

18

**PRUEBA POSITIVA: EL CUERPO FOTOMÁTICO
EN LA CIENCIA DE FIN DE SIÈCLE
ALESSANDRA VIOLI**



Alessandra Violi: “Proof Positive: The photoptic body in the *fin de siècle* science”, en http://www.pd.org/Perforations/perf29/violi/violi_proof_positive.htm

(circa) / facultad de artes uaem

colección: infra-mince

selección y traducción: fernando delmar

2020



PRUEBA POSITIVA: EL CUERPO FOTOMÁTICO EN LA CIENCIA DE *FIN DE SIÈCLE* ALESSANDRA VIOLI

En 1910, el sociólogo Gustave Le Bon escribió la introducción a la edición francesa de la última obra terminada de Lombroso, publicada póstumamente en 1909, de investigaciones sobre fenómenos hipnóticos y espirituales,¹ presentando una masa de hechos, cifras y relatos de primera mano de un tipo típico del enfoque positivista, a favor de fantasmas, materializaciones luminosas y ectoplasmas de los cuales el mismo Lombroso había sido espectador en el curso de innumerables sesiones espiritistas. El comentario lapidario de Le Bon sobre lo que parecía ser la caída de Lombroso en la irracionalidad fue que, "desde el momento en que comenzó a estudiar los fenómenos espiritistas, su ciencia lo abandonó y fue reemplazado por una credulidad infinita"²

De hecho, el interés de Lombroso en el espiritualismo data de muchos años antes y parece haber tomado la forma de un giro genuino en su orientación epistemológica. En los *Studies on Hypnotism* de 1886, mientras se registraba entre los síntomas de histeria y neuropatología fenómenos como la transferencia de pensamiento y la magnetización, se posicionó firmemente en contra de cualquier creencia en lo que llamó 'espíritus en gafas y sillones', enfatizando la naturaleza atávica de tales supersticiones mágicas: 'tengan cuidado de que, con tal cosa, volvamos con el

¹ C. Lombroso, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Unione Tipografico-Editrice, Torinese, Turin, 1909.

² G. Le Bon 'Introducción' a C. Lombroso, *Hypnotisme et spiritisme*, Flammarion, París, 1910, p. 3.

Tótem o el fetiche³. Dos años después, el espiritualista napolitano Enrico Chiaia invitó a Lombroso a las columnas de la prensa nacional estar presente en una sesión espiritista, que tuvo lugar en Nápoles en 1891. Así comenzó la asociación de Lombroso con el médium Eusapia Palladino, lo que condujo no solo a las numerosas sesiones en las que ambos participaron, diecisiete en 1892 solo en Milán, sino también al reemplazo al que Le Bon se refería, es decir, el paso del campo de la ciencia al de lo oculto, del hecho positivo al hecho mágico.

En lugar de referirse a un reemplazo, y por lo tanto a la idea de que Lombroso huye del positivismo, tal vez sea preferible pensar en un "giro" dentro de ese conocimiento muy positivista del cual Lombroso se había convertido en el vocero y promotor. En lugar de pensar en el científico deslizándose hacia la dimensión fantástica de lo espectral, podríamos configurar el surgimiento de un imaginario que ya estaba inscrito en el proyecto mismo de las ciencias positivas, un imaginario que Lombroso lleva a sus consecuencias extremas invirtiéndolo con la forma y forma de una revelación fantasmática.

En cualquier caso, la operación de Lombroso puede ubicarse dentro de un movimiento de fin de siglo en ciencia y medicina que ya está impregnado con el mismo doble registro. Desde 1882 en Inglaterra, la Sociedad de Investigación Psíquica (de la cual Lombroso se hizo miembro) se propuso recoger y clasificar con todo rigor positivo las manifestaciones espiritualistas que incluían comunicación telepática entre cerebros vivos, lo que inevitablemente los reconfiguraba como lugares espectrales habitados por el fantasma de el otro.

³ C. Lombroso, *Studi sull'ipnotismo. Con appendice sullo spiritismo*, Bocca, Turín, 1886, p. 67.

Este es el momento en el que nace lo que podríamos llamar un primer gran archivo fantasma, a saber, el enorme compendio *Phantasms of the Living* (1886), compuesto por más de setecientos testigos de "fantasmas vivientes" y editado por Edmund Gurney, Frederic Myers y Frank Podmore. A su vez, Lombroso recurriría a esto en sus Investigaciones, refiriéndose a su papel fundamental en la elaboración de otro archivo de huellas espectrales, a saber, el de los muertos: "si los fantasmas de los vivos hacen que los de los muertos sean superfluos, también hacerlos posibles".⁴

Asimismo en Alemania, con las investigaciones psicológicas de Schrenck-Nötzing,⁵ y en Francia, los fenómenos de la hipnosis y la telepatía llegaron a ser explicados en términos fuertemente teñidos de lo fantasmal; y especialmente en medicina, el doble registro fue invocado al ver la histeria como una condición que convierte el hecho positivo en un hecho mágico y viceversa. Charcot, por ejemplo, consideraba el cuerpo histérico como la realización del modelo cartesiano de la máquina humana, que puede convertirse en un medio capaz de producir y manifestar ectoplasmas.

En la década de 1880, el médico Antoine Baréty realizó experimentos para demostrar que los cuerpos de la histérica se iluminaban por el consumo espasmódico de energía y emitían una asombrosa "fuerza neuronal radiante", un fluido luminoso que inundaba particularmente los ojos, los dedos. y la boca, que

⁴ Lombroso, *Ricerche*, cit., P. 312.

⁵ En Schrenk-Nötzing, ver A. Fischer en el catálogo de la exposición, *Le Troisième Oeil. Photographie et Occultisme*, Gallimard, París, 2004, pp. 177-83.

rodea el cuerpo en un aura de luz.⁶ Lo que ya en la década de 1840 Karl von Reichenbach había denominado la "fuerza ódica" se conocía como el aura histérica, como podemos ver en dos llamativos casos del "giro" 'entre la patología y el ocultismo. El primero se refiere a Charles Richet, profesor de Fisiología en la Facultad de Medicina de París y miembro de la SPR, que pasó de investigaciones sobre la hipnosis de la histeria a experimentos mediúmnicos y terminó acuñando la palabra "ectoplasma". Tal vez menos conocido hoy, aunque más intrigante en su resultado, es el caso de Albert Rochas, un ingeniero administrador de la élite École Polytechnique, que estudió el fantasma de la sensibilidad en la histeria, concibiendo la energía luminosa emitida por su los cuerpos como una especie de doble interno exfoliado, como la vestimenta de los sentidos que abandona la carne y adquiere la espectralidad. Al describir el fenómeno de los ectoplasmas, el propio Lombroso cita el estudio de Rochas sobre los procesos descritos en *Exteriorisation de la sensibilité* (1895), leyendo el fantasma como precisamente una prenda que duplica y exterioriza el interior del cuerpo:

la sensibilidad del paciente es llevada, como la ropa en un maniquí, en una especie de fantasma que, bajo las órdenes del magnetizador, puede moverse por sí mismo y atravesar obstáculos materiales mientras conserva intacta su sensibilidad.⁷

Estos son solo dos casos que sirven, no obstante, para indicar un clima completo que fue completamente acogedor para los maravillosos y que, como ya es bien sabido, abrazó a Charcot y

⁶ Baréty, *Le magnétisme animal étiérie sous le nom de force neurique rayonnante e circulante*, Octave Duin, París, 188A7.

⁷ Lombroso, *Ricerche*, cit., P. 234

al hospital de La Salpêtrière,⁸ donde la teoría de los fluidos invisibles de Mesmer había sido rehabilitada hace mucho tiempo, fomentando, por un lado, la interacción de la medicina y la magnetización escénica en la que participaron Lombroso y el popular mesmerizador Donato y, por otro, toda una serie de investigaciones sobre la iconografía de los efluvios luminosos, entre los que podemos mencionar Hyppolite Baraduc's *L'Âme Humaine, ses mouvements, ses lumières, et l'iconographie de l'invisible fluidique* (1896) o los del alumno de Charcot, el neurólogo Jules-Bernard Luys. En ambos casos, el esfuerzo está dirigido a proporcionar "pruebas" fotográficas inequívocas de las auras que luego se invocan también para mostrar su origen potencialmente oculto.⁹

Es obvio que la asociación de Lombroso con este entorno seguramente tendría un efecto sorprendente, dado que su posición y autoridad parecían otorgar respetabilidad a la cultura de la espectralidad. Ya en 1888, las noticias de su interés en el espiritismo causaron controversia en todas partes del mundo. Un artículo que publicó en 1906 sobre fenómenos espiritistas pronto dio lugar en Italia a una ola de interés sin precedentes en el

⁸ A. Harrington, "Histeria, hipnosis y el atractivo de lo invisible: el surgimiento del neomarmismo en Fin-de-Siècle French Psychiatry" en W.F. Bynum, R. Porter, M. Sheperd (eds), *La anatomía de la locura*, Routledge, Londres, 1988, pp. 226-46.

⁹ C. Chéroux, 'Ein Alphabet unsichtbarer' en *Im Reich der Phantome*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1977, pp.11-22, y 'Le photographie des fluides: un alphabet des rayons invisibles' en *Troisième Oeil*, cit. pp.114-46. Cheroux señala acertadamente la influencia del descubrimiento de rayos X de Röntgen en 1886 al legitimar la idea de material radiante y de una iconografía de lo invisible; por lo tanto, los fluidos serían reverses de la radiografía en la medida en que es el cuerpo mismo el que es el origen de la radiación, en lugar de ser el "negativo" que es penetrado por la luz invisible.

mediumismo, documentada en los artículos escritos por el periodista Luigi Barzini, enviado por el *Corriere della Sera* para participar en las sesiones de Lombroso con Eusapia Palladino y describirlos para un público amplio.¹⁰

Debido a su acreditación por Lombroso, las emanaciones espiritistas producidas por Palladino concentraron la atención fascinada también del mundo científico y, entre 1891, el año de la primera sesión de Lombroso con ella, y 1898, la "evidencia" que proporcionaron fue atestiguada en un largo sesiones de trabajo en París, Cambridge, Roma, Munich, Varsovia y otros lugares, que incluyen, entre otros, Myers y Oliver Lodge de la SPR, Richet y Albert de Rochas, el médico Shrenck-Nötzing y astrónomos como Camille Flammarion.

Un primer punto que se puede hacer sobre estas sesiones de fines del siglo XIX, y que ilustra claramente lo que está involucrado en la reversibilidad del paradigma dentro de la ciencia positivista, es que el espacio en el que se realizó la sesión espiritualista se había convertido más bien en un laboratorio experimental, con sus radiómetros, electroscopios, dinamómetros y placas fotográficas. Siguiendo a Lombroso, el fisiólogo Filippo Bottazzi sometió a Palladino a ocho sesiones en 1909, insistiendo en la función primaria de la "autocorrección mecánica" al documentar los fenómenos,¹¹ hasta tal punto que, en las

¹⁰ El resultado de estas excursiones al mundo de las sesiones fue L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Palladino*, Baldini, Castoldi & Co., Milán, 1907; "Sui fenomeni spiritici e la loro interpretazione" de Lombroso es el prefacio del libro.

¹¹ Bottazzi, *Fenomeni medianici osservati in una serie di sedute fatte con Eusapia Palladino*, Francesco Perrella Editore, Nápoles, 1909, p. 30.

ilustraciones de su libro de 1909 sobre fenómenos mediúmnicos, es la tecnología la que toma el centro de atención, robando el espectáculo de la iconografía de las apariciones mismas. Lombroso también enfatiza la naturaleza positivista y sistemática del experimento mediúmnico, reuniendo figuras, medidas y rastros mecánicos de la fisiopatología de Eusapia Palladino en el estado de trance.¹²

Los métodos experimentales de la ciencia se afirman continuamente y se centran precisamente en la retórica del rastro visible como la pista reveladora de la que depende gran parte del paradigma investigativo positivista.¹³ Así como los cuerpos fisonómicos de Lombroso, medidos y descompuestos en el más mínimo detalle, proporcionan acceso a lo que es invisible en la materia, por lo que las huellas mediúmnicas muestran cómo su oscuro interior se manifiesta en el exterior, escrito en la piel.

El propio Lombroso nos dice que los cuerpos hipnotizados, arrojados a un trance como el del médium, "nos ofrecen algo así como una autopsia de las diversas facultades del alma"¹⁴: el cuerpo del médium da acceso a la muerte (la autopsia), pero desde el punto de vista de la vida: es un cuerpo que puede "jugar muerto" solo porque está vivo. La muerte se hace así visible en la vida a través del medio, en sus signos vitales, lo que a su vez significa que ese cuerpo ya muestra la estructura de lo espectral:

¹² Lombroso, *Ricerche*, cit., Todo el cap. III está dedicado a 'la fisiopatología de Eusapia' (pp. 78-84).

¹³ C. Ginzburg, "Pistas: Morelli, Freud y Sherlock Holmes", en Thomas Sebok (ed), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.

¹⁴ Lombroso, *Studi*, cit., P. 34.

la muerte regresa como vida, como un conjunto de huellas que puedo registrar, medir, catalogar y que, al darle forma al fenómeno, me permite poseerlo. El científico descubre así la lógica de la revelación fantasmática en el propio cuerpo del médium y en las huellas mecánicas que hacen que sus "espectros" aparezcan como una fisonomía de lo invisible, incluso antes de que aparezcan en la escena ectoplasmas o apariciones. Desde este punto de vista, la investigación espiritualista no viene a enterrar el positivismo, sino a cumplir su mayor ambición, la de hacer que la muerte sea visible, narrable como un proceso "vital" dentro de la materia misma. No es por casualidad que Lombroso concluye sus Investigaciones sobre *Fenómenos Hipnóticos y Espiritistas* discutiendo sobre una "biología de espíritus", de la que da un bosquejo y que él ve como el desafío final del método positivista.¹⁵

Una vez que se concede esta premisa, la estructura de la sesión se puede ver como peculiarmente duplicada en *abîme*. El científico de fin de siglo exige rastros visibles, hechos positivos, y las revelaciones genéricas mediúmnicas que satisfechas en la década de 1850 ya no funcionarán: el médium debe producir un repertorio iconográfico completo de espectros. Las vagas luminiscencias y los difusos miembros fantasmas típicos de las sesiones anteriores se amplifican vertiginosamente: Lombroso revisa materializaciones de cuerpos, apéndices neoplásticos, marcas de manos y caras, impresiones fotográficas, bustos, cuadros, retratos, obsequios, escritos litográficos, etc. Comentando sobre ellos, él insiste repetidamente en la materialidad de estas imágenes, en el hecho de que crean el cuerpo de los difuntos físicamente. Por ejemplo, las

¹⁵ Lombroso, *Ricerche*, cit., Cap. XIV, titulado 'Epílogo. Esquema de una Biología del Espíritu' (pp. 201-304).

materializaciones se describen como 'creaciones ex novo, formas [...] más o menos organizadas, con las características físicas que atribuimos a la materia'; los miembros fantasmas 'generalmente son manos, brazos, hombros y también cabezas que parecen [...] partes de una criatura que está en proceso de formación'; las manos espectrales tienen 'características de partes de una criatura viviente. Uno puede sentir la piel, el calor [...] y, si se agarra, da la impresión de manos que se están disolviendo, que son fugitivas, como si estuvieran hechas de sustancias semifluidas ".¹⁶

En otras palabras, las formas de la revelación oculta deben reflejar las de la revelación positivista, y se requiere que el médium comparta la pasión del científico por las huellas. Esta misma relación reflejaba lo que convertía el espacio de la sesión en un objeto de inversión imaginativa, en el que el hecho mágico experimenta un crecimiento exponencial en relación con el impulso apasionado de descubrir hechos positivos, y el médium se convierte en el doble del científico en que se despliega (o, también aquí, revela) la parte inferior fantástica de su proyecto, al tiempo que ofrece la posibilidad de una doble creencia (tanto en el hecho como en el ocultismo). Fue esto lo que dio el significado subyacente a la operación puesta en pie en la década de 1870 por el científico William Crookes, que fue el primero en redireccionar los protocolos de la sesión mediúmnica hacia los de la prueba experimental, en la cual la colección empírica de la signos y números visibles tomaron el lugar del rito evocador.¹⁷

¹⁶ Lombroso, Ricerche, cit., P. 74.

¹⁷ Sobre el papel clave de Crookes en la modificación del rito mediumnista, se R. Noakes, 'Instrumentos para Retener los Espíritus: Tecnologizar los Cuerpos del Espiritismo Victoriano' en I. Rhys Morus (ed), *Bodies / Machines*, Berg, Oxford, 2002 , pp. 125-63.

No es casualidad que fue el cuerpo de un medio observado por Crookes el que produjo uno de los primeros fenómenos de la llamada "materialización completa", es decir, la aparición de una anatomía fantasmática en su conjunto, cuya imagen fotográfica fue presentado como una prueba inconfundible, o incluso como su equivalente, dado que el proceso de materialización parecía imitar el de la fotografía: el medio de Crookes se retiró a una habitación oscura (cámara oscura) y allí apareció un doble de ella que emergió a la luz. "La médium misma se convirtió en una especie de cámara, su negatividad espiritual forjó una imagen positiva, ya que el cuerpo humano se comporta como un extraño fotomat, dispensando imágenes desde sus orificios".¹⁸

Como estamos empezando a ver, el cuerpo del médium es el otro elemento que debe considerarse si queremos comprender cuánto está en juego en la apelación positivista a los fantasmas; y aquí también podemos dejar de lado sus manifestaciones espiritualistas, aunque las haga en cierto sentido inevitables. Pues, encontramos en este cuerpo el epítome de una visión general de la materia como un vasto sistema de energía radiante regulada

¹⁸ Ver T. Gunning, "Imágenes fantasmas y manifestaciones modernas" en P. Petro (ed) *Imágenes fugitivas: De la fotografía al video*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, pp. 42-7, p. 58. El caso de Crookes y la fotografía del fantasma de Katie King son tomados por Lombroso en *Ricerche* como una primera certificación de la verdad de los fenómenos de materialización, véase op. cit., pp. 190-2. Dada la fama y la impecable reputación de Crookes como miembro activo de la Royal Society, se puede decir que sus experimentos marcan el comienzo de una nueva fase "positivista" de mediumnidad, donde, de acuerdo con la propia preferencia de Crookes, la evidencia fotográfica juega un papel importante. rol decisivo. Él mismo publicó en *The Spiritualist* (5 de junio de 1874) un largo relato de sus sesiones fotográficas, tratando como evidencia científica la reproducción mecánica del cuerpo fantasma en los 44 negativos obtenidos.

por el principio del electromagnetismo y basada en el paradigma del éter como el conductor de la luz y las ondas de sonido. Es la imagen de un enorme organismo interconectado, atravesado por un cableado nervioso a través del cual las impresiones sensoriales son llevadas a los nervios de la máquina humana que a su vez vibran creando así pensamiento: como escribió Lombroso en sus Nuevos estudios sobre el genio:

somos como un cable eléctrico que transmite una señal, pero que no es consciente de lo que significa la señal, ni de qué se suma en combinación con otros signos. Transmitimos una sensación al cerebro y esto se elabora y transforma en pensamiento. El hombre, en resumen, es una especie de medio para el cerebro.¹⁹

Este trasfondo teórico, compartido por la fisiología, la física y la química, permite que el contacto y la acción a distancia se consideren fenómenos intrínsecos a la materia, más que eventos ocultos. En *The Unseen Universe* (1875), los físicos Balfour Stewart y P.G. Tait interpretó el éter como "una forma en la que el universo conserva una memoria del pasado": cada evento, cada experiencia y cada sensación perdura como grabada, impresa en las ondas de luz de la materia, porque, como dicen, "las fotografías son continuamente producido y conservado de cada evento".²⁰ En 1884, el matemático Charles Howard Hinton toma esta imagen de la conservación de la energía en su *Una imagen de nuestro universo*, esta vez comparando el éter con un fonógrafo cósmico, que sirve como interfaz entre la tercera y la

¹⁹ C. Lombroso, *Nuovi studi sul genio*, Sandron, Milán-Palermo-Nápoles, 1902, p. 89.

²⁰ B. Stewart, P.G. Tait, *El Universo Invisible o Especulaciones Físicas sobre un Estado Futuro*, Macmillan, Nueva York, 1875, p. 156.

cuarta dimensión.²¹ El éter es así el enorme archivo de huellas invisibles, una cripta en la que las huellas sensibles del pasado se conservan como fantasmas listas para mostrarse de nuevo, íntimas pero distantes: la telepatía es solo esto, una tele-pathos, una intimidad que se reproduce a distancia en el tiempo y el espacio a través del mero contacto de las ondas de energía, como lo confirma Frederic Myers (el inventor del término) al colocar firmemente la comunicación espectral. ong las 'leyes' científicas de la naturaleza:

hoy la ciencia es capaz de penetrar ciertos hechos cósmicos que hasta ahora no había captado. El primero de ellos es la supervivencia de la muerte del hombre. El segundo es el registro en el universo de cada escena y el pensamiento del pasado.²²

¿Cuál es, entonces, el papel del cuerpo del médium en este contexto? Por un lado, su tendencia al trance hipnótico la ubica entre las formas más peligrosamente cercanas a la materia: el funcionamiento puro de la máquina nerviosa es un claro signo de atavismo, de una regresión a los estados primitivos de la materia cuya memoria queda impresa en el sistema nervioso Como Lombroso lo puso en las Investigaciones:

²¹ C. Howard Hinton, *Una imagen de nuestro universo*. Scientific Romances 1st series (1886), repr. Arno Press, Nueva York, 1976, pp. 196-7

²² F.W.H. *Fragments de Myers de una vida interna* (1893), citado en G. Pareti, *La tentazione dell'occulto, Scienza ed Esoterismo nel'età vittoriana*, Bollati Boringhieri, Turin, 1990, p. 201. Myers fue el primero en utilizar la palabra "telepatía" (1882) en los Procedimientos de la Sociedad para la Investigación Psíquica, de la que fue miembro fundador. Sobre la invención de la telepatía, véase R. Luckhurst, *The Invention of Telepathy*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

en los fenómenos de trance, el automatismo reina por [...] suprema, el trance mediúmnico es un verdadero equivalente de la histeria, así como, en mi opinión, el *afflatus* de genio es un equivalente del ataque psíquico de la epilepsia, contra un trasfondo neurótico y patológico.²³

Como Lombroso había afirmado en los *Studies on Hypnotism* de 1886, no es necesario, al explicar la telepatía, apelar a «intervalos suprasensibles»; más bien es al "bajar al nivel de los animales" que podemos encontrar este tipo de máquinas de insectos que son meros instrumentos de registro sin pensamiento o conciencia.²⁴

Por otro lado, esta regresión primitiva es lo que permite al cuerpo del médium producir una extraordinaria tecnología espectral: precisamente porque se reduce a un plato sensible, el cuerpo telepático se convierte en un aparato fotográfico en el que todo el pasado de la materia, todo lo que está muerto pero continúa sobreviviendo invisiblemente en el éter, regresa en forma de imágenes. Lombroso llegó incluso a buscar la confirmación de la corporalidad que vincula el primitivismo con la tecnología en informes etnográficos de la época; y encontró lo que estaba buscando en los escritos de la antropóloga Mary Kingsley, a quien cita en las Investigaciones:

probablemente el sistema nervioso más sensible les muestra [los primitivos] cosas que nosotros, en nuestra obnubilidad, no vemos. La suya es una placa fotográfica

²³ Lombroso, *Ricerche*, cit., P. 87.

²⁴ Lombroso, *Studi*, cit., P. 25.

más perfecta, en la que es más fácil para el mundo más allá de la tumba impresionar.²⁵

Por lo tanto, el fenómeno de la sesión espiritista no se reduce a una evocación de fantasmas (más allá de la tumba), sino al deseo totalmente positivista de una especie de panóptico de cosas muertas, una visión total de sus huellas e impresiones, no tan que deberían regresar, como en el caso del coleccionista o archivero, como experiencias inertes para revitalizarse; más bien, la sesión tiene como objetivo darles la "vitalidad" del fantasma y la inmediatez de su tiempo paradójico que es a la vez pasado (distante) y presente (íntimo).

El medio fotográfico responde exactamente a este impulso, del cual la realización más completa es el cuerpo humano fotomático en el momento en que la sesión parece reunir en sí toda la historia del proceso tecnológico de capturar, almacenar y finalmente resucitar las huellas del pasado. Con Palladino, comenzamos con el predecesor de la fotografía, es decir, el molde, que a su vez es una pasión positivista por las huellas legibles del cuerpo, así como, muy atrás en la tradición, la máscara de la muerte. Así tenemos el fenómeno extraordinario, que Lombroso documenta con sus imágenes, de las impresiones de manos y caras hechas por fantasmas; estas eran las mismas manos y caras que, en su búsqueda de signos inequívocos de identidad, los científicos habían estado escudriñando (podemos pensar tanto en Galton como en el mismo Lombroso). Son, como Lombroso explicó, 'bajorrelieves' que Palladino produjo en su estado de trance simplemente poniendo su mano en una caja sellada que contiene arcilla o masilla: el médium diría 'está hecho' y, en palabras de Lombroso:

²⁵ Lombroso, *Ricerche*, cit., P. 276.

se abrió la caja y se encontró la impresión esculpida de la mano o de la cara de un ser cuya expresión fisonómica oscilaba entre la vida y la muerte.²⁶

Luego se encargó a un escultor que "esculpiera los relieves de las impresiones", obteniendo así una transferencia perfecta de materia de lo invisible (lo cóncavo, lo negativo) a lo visible (lo convexo, lo positivo).

Las impresiones capturadas por el medio fueron luego transferidas a una placa fotográfica, o se manifestaron como fotografías, como imágenes bidimensionales planas. En ese momento, no era raro creer que los espíritus tenían que "consultar" fotografías para encontrar un modelo para duplicarse, lo que daba un respaldo implícito al poder de la fotografía para conferir una identidad reconocible.²⁷

Sin embargo, las huellas esculpidas y fotográficas de los cuerpos no eran más que signos inanimados, aunque los primeros eran tridimensionales y los últimos eran vívidamente realistas. La siguiente etapa de la revelación fue así una especie de pasaje, esta vez móvil, de la materia de lo invisible a lo visible y de lo temporal a lo espacial. Como dijo el escritor Luigi Capuana, esto transforma la sesión en una pantalla en proyección o "cinematografía superior a una inventada por los hermanos Lumière".²⁸ Este es el proceso que Lombroso llamó "mestizaje

²⁶ Lombroso, *Ricerche*, cit., P. 67.

²⁷ P. Coates, *Fotografiando lo Invisible* (1911) repr. Arno Press, Nueva York, 1973, p. 160.

²⁸ Capuana, *Cronache letterarie*, 1899, p. 25.

viviente", y que describió en los siguientes términos: el gabinete mediúmnico parece estar vacío y la cortina que lo cubre inflado y vacío: lo que, en un lado se parece al relieve de un cuerpo humano que está moviendo el telón por el que está cubierto, en el otro lado hay una cavidad en el material, un moulage.²⁹

Lo que tenemos aquí es una forma producida e inflada a partir de la vacuidad, o un cuerpo que es pura huella en el éter, un aura pura o una red de aire luminoso, capturado en el momento en que se convierte en un rastro visible. La metamorfosis en traza requiere también que el espacio se convierta en tiempo y Lombroso mismo observó que el espacio de la sesión parece tomar "cuatro o más dimensiones", y que "en este nuevo espacio, las leyes que rigen el tiempo se revierten".³⁰ Adoptando la mestiza viva como el principio estructural de esta reversión, Lombroso parecía insinuar algo más, a saber, que la otra parte no es otra dimensión, sino, como el borde que separa el exterior de la cortina del interior (lo convexo del cóncavo), no es más que un pliegue, la estructura reversible de una sola superficie continua unilateral. Los ectoplasmas genuinos, o las auras móviles y luminosas que fueron proyectadas por el cuerpo del médium, fueron el epítome de esta reversibilidad de la materia.

Haciendo un llamado a los estudios de Rochas, Lombroso definió el fantasma ("fantasima" - su ortografía idiosincrásica de la palabra italiana para fantasma) como la "exteriorización de la sensibilidad" del medio, un "aliento sensible"³¹ que se presenta

²⁹ Coates, *Fotografiando*, cit., P. 64.

³⁰ Coates, *Photographing*, cit., Pp. 93-4.

³¹ Coates, *Fotografiando*, cit., P. 74.

en el medio como una sensación de estar "cubierto de telarañas":³² es la red de los nervios, que están completamente cargadas de huellas del pasado y, por lo tanto, con rastros de memoria, manifestándose como un aura o doble externo. Cuando invade el espacio, esta interioridad adquiere exterioridad, una piel: Lombroso frecuentemente compara el cuerpo del éter con una tela que se retuerce en pliegues: "los fantasmas vienen vestidos con un tejido blanco muy fino, a veces en dos, tres o cuatro capas".³³

El elemento dominante era, pues, precisamente la estructura del redil, que une dentro y fuera, aquí y en todas partes, el pasado y el presente, la muerte y la vida. Los remolinos del ectoplasma parecen cumplir así el sueño positivista de una impronta total, un mestizaje viviente del cuerpo del universo que, gracias a la tecnología mediumnista, se presenta no como una imagen, como en la fotografía o con propiedades cinemáticas, sino más bien se recrea a sí mismo como un doble sensible que ofrece una experiencia que no es meramente visual sino multisensorial. El espacio de la sesión es mucho más que la pantalla blanca del cine, lo que presupone una distancia entre el espectador y la escena anatómica, porque ese espacio ya es la anatomía de ese cuerpo, que el espectador puede explorar desde dentro, tocando, sintiendo y escuchando todas las experiencias que la sesión mediúmnica recrea con sus efectos táctiles, olfativos y sonoros.

Este fantasma positivista de la posesión total es obviamente también un signo del derrocamiento definitivo de un paradigma imaginativo, el punto culminante de ese giro que, después de

³² Coates, *Fotografiando*, cit., P. 292.

³³ *Ibid.*

todo, constituye su mayor legado a la experimentación artística de finales de siglo. Los fenómenos de la creación "mediumnista" dominan los proyectos vanguardistas desde el surrealismo bretón hasta las salidas espiritualistas de escritores como Henry James, T.S. Eliot, H.D., Vita Sackville-West, Gertrude Stein y Conan Doyle; aquí también encontramos un fuerte elemento de la espectralización moderna del autor, como podemos ver en el caso de Conrad que, en *The Life Beyond* (1921), comentó adversamente sobre las evocaciones de Eusapia Palladino, pero luego no pudo resistirse a describir el la función del escritor en términos del fantasma aurático:

una figura detrás de un velo, una presencia más sospechosa que realmente visible, un movimiento y una voz detrás del tejido de la ficción³⁴

"espiritualismo en el arte", donde, por ejemplo, en Kandinsky, las experiencias de Lombroso con Palladino se citan como un ejemplo sobresaliente de un nuevo horizonte de conocimiento dentro de la propia ciencia;³⁵ o en el Idea futurista de una máquina humana lista para generar desde sí mismas nuevas extremidades ectoplásmicas, como lo celebró Marinetti en su tratado de 1910 sobre el hombre multiplicado y el mundo de la máquina ("El hombre pronto exteriorizará su voluntad y la convertirá en un gran brazo invisible [...] Puedes entender fácilmente estas hipótesis aparentemente paradójicas estudiando

³⁴ J. Conrad, 'A Familiar Preface' cit. en C. Coroneos, "El culto del corazón de la oscuridad", *Ensayos en la crítica*, XLV, (1995), pp. 1-23, p. 15. El espiritualismo de Lombroso está en el centro del artículo de Coroneos sobre la función de lo oculto en la estética modernista.

³⁵ V. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato Editore, Bari, 1968, p. 57.

los fenómenos de la voluntad externalizada que continuamente se revelan en las sesiones espiritistas") y visualizados por Balla y Boccioni, para quienes" el misterio biológico de la materialización mediúmnica es una certeza" (Pintura futurista y escultura).

Sin embargo, existe una afinidad aún más sorprendente entre, por un lado, las huellas mediúmnicas producidas por Eusapia Palladino, cuyas imágenes comenzaron a circular en Europa incluso antes de los escritos de Lombroso, y, por otro, los moldes de Duchamp, particularmente el yo -retrato con mi lengua en mi mejilla. Como Jean Clair ha documentado en su libro sobre Marcel Duchamp y el final del arte, la idea de que la creación debe considerarse como una especie de mestizaje viviente, como una operación de huellas que capturan el paso de la materia, su interior-exterior del invisible para lo visible, en los pliegues del espacio y el tiempo, surgió del interés de Duchamp por las exteriorizaciones auríferas, comenzando en la década de 1910 en torno a los experimentos de Rochas o alrededor de La Salpêtrière.³⁶ El cuerpo fantasmal o aura es el objeto imaginario en el centro de esta operación, compartida por mucha experimentación artística del día.

También alrededor de 1910 y siguiendo explícitamente los pasos de las investigaciones espiritualistas de Lombroso, el fotógrafo italiano Anton Giulio Bragaglia comenzó a trabajar en manifestaciones "infra-visibles", publicando su iconografía en un artículo con el resonante título de "Los fantasmas de los vivos y de los Muertos "(1913), en el que los" fantasmas "se habían convertido en una cuestión de vestigios puramente auráticos.

³⁶ J. Clair, *Sur Marcel Duchamp y la fin del arte*, Gallimard, París, 2000, especialmente el capítulo sobre "La boîte magique", págs. 177-286

El propio Bragaglia describió su proyecto como el objetivo de capturar la imagen de "un hombre que se levanta de una silla, dejándola vacía mientras todavía contiene al hombre que estaba sentado allí".³⁷

Con Duchamp, el aura se convirtió en el nombre de una categoría exacta, la de la "infra-mince" (literalmente, la "infra-leve"), a la que regresó en varias ocasiones y de la que dio la siguiente definición, entre otras: lo infra-mince es este umbral que le permite a uno pasar de una dimensión a otra y es como la "diferencia entre el vacío de un molde y el lleno del moulage correspondiente"; o de nuevo, es como "el ruido o el sonido que hacen los pantalones de pana en movimiento".³⁸ Como hemos visto, Lombroso también apeló a este paradigma del mulaje y del tejido aurático para explicar los pasajes de la materia, y parecía moverse en esta dirección cuando hablaba de fantasmas como "cuerpos en los que la materia se ha vuelto tan delgada que solo se puede pesar o ver en circunstancias especiales":³⁹ el cuerpo del médium de Lombroso y el objeto de arte para Duchamp ilustran funciona como "operadores de reversibilidad", como tecnologías para esa pérdida o liberación espectral del aura que, utilizando exactamente el mismo vocabulario histérico-medium-

³⁷ Citado en M. Braun, "Phantasmes des vivants et des morts", *Études Photographiques*, 1 (1996), pp. 40-55. Desde otro punto de vista, G. Didi-Huberman examina la estética fluida de principios del siglo XX en el volumen editado por I. Mannoni *Mouvements de l'Air. Étienne-Jules Marey, Photographe des Fluides*, Gallimard, París, 2004, pp- 177-340, y específicamente 'La danse de toute chose', pp. 281-316.

³⁸ Citado en Clair, Duchamp, cit., Pp. 270-2, y en G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, París, 1997, p. 145, respectivamente.

³⁹ Lombroso, Ricerche, cit., P. 189, énfasis nuestro.

nístico y en esos mismos años, Walter Benjamin individualizó como el síntoma de la obra de arte en la modernidad.

Sin embargo, el modelo de tecnología aurática no solo afectaba a las artes visuales. Tanto es así que un escritor como Rilke podría llevar esta investigación a los fantasmas de la materia a sus consecuencias extremas en un breve texto que puede leerse como la conclusión final del ambiguo proyecto emprendido por Lombroso.

En una nota fechada en 1919 y titulada *Ur-Geräusch* (El Sonido Original o Sonido de los Orígenes), Rilke demostró que no había necesidad ni de un médium ni de una sesión para producir los rastros espectrales escritos en el cuerpo de la materia: todos lo que se necesita es un cráneo, al que se imaginó aplicando la tecnología que hizo funcionar un fonógrafo, haciendo que el lápiz siga el estrecho camino de la sutura craneal. "Necesariamente, se produciría un sonido, una serie de sonidos, música".⁴⁰ Si, como Lombroso afirmaba, todo el cuerpo no es más que un medio para el cerebro, es suficiente con tener su molde, es decir, el cráneo. , para poder reproducir todas las huellas depositadas en él y traer fantasmas de los muertos en el aura aural. El mismo procedimiento "fisisio-tecnológico", como lo haría Rilke, se puede aplicar a todo el mundo:

¿Qué variedad de líneas, donde sea que se encuentren, no podrían colocarse debajo del lápiz óptico y escucharse? ¿Hay algún contorno de una modalidad sensorial que no pueda [...] completarse de esta manera

⁴⁰ R.M. Rilke, 'Ur-Geräusch', en *Gesammelte Werke*, vol. 4, Insel-Verlag, Leipzig, 1930, pp. 285-94, p. 287.

para que pueda experimentarse, como se presenta a la audición, transformada en otra modalidad sensorial?⁴¹

En cuanto a Duchamp, también para Rilke, la creación tiene que comenzar aquí, desde la anatomía de lo invisible a la que, sin imaginar tal resultado, Lombroso prestó toda la locura de su aprendizaje positivista.

Alessandra Violi obtuvo su doctorado en Teoría y Análisis del Texto en la Universidad de Bérgamo (1996) y actualmente es Profesora Asociada de Literatura Inglesa en la Facultad de Letras y Filosofía de la misma universidad. Desde que publicó su libro sobre Swinburne (Una stagione nel silenzio, Marcos y Marcos, Milán, 1997), ha trabajado en cuestiones relacionadas con la representación del cuerpo, en primera instancia, en el imaginario anatómico (Le cicatrici del testo, Universidad de Bergamo Press, 1998) y posteriormente en relación con las modalidades de la histeria y de lo informe (Il teatro de los nervios, Fantasma del moderno de Mesmer a Charcot, Mondadori, Milán, 2004). Sus estudios se han centrado en figuras como Wilde, Beardsley, Lombroso, Warburg y Benjamin con el objetivo de explorar los fenómenos del cuerpo espectral, el espiritismo y las "historias de fantasmas para adultos" también a la luz del impacto de las tecnologías cinemáticas en torno a el cambio de siglo.

http://www.pd.org/Perforations/perf29/violi/violi_proof_positive.htm

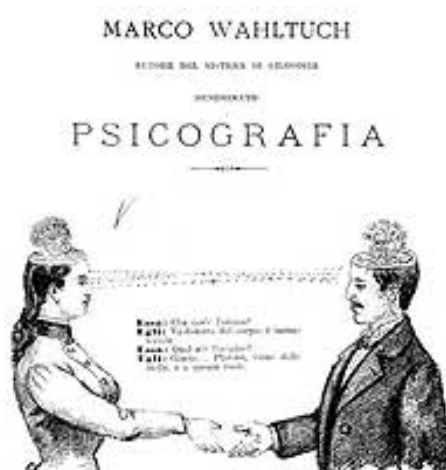
⁴¹ Rilke, 'Ur-Geräusch', cit., P. 288.



F. Hudson, *Mr. and Mrs. Shorter, Georgiana Houghton, medium*, 1873



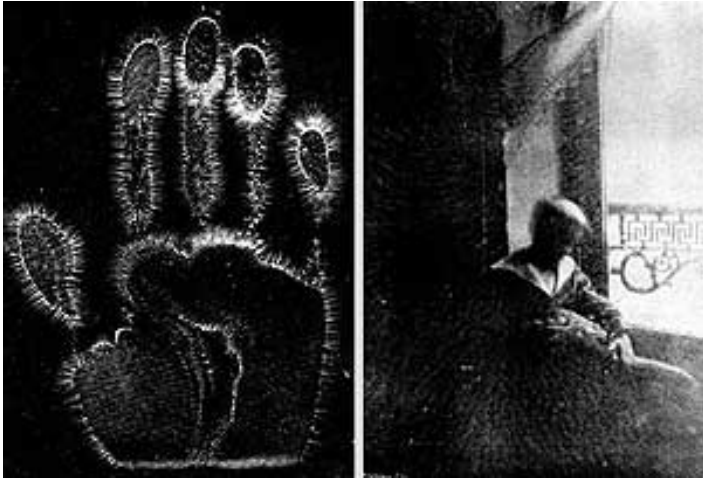
C. Richet (atribuido), *Materialización del fantasma de Bien Boa*, en C. Lombroso, *Ricerch sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Turin, 1909



M. Wahltuch, *Psicografia*, 1870



Izquierda, Dibujo de A. de Rochas, *Le Fluide des magnétiseurs*, 1891. Derecha: Dibujo de A. de Rochas, *L'Extériorisation de la sensibilité*, 1895



Izquierda: H. Baraduc, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible*, 1896

Derecha: H. Baraduc, "Vital aura", *Méthode de radiographie humaine*, 1897



J.-B. Luys, *Effluvia from a hand*, 1897



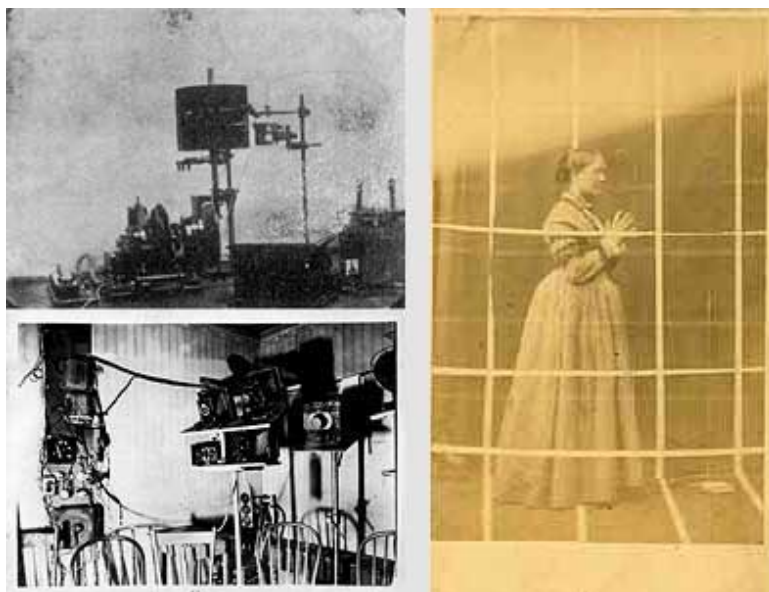
P. Nadar, *Portrait of Albert de Rochas and his astral body*, Paris 1896



H. Maïret, Sesión espiritista *Eusapia Palladino* en la casa de *Camille Flammarion*, France, noviembre de 1898



Imprenta de mano de fantasma, C. Lombroso *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, 1909



Izquierda: Equipo fotográfico usado en sesiones espiritistas. Derecha: fotografía de un espíritu



F. Ponte, *Medium under magnetic sleep inside the cabinet; Ectoplasma coming out of the Medium's mouth and stomach; Ecto plasm turned into human shape and expression*, 1912-23



Woman's spirit behind table with photograph, 1865 circa



Imprints of ghost hands and faces produced by Eusapia Palladino, from Bozzano, *Ipotesi spiritica*, 1903, in C. Lombroso *Ricerche...*, 1909



left: Spirit *séance*, photograph from Dr. Imoda's album, in C. Lombroso, *Ricerche...* 1909

right: *Detail of the materialization of a young woman*, from L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Palladino*, Milano, 1907



A. von Schrenck-Nötzing, *The medium Stanislaw P: emission and resorption of an ectoplasmic substance through the mouth*, 23 June 1913



J. Beattie, *Spirit Photographs*, 1872-73W.



Kandinsky, *Night*, 1907



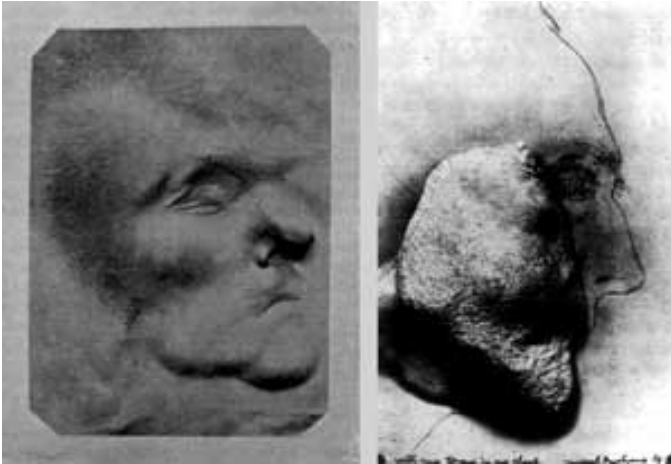
above: U. Boccioni, *Study for a Woman's Head*, 1910

below: U. Boccioni, *Moving Figure*, 1908-09



left: H. Schnauss, *Effluvia from an electrified hand resting on a photographic plate*, 1900

right: M. Duchamp, *Portrait of Dr. R. Dumouchel*, 19

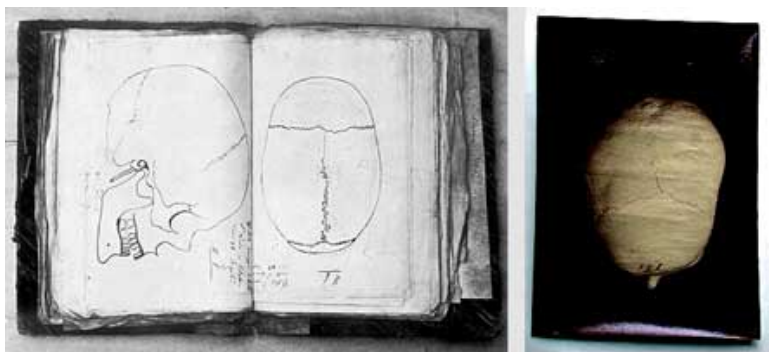


Imprint of a ghost face produced by Eusapia Palladino, from Bozzano, *Ipotesi spiritica*, 1903, in C. Lombroso *Ricerche...*, 1909

right: M. Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959



G. Bonaventura, *Photodynamic portrait of Anton Giulio Bragaglia*, 1912-13



left: C. Lombroso (attributed to) *Drawings of skulls*, in Giorgio Colombo, *La scienza infelice*, Turin, 2000

right: Skull of a prostitute from Pavia, Turin, Museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso"

