con agua destilada caliente. La placa se seca y la operación está acabada.

La cámara oscura que emplea Sr. Daguerre es de tamaño ordinario. Este instrumento, con el soporte para placas metálicas, puede ser contenido en una caja de dos pies de longitud sobre dos pies de anchura y dos pies de altura. El precio del daguerrotipo será, de 400 a 420 francos; este precio se mantendrá bastante elevado debido a la dimensión y la pureza del vidrio que hay que emplear.

Hasta ahora, los dibujos obtenidos por Sr. Daguerre apenas son más grandes que la superficie de una página in-4°. Comprendemos que la dimensión de estos dibujos será proporcional a la del vidrio del daguerrotipo.

¿Este procedimiento será susceptible de perfeccionamiento? ¿Lograremos producir colores? El Sr. Daguerre no piensa en ello. Sin embargo, decir que la cosa es imposible, sería una conclusión demasiado apresurada. Ya, experiencias de fosforescencia dieron algunos resultados, y el Sr. Niepce había creído que a veces había originado colores debido a la agitación del baño. Herschel proyectó sobre papel sensible un espectro solar, y consiguió también la obtención de colores diferentes. Otra persona obtuvo así por cloruro de argento el violeta, por incidencia del violeta, del azul por el azul; pero aún no se ha podido obtener el rojo puro. No obstante, estos ensayos están lejos de ser desalentadores, y esperamos muchos trabajos ulteriores de los sabios, que, iluminados por el descubrimiento del Sr. Daguerre, podrán dar sucesivamente más seguridad a sus experiencias.

Nos preguntamos si sería posible llegar a obtener un retrato. Es aquello de lo que el Sr. Daguerre no duda en absoluto hoy. Bastará la interposición de un vidrio azul entre la luz y el tema.

ANEXO II

Henri Fox Talbot

*Un informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o, el proceso mediante el que se puede hacer que los objetos naturales se delinee sin la ayuda del lápiz del artista.*³⁴⁷

En la primavera de 1834 empecé a poner en práctica un método que había concebido anteriormente para aprovechar, con propósitos de utilidad, una propiedad muy curiosa, que han conocido desde hace mucho tiempo los químicos, poseída por el nitrato de plata, a saber, su decoloración cuando es expuesto a los rayos violeta de la luz. Creía que posiblemente esta propiedad pudiera aplicarse útilmente de la forma siguiente.

Pensé extender sobre una hoja de papel una cantidad suficiente de nitrato de plata y posteriormente colocar el papel en la luz del sol, habiendo primeramente colocado ante él algún objeto que proyectara una sombra bien definida. La luz, actuando sobre el resto del papel, naturalmente lo ennegrecería, mientras que las partes a la sombra mantendrían su blancura. Así que esperaba que un tipo de imagen o cuadro se produciría, parecido en algún modo al objeto del que proviniera. También esperaba, sin embargo, que sería necesario conservar tales imágenes en un portafolio, e inspeccionarlas sólo por la luz de una vela, pues a la luz del día el mismo proceso que había formado las imágenes las destruiría ennegreciendo el resto del papel.

Esta era la idea que me impulsaba hasta que fuera aumentada y corregida por la experiencia. Bastante más tarde, cuando había obtenido unos resultados originales y curiosos, se me ocurrió determinar si anteriormente alguien había propuesto este proceso o intentado llevarlo a cabo. Descubrí que en realidad sí, pero aparentemente no se había seguido hasta un punto avanzado ni con perseverancia. Los pocos informes que he tenido la suerte de encontrar son nebulosos y poco satisfactorios. Afirman que existe tal método de obtener el contorno de un objeto, pero no facilitan ningún detalle con respecto a la mejor y más ventajosa manera de proceder.

³⁴⁷ Archivos de la fotografía, vol.3, nº1. 1997 pp.11-22

La única explicación clara del tema que he podido encontrar viene en el primer volumen del Journal of the Royal Institution, página 170, donde parece que la idea empezó con el Sr. Wedgwood. Este y Sir Humpry Davy desarrollaron una larga serie de experimentos, los cuales, sin embargo, fracasaron. Me tomaré la libertad de citar unos pasajes de esta memoria.

“La copia de un cuadro, en cuanto se realice, debe ser conservada en un lugar oscuro. Se puede, efectivamente, examinarla a la sombra, pero en este caso la exposición no debería exceder unos minutos. No ha tenido éxito ningún intento para evitar que las partes sin colorear sean afectadas por la luz. A tales partes se ha aplicado un recubrimiento escaso de barniz fino, pero esto no ha eliminado su propensión de ser coloreadas. Cuando los rayos solares pasan a través de una copia y quedan proyectadas sobre papel preparado, las partes expuestas a la luz son lentamente copiadas, pero las luces transmitidas por las partes no resguardadas carecen en general de la definición necesaria para tomar un parecido marcado mediante colores de diversas densidades”

“Se ha verificado que las imágenes formadas mediante una camera obscura resultan demasiado tenues para producir, en un tiempo moderado, un efecto sobre el nitrato de plata. El objetivo primordial del Sr. Wedgwood era copiar estas imágenes, pero todos sus numerosos experimentos fracasaron”

Estas son las observaciones de Sir Humpry Davy. Un amigo científico me ha dicho que este resultado poco favorable de los experimentos del Sr. Wedgwood y de Sir Humpry Davy era lo que más contribuyó a que desistiera de seguir con perseverancia la idea que él también había contemplado de fijar las imágenes hermosas de la camera obscura. Y no cabe duda de que cuando un experimentador tan distinguido como Sir Humpry Davy anunció que todos los experimentos habían fracasado, estaba claro que tal aseveración considerablemente podría freno a la investigación. La circunstancia, también anunciada por Davy, de que el papel sobre el que estas imágenes fueron representadas tenía la tendencia de oscurecerse totalmente, y que hasta la fecha nadie había podido evitar esto, quizás me hubiera inducido a considerar inútil el intento, si antes de leerlo no hubiera (afortunadamente) descubierto un método de superar esta dificultad, y de fijar la imagen de tal manera que ya no fuera vulnerable al daño ni a la destrucción.

En el transcurso de mis experimentos dirigidos a tal fin, me ha asombrado la diversidad de efectos producidos por un número muy limitado de diferentes procesos

combinados de varias maneras, así como por la extensión del tiempo que a veces pasa antes de que el efecto de éstos se manifiestan en su totalidad y con certeza. Pues ha sido mi experiencia que las imágenes formadas de esta manera, que han estado en buena conservación doce meses después del momento de su formación, no obstante han sido algo alteradas durante el segundo año. Esta circunstancia, añadida al hecho de que mis primeros intentos se volvieron insignificantes con el paso del tiempo (el papel oscureciéndose totalmente) me indujo a observar el progreso del cambio durante mucho tiempo, pues pensaba que quizás todas estas imágenes se apagarían al fin. Descubrí, sin embargo, a mi plena satisfacción, que no era así. Habiendo guardado durante casi cinco años una serie de estos dibujos sin que sufrieran ningún deterioro, me creo autorizado para sacar conclusiones de mis experimentos con más certeza. (...)

ANEXO III

Henry Fox Talbot.

*Dos cartas sobre el Dibujo Fotogénico Calotipo.*³⁴⁸

Estimado Señor,

Han transcurrido dos años desde que publiqué por primera vez un informe breve sobre el Dibujo Fotogénico. Durante este intervalo he realizado grandes esfuerzos, y muchos experimentos, con la esperanza de hacer el arte más perfecto y útil. De esta manera he obtenido una buena cantidad de mejoras, con la mención de las cuales no le entretengo en este momento.

Me limito en esta carta a un solo tema, a saber, el descubrimiento que realicé en septiembre pasado de un proceso químico mediante el que el papel puede hacerse mucho más sensible a la luz que por ningún medio antes conocido. No es fácil valorar exactamente hasta qué punto es posible este aumento de la sensibilidad, pero sin duda una imagen mucho mejor puede obtenerse ahora al cabo de un minuto que por el proceso anterior en el espacio de una hora.

Esta rapidez incrementada va acompañada de un aumento en nitidez y claridad en los contornos de los objetos-efecto muy ventajoso y agradable, y al mismo tiempo bastante difícil de explicar.

El tiempo más corto en que hasta ahora he logrado impresionar una imagen en la cámara oscura es de ocho segundos; pero no pretendo decir que éste sea el límite exacto, que puede determinarse sólo mediante experimentos más cuidadosos y multiplicados.

La producción de la imagen va acompañada de unas circunstancias muy extraordinarias, a las que me referiré en una carta posterior. Estos fenómenos son sumamente curiosos, y no he encontrado en los escritores químicos ninguna referencia a nada similar.

³⁴⁸Revista "Archivos de la fotografía", Vol. 3 nº1. 1997 pp.27-30

La imagen, cuando ha sido obtenida, naturalmente debe ser fijada, pues si no el proceso quedaría imperfecto. Se podría suponer, a priori, que esta fijación sería muy difícil, siendo el papel tan sensible. Pero afortunadamente ocurre que, en este caso, lo que parece una dificultad no es corroborado por la realidad, pues las nuevas fotografías pueden ser fijadas más fácil y perfectamente que con las técnicas anteriores. Cuando están fijadas, se puede realizar un gran número de copias a partir de ellas, y de esta manera la imagen original puede multiplicarse con facilidad.

Creo que ahora el arte ha llegado a un punto donde probablemente resulte muy útil. ¡Cuántos viajeros casi desconocen el dibujar, y no intentan nada, o traen a casa esbozos bastos e ininteligibles! Ahora pueden llenar sus portafolios de vistas exactas, sin pérdida importante de tiempo para dibujar un edificio o un paisaje, o cuando es cansado por la multiplicidad de los detalles diminutos, recurrirá de vez en cuando a la cámara como artículo de auxilio.

Una de las aplicaciones más importantes del nuevo proceso, y de las que más probablemente resulten generalmente interesantes, es, sin duda, la realización de retratos. Esto lo probé en octubre pasado, y el experimento tuvo un éxito auténtico. Medio minuto era tiempo suficiente a la luz del sol, y cuatro o cinco minutos cuando una persona estaba sentada en la sombra (y al aire libre). Después de la realización de varios retratos, suficientes para mostrar que no conllevaban ninguna dificultad, los experimentos fueron suspendidos hasta una estación más favorable.

Siendo ahora conocidos varios procesos fotográficos, sensiblemente diferentes el uno del otro, lo veo como absolutamente necesario distinguirlos por nombres diferentes, de la misma manera que distinguimos entre diferentes estilos de la pintura o del grabado. Las fotografías ejecutadas sobre una placa de plata han recibido, y sin duda mantendrán, el nombre de “Daguerréotype”. Las del nuevo tipo, que constituyen el tema de la presente carta, propongo distinguir por la denominación de Calotype. Espero que cuando sean conocidas, no se descubra que este término haya sido mal empleado.

Recuerdo que mucha gente decía, cuando por primera vez se hablaba del dibujo fotogénico, que probablemente resulte perjudicial para el arte, una sustitución del talento y de la experiencia por una mera labor mecánica. Ahora, al contrario, veo que en esto, como en la mayoría de las cosas, hay un amplio espacio para el ejercicio de la destreza y del juicio. Apenas se podría creer cuán diferente es el efecto producido por una exposición

a la luz más larga o más corta, y, también, por meras variaciones en el proceso de fijado, mediante el que casi cualquier tono, frío o cálido, puede situarse sobre la imagen, y el efecto de tiempo claro o sombrío se puede imitar cuando se quiera. Todo dentro del terreno del artista, que combina y regula según su juicio. Y si durante este proceso él, nolens volens, se hace químico y óptico, estoy seguro de que tal alianza entre la ciencia y el arte conducirá al mejoramiento de ambos.

Atentamente,

H.F. Talbot

31, Sackville Street, Feb. 5, 1841.

Estimado Señor,

Procedo ahora a facilitarle unos detalles más, para los que no tenía espacio suficiente en mi última carta, con respecto a los fenómenos que ocurren durante el proceso fotográfico muy singular que he denominado Calotype. Empiezo por relatar cómo descubrí el proceso en sí. Un día, en septiembre pasado, había estado probando piezas de papel sensible, preparadas de maneras diferentes, en la cámara oscura, dejándolas permanecer allí sólo un período muy breve, con el propósito de determinar cuál era la más sensible. Uno de estos papeles fue sacado y examinado a la luz de una vela. No vi nada sobre él, y lo dejé sobre una mesa en una sala oscura. Volviendo más tarde, cogí el papel, y me extrañó ver sobre él una imagen clara. Estaba seguro de que no había nada cuando miré por primera vez, y, por lo tanto (fuera de la magia), no podía más que concluir que la imagen inesperadamente se había revelado por una acción espontánea.

Afortunadamente, recordaba la manera concreta en que se había preparado esta hoja de papel, y por lo tanto podía enseguida repetir el experimento. El papel, como antes, cuando era sacado de la cámara, apenas presentaba nada visible. Pero en esta ocasión, en vez de dejarlo, continué observando a la luz de una vela, y dentro de poco tuve la satisfacción de ver empezar a aparecer una imagen, junto con todos los detalles, uno tras otro.

En este experimento se empleó el papel en estado húmedo. Pero es mucho más conveniente utilizar papel seco si se puede, y así lo hice poco después. El resultado fue incluso más extraordinario. El papel seco parecía mucho menos sensible que el húmedo, puesto que, cuando fue sacado de la cámara después de un período corto, como un par de minutos, la hoja de papel estaba absolutamente en blanco.

Pero, no obstante, descubrí que la imagen existía allí, aunque invisible; y mediante un proceso químico análogo al anterior, fue hecha aparecer en toda su perfección.

Después de varios experimentos más, que eran necesarios para facilitar la comprensión de este proceso natural sin precedente, me resultó oportuno abandonar el método anterior de sacar vistas con la cámara, a favor del nuevo, que tanto lo superó en rapidez y poder. El resultado de mi experiencia hasta ahora con este papel calotipo indica que si es adecuadamente preparado, se conservará durante tres o cuatro meses, listo para el uso en cualquier momento. Además, se emplea en estado seco, lo que representa una facilidad considerable.

El tiempo de exposición a la luz en la cámara puede variarse, según las circunstancias, a partir de quince segundos. El papel, cuando se saca del aparato, aparece en blanco, como he dicho antes, pero está impresionado de una imagen invisible. La imagen puede conservarse en este estado invisible durante un mes o así, si se quiere, y ser hecha visible en el momento elegido. Pero, en general, esto se hace poco después; o al menos el mismo día, por temor de los accidentes (tal como un reflejo de luz del sol, que en seguida aniquilaría la operación). Cuando se desee hacer visible la imagen, esto se hace en un tiempo muy corto, entre sesenta segundos y diez minutos, saliendo más fácil y rápidamente las impresiones más fuertes. Las muy tenues (las obtenidas cuando el papel ha estado sólo unos segundos en la cámara, o los objetos no han sido lo suficientemente luminosos) tardan más en salir. Pero no hay que desesperar demasiado pronto, puesto que en muchos casos la imagen muestra dificultad al principio, como si estuviera reacia de aparecer, pero luego termina por salir muy bien. El operador, por supuesto, actúa en una sala oscurecida, iluminada sólo por velas.

Conozco pocas cosas en el ámbito de la ciencia más sorprendentes que la apariencia paulatina de la imagen sobre la hoja en blanco, especialmente la primera vez que se observa el experimento. El operador debería seguir el progreso de esta imagen, hasta que la fuerza de su color, la nitidez de su contorno, la claridad en general hayan

llegado, a su juicio, al estado óptimo. Entonces detiene el proceso lavando el papel con un líquido fijador. A este lo elimina con agua, y procede a secar la imagen. Así el proceso está terminado.

Se ve que la imagen queda muy seguramente fijada por el método de superposición en la luz del sol, y numerosas copias se pueden realizar en el papel de dibujo fotogénico común. La imagen original normalmente no se altera ni se gasta debido a esta exposición al sol, pero si ocurre un deterioro, mi experiencia es que en general puede ser reavivada. Esta reavivificación, que es una particularidad muy curiosa del proceso calotipo, no sólo restablece la fuerza prístina de la imagen, sino también, a menudo, hace que aparezcan detalles y minucias que no se habían visto antes, cuando la imagen se reveló (debido a que el proceso fue parado demasiado pronto). Estos detalles, por lo tanto, habían permanecido de una forma invisible en el papel durante todo este tiempo, no destruidos (lo que es lo más común) por tanta exposición al sol. Estaban protegidos por el líquido fijador. Pero nadie podía haber supuesto antes, o sin demostración visible, que fuera capaz de ejercer un poder protector tan completo. Esta es una propiedad inapreciable del calotipo –el poder de reavivar las imágenes- no sólo porque facilite la realización de muchas copias, sino también porque permite al artista corregir su equivocación, si es que primeramente, parando demasiado pronto el proceso, ha hecho una imagen excesivamente tenue.

Unos detalles más sobre este tema, y una relación del proceso químico empleado, los reservo para un discurso que pienso presentar a la Royal Society.

Atentamente. H.F. Talbot

Lacock Abbey, 9 Febrero 1841.

ANEXO IV

Epicuro. *Carta a Heródoto* ³⁴⁹

(46) Por lo demás existen imágenes de forma idéntica a los cuerpos sólidos, pero que se distinguen mucho por su sutilidad de los aparentes. Porque los objetos son capaces de producir en el espacio envolvente emanaciones y figuraciones de tal clase que reproduzcan sus cavidades y sus superficies, y efluvios que conservan exactamente la disposición y la secuencia inmediata que ofrecen en sus volúmenes sólidos. A estas imágenes las denominamos «simulacros» (eídola) (...) (p. 99)

(18) Además de eso (señalamos) que la producción de los simulacros compite en rapidez con el pensamiento. Pues precisamente la emanación desde la superficie de los cuerpos es continua) sin que se observe la mengua de éstos a causa de la reposición continua de la materia, que conserva la disposición del sólido (...) (p.100)

(9) Es preciso considerar que nosotros vemos y pensamos al introducirse en nosotros algo procedente de los objetos exteriores. Porque no podrían imprimirnos los objetos externos el impacto de su color natural y de su forma a través del aire interpuesto entre nosotros y ellos ni siquiera con rayos o corrientes de cualquier tipo que surgieran de ellos hacia nosotros, así como (lo hacen) con esa especie de imágenes que nos penetran a partir s objetos, de su mismo color y forma, y de un tamaño proporcionado para nuestra visión y pensamiento, y capaces de velocidad en sus desplazamientos.

(50) Así que por tal motivo preservan la apariencia de unidad y continuidad, y conservan la complejión sensible del objeto emisor, de acuerdo con el impacto medido de su impulso, procedente de la vibración interna que tenían los átomos en el objeto sólido. Por tanto, la imagen que captamos, proyectivamente con el entendimiento o por medio de los órganos sensibles es, tanto de la forma como de otros accidentes, es la forma misma del sólido, surgida de su volumen de conjunto o bien de algún resto del simulacro. (p.p.100-101)

³⁴⁹ C. García Gual, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 2006. Las referencias numéricas corresponden por un lado a los párrafos en los que se encuentran divididos los escritos de Epicuro, y los números finales corresponden al número de página de la publicación de la que han sido extraídos.

(51) La semejanza de las imágenes percibidas como en una pintura u originadas en sueños o por algunas otras proyecciones del entendimiento, o de los demás criterios, no podría existir en correspondencia con las cosas que llamamos reales y verdaderas, si no existieran algunos objetos de tal clase de los que las recibimos. (p.101)

(53) Pues sin una conexión sensible que remonta desde el objeto no habría una sensación semejante (...)

(54) Además hay que pensar que los átomos no poseen ninguna cualidad de los objetos aparentes a excepción de figura, peso y tamaño y cuanto por necesidad es congénito a la figura. Porque cualquier cualidad se transforma, mientras que los átomos no se alteran en nada puesto que debe quedar algo firme e indisoluble en las disgregaciones de los compuestos, algo que impida los cambios al no ser o desde el no ser, sino que éstos sean sólo por trasposición (de elementos) en muchos casos y por añadidos y sustracciones en otros. De ahí que resulta necesario que lo que se traspone sea indestructible y no tenga la naturaleza de lo que transforma pero sí volumen y figura propios. Porque es necesario que eso permanezca. (...) Lo que permanece residualmente es suficiente para producir las diferencias entre los compuestos, ya que es forzoso que algo quede y no se destruya todo en el no ser. (pp.102-103)

El alma es un cuerpo formado por partes sutiles, diseminado por todo el organismo, muy semejan al aire con cierta mixtura de calor y cercano en cierto respecto a lo uno y en parte a lo otro (p. ej., al soplo y al calor).(p.106)

(67) Conviene, además, añadir esto a nuestra reflexión: que lo que solemos llamar «incorpóreo», en la aplicación más corriente del vocablo lo sería como algo que se piensa como existente por mismo. Pero no es posible pensar en la existencia de lo incorpóreo, como no sea la del vacío. Y el vacío no puede actuar ni padecer, sino que tan sólo proporciona a los cuerpos la posibilidad de trasladarse a través de él. De modo que los que califican al alma de incorpórea disparatan. Pues no podría actuar ni padecer nada si fuera así. Pero, de hecho, se observa que esos accidentes atañen al alma. (p.107)

ANEXO V

Lucrecio. *De Rerum Natura*.³⁵⁰

Libro III

(...) es corpórea la naturaleza del espíritu y del alma (...). Pues digo que es muy sutil y está hecho de átomos muy menudos (...). Por tanto el espíritu se mueve más velozmente que cosa alguna cuya naturaleza se ve a la vista con claridad. Pero lo que es tan extraordinariamente móvil, debe estar formado de simientes muy redondas y muy menudas (...) (pp.152-153)

(...) cuando se ha deshecho la envoltura de todo el cuerpo y se han arrojado fuera los alientos) vitales, es necesario admitir que el alma y los sentidos del espíritu se disuelven, porque ambos tienen una causa conjunta. (p.166)

Libro IV

Existencia de los simulacros

(...) que existen los que llamamos simulacros de cosas; éstos, como membranas arrancadas de la superficie más exterior de las cosas, revolotean de acá para allá por las auras, y los mismos aterran nuestras mentes saliéndonos al paso mientras estamos despiertos y en sueños, cuando a menudo vemos figuras extrañas y simulacros de quienes carecen de vida, que a menudo nos han despertado de modo espantoso al estar lánguidos en el sueño, no creamos acaso que escapan del Aqueronte almas o que revolotean sombras entre los vivos ni que algo de nosotros puede quedar después de la muerte, cuando, destruidos a la par el cuerpo y la naturaleza del espíritu, se hayan disuelto cada uno en sus propios elementos primeros. Así pues, digo que imágenes de cosas y tenues figuras emiten las cosas desde su superficie más exterior; esto cabe entenderlo de lo que sigue aun con una inteligencia bota (...) (p.188)

³⁵⁰ Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Madrid, Alianza, 2003. Las referencias a las páginas se encuentran al final de los fragmentos seleccionados.

(...) ahora comenzaré a contarte lo que está íntimamente ligado a estas cuestiones, que existen los que llamamos simulacros de cosas, a los que hay que designar como membranas o corteza, porque la imagen transporta el aspecto y la forma semejante a esto, cualquier cosa que sea, de cuyo cuerpo parece que andan vagando una vez esparcidos.

En primer lugar porque en la realidad manifiesta emiten muchas cosas cuerpos, en parte dispersos libremente, como las maderas emiten el humo y los fuegos el calor, y en parte más entretejidos y compactos, como de ordinario cuando dejan en verano las cigarras sus delicadas túnicas y cuando al nacer los terneros desprenden las membranas de lo más exterior de su cuerpo y también cuando la escurridiza culebra se despoja entre espinas de su camisa; pues a menudo vemos las zarzas adornadas con los despojos volanderos de aquéllas. Dado que esto sucede, también una tenue imagen debe desprenderse de las cosas de la superficie más exterior de ellas.

(...) Y comúnmente hacen esto los toldos amarillos y rojos y púrpura oscuro, cuando tendidos en los teatros ondean temblorosos desplegados a través de mástiles y vigas. Pues allí debajo a la multitud de la cávea a todo el esplendor en la escena de padres y madres de divinidades los tiñen y los fuerzan a ondular con su color (...). Por tanto cuando de su superficie; más exterior despiden los lienzos color, también deben despedir tenues imágenes todas las cosas puesto que de lo más exterior se emiten lo uno y lo otro. Así pues, hay ya indudables bosquejos de formas que revolotean por doquier dotados de una trama sutil y no pueden verse separados uno a uno.

En fin, todos los simulacros que nos aparecen por los espejos en el agua y en toda superficie brillante, es necesario, puesto que están dotados del mismo aspecto de las cosas, que sean (ellos) de imágenes suyas emitidas. (Pues por qué aquéllos cuerpos caigan y se retiren de las cosas mejor que los que son tenues, no hay ninguna posibilidad de decirlo.) Así pues, hay imágenes de las formas, tenues y semejantes a ellas, que a pesar de que nadie pueda verlas aisladamente, sin embargo repelidas por incesante y continua reverberación devuelven desde la superficie de los espejos una visión, no de otra manera parece que puedan conservarse, de tal modo que se devuelven figuras semejantes a cada cosa. (pp. 189-191)

Formación espontánea de simulacros

Pero no creas acaso que únicamente andan vagando solos estos simulacros de cosas que se desprenden de las cosas, los hay también que se engendran espontáneamente y ellos mismos se forman en este cielo que se llama aire, los cuales se elevan a lo alto moldeados de muchas maneras, como vemos a veces a las nubes espesarse fácilmente en lo alto y alterar la faz serena del firmamento acariciando el aire con su movimiento. Pues a menudo parece que vuelan rostros de Gigantes y arrastran su sombra en una gran extensión, a veces que grandes montes y piedras arrancadas de montes van en cabeza y pasan delante del sol, luego que una bestia salvaje arrastra y guía otras nubes. Y disolviéndose no cesan de cambiar su aspecto y transformarse en contornos de figuras de toda clase. (pp.191-192)

Rapidez de formación de los simulacros.

Ahora, de cuán fácil y rápida manera se engendran éstos y fluyen continuamente y desprendiéndose se retiran de las cosas, (...) pues siempre rebosa de las cosas todo lo más exterior, de suerte que lo arrojan. Y cuando esto llega a otras cosas, las traspasa, como sobre todo al vidrio. Pero cuando ásperas rocas o a materia de madera ha llegado, allí ya se rompe, de modo que no puede devolver ningún simulacro. Pero cuando se le ha puesto delante lo que es brillante y denso, como es sobre todo el espejo, nada de esto sucede. Pues ni pueden traspasarlo como al vidrio ni tampoco romperse; la lisura no olvida procurarles ella salvación. Por ello resulta que de ahí nos rebotan los simulacros. Y por de repente que en cualquier momento cualquier cosa frente al espejo pongas, aparece la imagen; de modo que puedes conocer que de la superficie más exterior fluyen continuamente tejidos tenues, y tenues figuras de las cosas. Por tanto, en breve tiempo se engendran muchos simulacros, de modo que con razón puede decirse rápido el origen de estas cosas. Y como en breve tiempo debe enviar muchos rayos el sol para que de continuo esté todo lleno de ellos, así de las cosas también de semejante manera es necesario que en un instante de tiempo, se emitan muchos simulacros de cosas de muchos modos a todas partes por doquier, puesto que adondequiera que dirigimos el espejo a contornos, las cosas allí responden con forma y color semejantes.

Además, habiendo estado poco ha serenísimo el tiempo del cielo muy de repente se vuelve tórbido de manera horrible, de modo que puedes pensar que de doquier han

abandonado todas las tinieblas el Aqueronte y han llenado las grandes cavernas del cielo, hasta tal punto habiendo surgido la horrorosa noche de nubes están los rostros del negro espanto suspendidos encima; cuán pequeña parte de esto es una imagen no hay nadie que pueda decirlo ni exponer con sus palabras esta razón. (pp.192-193)

La vista y los simulacros

Además, dado que cualquier figura tocada por las manos en las tinieblas se reconoce que es la misma que se ve en la luz y en la brillante claridad, es necesario que una causa semejante excite el tacto y la vista. Ahora, pues, si palpamos un objeto cuadrado y como tal nos impresiona en las tinieblas, ¿qué cosa en la luz podrá llegar cuadrada a la vista, si no es la imagen de ella? Por ello parece que está en las imágenes la causa de la visión y que no puede sin ellas cosa alguna verse. Ahora, estos que llamo simulacros de las cosas se lanzan de doquier y se arrojan esparcidos a todas partes. Pero dado que nosotros podemos ver sólo con los ojos, por ello resulta que, a donde dirigimos la vista, todas las cosas allí a ella de frente la hieren con su forma y color. (p.195)

El pensamiento.

(...) escucha qué cosas excitan el espíritu y aprende en pocas palabras de dónde le llega a la mente lo que le llega. En primer lugar digo esto, que muchos simulacros de cosas vagan de muchas maneras en todas las direcciones por doquier, sutiles, los cuales se unen entre sí con facilidad en las auras, cuando llegan a encuentro, como telaraña y hoja de oro. Pues en verdad mucho más sutiles son éstos en su textura que los que invaden los ojos y provocan la vista, porque éstos penetran por lo poroso del cuerpo y remueven la sutil naturaleza del espíritu dentro y provocan su sensibilidad.

Y así vemos Centauros y miembros de Escilas y rostros caninos de Cérberos y simulacros de éstos cuyos huesos abraza la tierra tras haberse cumplido su muerte; puesto que por todas partes se mueven simulacros de toda clase, por un lado los que nacen espontáneamente en el aire mismo, por otro todos los que proceden de las diversas cosas y los que resultan constituidos de figuras de éstos. Pues sin duda no se produce de algo vivo la imagen de Centauro, puesto que no ha existido ninguna tal naturaleza de ser vivo, pero cuando se han juntado por azar las imágenes de caballo y de hombre, al punto se

adhieren con facilidad, como dijimos antes, por causa de su naturaleza sutil y sus tenues texturas. Lo restante de esta clase se crea de la misma manera. Cuando éstas se mueven rápidamente por su extrema levedad, como he mostrado antes, con facilidad excita de un solo golpe a nuestro espíritu una sola imagen sutil cualquiera; pues la mente misma es tenue y extraordinariamente móvil.

Puesto que lo uno es semejante a lo otro, lo que vemos con la mente y con los ojos es necesario que se produzcan de semejante manera.

(...) cuando el sueño ha distendido los miembros, está despierta la mente del espíritu, si no es porque excitan a nuestros espíritus estos mismos simulacros que cuando estamos despiertos, hasta tal punto que parece que contemplamos en verdad a este del que ya la muerte y la tierra se han apoderado tras haber abandonado la vida. La naturaleza obliga a que ello suceda por esto, porque todos los sentidos del cuerpo reposan obstruidos a través de los miembros y no pueden refutar lo falso con cosas verdaderas. Además, en el sueño la memoria yace inactiva y languidece y no objeta que ha caído hace ya tiempo en poder de la muerte y la destrucción este al que la mente cree contemplar vivo.

Por lo demás, no es sorprendente que los simulacros se muevan y que agiten a ritmo sus brazos y sus restantes miembros. Pues resulta que parece que en los sueños hace esto la imagen; (...).

¿Qué luego cuando vemos en sueños a los simulacros avanzar a ritmo y mover sus flexibles miembros, cuando con rapidez extienden alternativamente sus flexibles brazos y repiten el gesto con el pie en concordancia con ellos? Sin duda están empapados de arte los simulacros y vagan adiestrados, para poder dar espectáculos en el tiempo de la noche.

¿O más bien será la verdad esto otro? Porque en un solo instante percibido por nosotros, esto es, cuando se emite una sola voz, se esconden muchos instantes, que la razón descubre que existen) por ello resulta que en cualquier instante todos los simulacros están a mano dispuestos en todos los lugares: tan grande es la movilidad y tan grande la abundancia de cosas.

Sucede también que a veces no se suministra una imagen de la misma clase, sino que la que fue antes mujer parece que se presenta en nuestro alcance transformada en

hombre, o que diferente cara y edad sigue a continuación de otra distinta. El sueño y el olvido se encargan de que no nos asombremos de ello. (pp.211-214)

Los sueños.

(...) cuando ya han dejado de percibir esto con los sentidos, hay sin embargo en su mente otras vías abiertas, por donde pueden llegarles los mismos simulacros de cosas. (p.219)

ANEXO VI

Respuesta de Eugène Viollet-le-Duc a su padre, 14 de octubre de 1836.

*“¿...un alumno muy distinguido de Fausto?”*³⁵¹

A propósito de cosas graciosas, me había olvidado de responder a lo que nos escribiste sobre el nuevo descubrimiento del Sr. Daguerre. En verdad que esto no me aflige demasiado, ya que a pesar del respeto que guardo a la veracidad del bueno de Bizet, también sé que a veces se hace ilusiones, y hasta que no lo vea con mis propios ojos (este procedimiento tan sorprendente), no me lo creeré; porque entonces la historia del “Mecánico rey”, de mi tío Delécluze, que afirmaba haber compuesto un espejo, cuya propiedad consistía en conservar el reflejo de una figura de forma indeleble y en ausencia de dicha figura, ya no sería un cuento, sino una realidad. Y en conciencia, se ha de ser muy ingenuo para creer que mediante un medio químico o alquímico o incluso mágico (lo que sea necesario) se pueda fijar sobre una materia blanca, ni que fuera la piedra litográfica de la que se servía habitualmente Salomón, el fugaz reflejo de la cámara oscura. Que yo sepa, a menos que el Sr. Daguerre sea un alumno muy distinguido de Fausto o de Pico della Mirandola, que yo sepa, repito, jamás nadie ha creído que el reflejo de un color pueda tener una influencia tan grande sobre el objeto en el que se refleje como para que permanezca en él... Pero yo no lo dudo, incluso admito que esto sea o pueda ser así. Por fortuna, la Providencia ha puesto en todos los medios mecánicos una imperfección, o mejor dicho una uniformidad, que ha hecho y hará preferir siempre a este instrumento tan delicado, tan poético, del esclavo sometido al pensamiento, este ministro caprichoso de nuestra alma siempre a nuestro servicio, que aún hoy denominamos “mano”, y que amamos todavía lo suficiente como para no preferir a ella todas las máquinas, desde la máquina de vapor de Chaillot hasta la máquina que vomita de mil doscientos a mil quinientos forros al día, o 25.000 anas de tul. Pues no es acaso cierto que, cuando apareció la cámara oscura, todo el mundo exclamó: “¿Ah!” Todos los dibujos de nuestros antepasados no son más que imitaciones toscas e imperfectas de la naturaleza, si los comparamos con lo que podemos hacer en la actualidad.

³⁵¹ Q., Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Blume, 2011, pp.131-132

(...) El resultado es que los que no saben dibujar, dibujan mejor. En todo este tiempo, ¿ha hecho alguien unos dibujos más exactos que los de Israël Silvestre, de Pannini? Y me refiero sólo a los dibujos cuya cualidad es la exactitud, dejando aparte el arte, que está muy por encima. El diorama del Sr. Daguerre está hecho para crear una ilusión, es una máquina propicia para acercar al espectador lo más posible a la naturaleza; y yo digo, los dioramas jamás han tenido ni la mitad de la fama que un buen cuadro en una exposición, ¿por qué? Porque el diorama trasluce la máquina, y el ser humano, por fortuna, tiene horror a la máquina.

ANEXO VII

*El fotomédium y la fotografía de espíritus.*³⁵²

Arthur Conan Doyle

El fantasma de Katie King.

Durante la semana anterior a la partida de Katie, aparece en mi casa casi todas las noches para que yo pudiera fotografiarla con ayuda de la luz artificial. Para ello emplee cinco aparatos fotográficos distintos: una cámara de placa entera, una de media placa, una de cuarto de placa y dos cámaras binoculares estereoscópicas. Se usaron cinco baños reveladores y fijadores, y los juegos de placas se prepararon de antemano para que no mediara espacio alguno de tiempo entre las distintas operaciones fotográficas, realizadas todas ellas por mí mismo, secundado por mi ayudante.

Mi biblioteca fue utilizada como cámara oscura, adaptándosele puertas de muelle que se abrían en dirección de laboratorio. Una de las puertas fue sacada de sus goznes, y en su lugar se adoptó una cortina para que Katie pudiera pasar fácilmente de un punto a otro. Los amigos que asistían a la sesión estaban sentados en el laboratorio, de cara a la cortina, y los aparatos se dispusieron detrás de ellos, preparados para fotografiar a Katie cuando saliera, así como cuanto ocurriese en el gabinete una vez corrida la cortina.

Cada noche había 3 o 4 exposiciones de placas en las cinco cámaras, obteniendo, por lo menos, quince pruebas distintas de cada sesión. Algunas de ellas se echaron a perder en el revelado y otras al regular la intensidad de la luz. De todos modos, tengo 44 negativos, algunos malos, otros medianos y varios excelentes.

Algunas de aquéllas sensacionales fotografías están en mi poder, y declaró que no existe, seguramente, fotografía que causa mayor impresión que la que aquella en la que aparece Crookes, por entonces en el apogeo de su fama, y aquel ángel –porque tal era, realmente-apoyado en su brazo. (p. 12)

³⁵² Los tres fragmentos incluidos en este Anexo pertenecen a la revista *Luna Córnea*, nº 10, Centro de la Imagen, México D.F., 1996. Cada uno muestra al final el número de página en el que se encuentra.

La luz del pensamiento.

Imágenes de Armando Salas Portugal.

Marisa Giménez Cacho

A mediados de los años sesenta, Armando fue requerido como fotógrafo profesional para que atestiguara ante notario sobre la existencia de una forma de fotografía que no necesitaba de cámara. El experimento lo llevó a cabo el investigador Dr. Philip M. Chancellor. Se utilizó una placa fotográfica de extrema sensibilidad, perfectamente protegida dentro de una cajita sellada. A poca distancia de la cajita, el Dr. Se concentró y dirigió hacia la placa su pensamiento. Posteriormente la placa se reveló en el cuarto oscuro. Imprecisas formas, púrpuras de luz y manchas aparecieron impresas. Armando dio su testimonio. No habiéndose usado cámara fotográfica ni existido entrada alguna de luz, la placa revelada, mostraba huellas y formas debidas a una fuente de luz.

Volvimos varias veces con el Doctor Chancellor e hicimos nuestras placas. Al principio no nos salía nada, pero poco a poco fuimos desarrollando capacidad de concentración y empezaron a aparecer los resultados. Armando se apasionó con este experimento. Invitamos a fotógrafos, científicos y artistas a participar. Para algunos, la investigación no era propiamente fotográfica; les interesaba como medio de expresión. Los concentrabamos en la música de Bach o Debussy, en el misterio de la cultura de los mayas (...) Nuestros experimentos llegaron a oídos del padre de la parapsicología americana, el Doctor Rhine, participan en un simposium de telemetría convocado por la Nasa (...).

Esta luz invisible es producida por el irradiación psíquica, o por emotividad o pensamientos de características lumínicas, es y será un problema hasta para los científicos, quienes después de más de 20 años de haber descubierto este proceso no han podido precisar aún la razón de este fenómeno. (pp.68-70)

En los ojos de los muertos. Fotografía de retina.

Bill Jay.

El siguiente reporte extenso se originó en San Francisco, y apareció en *Scientific American* en 1864:

El experimento de fotografiar la retina del ojo de la mujer asesinada, pese a la burla y a la incredulidad con las que ha sido recibido en la mayoría de los círculos, ha dado lugar a una coincidencia notable o bien producido un resultado maravilloso. Estampada en el centro de la retina, y dibujada por el proceso fotográfico en la placa sobre la que fue tomada la foto, puede verse en el perfil de una figura humana, tan claramente como para captar de inmediato la atención del ojo menos imaginativo. La figura es la de un hombre alto, oscuro, la parte inferior del rostro cubierta por un bigote y una barba negra y espesa, el brazo izquierdo extendido, y todo el cuerpo en la posición de quien está ejecutando un hecho violento. La línea del rostro revela que sería posible reconocer a la persona en cuestión si se la encontrara en una calle llena de gente. El cabello espeso enmarca la frente baja, las cejas pobladas hacen un arco sobre las cavernosas profundidades en las que se encuentran los ojos, la vaga insinuación de todo el rostro, que no puede ser descrito, pero que impresiona al observador con un horror extraño y bizarro, ocasiona que uno de un paso hacia atrás, como sí, con mano profana, hubiera rasgado el velo y echado una mirada hacia ese mundo que yace más allá de los confines de la tumba. Es ocioso reírnos de tales cosas. Un tonto puede negarlo todo, pero sólo un sabio es capaz de decidirse seriamente a creer en algo.

La siguiente historia proviene del Ruckland Herald, y es por lo tanto muy probable que sea cierta. Había una vez un comerciante de ostras, que tenía su puesto en el mercado californiano. Entre sus mercancías, encontró una mañana un bivalvo de tan extraordinarias dimensiones que decidió abrirlo y hacerse de almorzar con él. Y bien, el comerciante abrió la ostra, y encontró para su sorpresa sobre la superficie, en el interior de la concha, ¡la fotografía de una dama!

Como pueden imaginarse, abandonó todo pensamiento de almorzar, e inmediatamente fue rodeado por una multitud curiosa. Las especulaciones fueron de boca en boca, y las conjeturas no pararon. Pero, a poco, apareció un caballero; echó una ojeada,

miró con fijeza, gritó, y por último se desmayó. Es imposible permanecer desmayado durante mucho tiempo junto un puesto de ostras. Hay demasiados baldes de agua salada y sucia alrededor. Así que este caballero pronto recuperó la conciencia, el sentido del tacto y del olfato, como una sirena descompuesta. Y entonces contó la siguiente historia:

Fue en el ancho Pacífico, en una tempestad equinoccial (o de algún otro tipo), que su bella y joven esposa se cayó por la borda, entre tiburones, ballenas y ostras. Este hecho trágico había ocurrido justo en el preciso lugar desde donde había venido esta partida de ostras, y la fotografía era la foto de su mujer. El caballero supuso que la ostra había abierto su concha para saciar su apetito, y que se había colocado en una posición tal que la imagen de la ahogada se había reflejado en el nácar, al interior de la concha, y allí, por un proceso fotográfico desconocido, había quedado plasmada. Era sólo un negativo, por supuesto. (*The Amateur Photographer*, 1885). (pp.86-87)

ANEXO VIII

*La invención de Morel*³⁵³

Adolfo Bioy Casares

Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitirlos. Obtuve, con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia.

Hubo, además, que perfeccionar los medios existentes. Los mejores resultados honraban a los fabricantes de discos de fonógrafo. Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos la muerte, en cuanto a la voz. Las imágenes habían sido archivadas muy deficientemente por la fotografía y por el cinematógrafo. Dirigí esta parte de mi labor hacia la retención de las imágenes que se forman en los espejos.

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diademas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismo no me creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sosias inverosímiles.

Esta es la primera parte de la máquina; la segunda graba; la tercera proyecta. No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea día o noche. En aras de la claridad osaré comparar las partes de la máquina con: el aparato de televisión que muestra imágenes de emisores más o menos lejanos, la cámara que toma una película de las imágenes traídas por el aparato de televisión; el proyector cinematográfico.

³⁵³ A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Las referencias de número de páginas se encuentran colocadas junto a los fragmentos concretos.

Pensaba coordinar las recepciones de mis aparatos y tomar escenas de nuestra vida: una tarde con Faustine, ratos de conversación con ustedes; hubiera compuesto así un álbum de presencias muy durables y nítidas, que sería un legado de unos momentos a otros, grato para los hijos, los amigos y las generaciones que vivan otras costumbres.

En efecto, imaginaba que si bien las reproducciones de objetos serían objetos — como una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro—, las reproducciones de animales y de plantas no serían animales y plantas. Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica).

Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo.

Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine.

He señalado que la literatura de Morel es desagradable, rica en palabras técnicas y que busca en vano cierto impulso oratorio. En cuanto a la cursilería, se manifiesta sola:

¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial? Recuerden que en nuestra incapacidad de ver, los movimientos del prestidigitador se convierten en magia.

Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo en la vida.

¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave?

¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?

La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores. (pp.84 a 87)

Con su máquina ha tomado a Charlie, y Charlie ha muerto; ha tomado a empleados de la casa Schwchter, y hubo muertes misteriosas de empleados. (p.89)

¿Quién no desconfiaría de una persona que dijera: Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías. (p.91)

Estuve leyendo los papeles amarillos. Encuentro que distinguir por las ausencias —espaciales o temporales— los medios de superarlas, lleva a confusiones. Habría que decir, tal vez: Medios de alcance y medios de alcance y retención. La radiotelefonía, la televisión, el teléfono, son, exclusivamente, de alcance; el cinematógrafo, la fotografía, el fonógrafo —verdaderos archivos— son de alcance y retención.

Todos los aparatos de contrarrestar ausencias son, pues, medios de alcance (antes de tener la fotografía o el disco hay que tomarla, grabarlo).

Asimismo, no es imposible que toda ausencia sea, definitivamente, especial... En una parte o en otra estarán, sin duda, la imagen, el contacto, la voz, de los que ya no viven (nada se pierde...) (p.95)

Razones lógicas nos autorizan a desechar las esperanzas de Morel. Las imágenes no viven. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición; es claro que la relación de sus conciencias (?) con estos pensamientos y sensaciones no podrá averiguarse). El aparato, muy parecido al actual, estará dirigido a los pensamientos y sensaciones del emisor; a cualquier distancia de Faustine, podremos tener sus pensamientos y sensaciones, visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas.

Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida — o en los ratos de exposición— será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo (como nosotros, con las letras de un alfabeto podemos entender y componer todas las palabras). La vida será, pues, un depósito de la muerte. Pero aun entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado. (p.99)

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona el alma pasa a la imagen y la persona muere.

Hallar escrúpulos en Morel, por haber fotografiado a sus amigos sin consentimientos, me divirtió; en efecto, creí descubrir, en la mente de un sabio contemporáneo, la supervivencia de aquel antiguo temor.

Además, la hipótesis de que las imágenes tienen alma, parece necesitar, como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos. El mismo Morel lo declara:

La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores

Pero todo esto, que razono juiciosamente, significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo. (p.p.115-116)

Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio.

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá. (p.126)

ANEXO IX.

Manifesto della Fotografia Futurista. ³⁵⁴

Filippo Tommaso Marinetti, Tato (Guglielmo Sansoni).

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: "Sembra un quadro", è cosa per noi assolutamente superata.

Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche:

1° Il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili.

2° Il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi.

3° Il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali

4° La spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente.

5° La fusione di prospettive aeree, marine, terrestre.

6° La fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso.

7° Le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali.

8° La mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio.

9° Le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili.

10° Le amoroze o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili.

³⁵⁴ C.Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp.25-26

11° La sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno.

12° L'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio.

13° L'interpretazione tragica o satirica dell'attività mediante un simbolismo di oggetti camuffati.

14° La composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano nè di vegetale nè di geológico.

15° La composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo.

16° L'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei.

Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.

16 Aprile 1930.

ANEXO X

ETIMOLOGÍAS ³⁵⁵

Griego

ειδος vista, visión, aspecto, catadura, figura, forma; hermosura; idea, representación, imagen; clase, especie; manera de ser, índole, naturaleza, disposición.

ειδο mirar, observar, reconocer // hacerse visible, mostrarse, aparecer, parecer; parecerse, ser igual parecido o semejante // saber, conocer, comprender, conocer, entender, ser experto o entendido o capaz.

ειδολον figura, forma; sombra, ídolo, figura de ídolo; imagen, retrato, representación.

φαινο dar luz, alumbrar, hacer visible, mostrar.

φανερως visible, que está o aparece a la vista, claro, patente, evidente...

φανερων hacer visible, poner de manifiesto, manifestar, dar a conocer, poner en claro // ponerse de manifiesto, aparecer,...

φανεροσις esclarecimiento

φανος claridad, luz, resplandor, linterna, farol

φανταξομαι hacerse visible, dejarse ver, mostrarse, aparecer; **το πανταξομενον** espectáculo, visión

φαντασια muestra, ostentación, alarde, jactancia; aparato, fasto, pompa.

φαντασμα aparición, visión, sueño, ensueño, ilusión; imagen de un objeto en el espíritu; apariencia, imagen inconsistente; espectro, fantasma.

φαιος luz, solar o del día, luz de un astro, luz de lámpara o antorcha.

³⁵⁵ Voces procedentes del *Diccionario Manual Griego, Griego clásico-Español*, Barcelona, Vox, 2006 y *Diccionario Ilustrado Latino-Español/Español Latino*, Barcelona, Vox, 1983.

φος φωτοστο : φασ

φοστερ ερος ο astro luminoso, lucero, luminar; luz, claridad, resplandor, brillo.

φος-φορος ον luciente, refulgente, fúlgido.

φτεινος luminoso, resplandeciente, bien iluminado, lúcido, claro, evidente.

φτιξο fulgir, lucir, iluminar, alumbrar, infundir conocimiento sobrenatural, hacer visible, sacar a la luz...

σκια, ασ sombra, oscuridad, silueta, contorno, alma de los muertos, fantasma.

σκια-γραφια pintura en perspectiva, claroscuro, mera apariencia, ilusión.

Latín

Simulacrum representación figurada, simulacro // retrato, efigie, imagen, estatua // trazo, rasgo // copia, modelo // fantasma, espectro, sombra // representación ideológica // apariencia.

