

Introducción

Los espíritus... adoptan las formas y actividades que les otorgan las esperanzas y pensamientos de los mortales y los recuerdos que éstos han atesorado.

Charles Dickens, *El carillón* (1884)

Los espíritus existen, y pueden ser fotografiados. Muchas personas de cualquier condición social, incluidos destacados intelectuales que representaban el mundo de la religión, la ciencia y las artes, mantuvieron ambas convicciones, bien asentadas y en cierto sentido interdependientes. Según ellos, la fotografía era un medio que captaba la imagen de entidades sobrenaturales en su matriz generadora preservando su forma evanescente como si fuera un producto perdurable y perceptible capaz de servir para diversos fines, como el de probar su existencia y sus apariciones, ser cauce de comunicación entre los reinos material y espiritual, y (en el caso de las fotografías de espectros) proporcionar consuelo perdurable a quienes habían perdido a sus seres queridos.

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 al alcance del reconocimiento de la cámara, hacia la paradoja de la doble identidad de la fotografía, que era a la vez y al mismo tiempo un instrumento de indagación científica del mundo visible y, por otra parte, un proceso misterioso y casi mágico capaz de conjurar la aparición de las sombras y, por medio de ella, asociaciones de carácter sobrenatural. John Werge recordaba, por ejemplo, que la primera vez que vio una fotografía, en 1890, le pareció algo fantasmagórico¹. Así, lejos de constituir una unión entre contrarios, la fotografía y el espíritu mantuvieron una peculiar analogía y se adaptaron mutuamente. De hecho, la naturaleza y los intereses

respectivos de la fotografía y el espíritu en cuanto medio y materia se hallarían tan íntimamente conectados a mediados del siglo XX como para que la distinción entre ambos llegara a desdibujarse. El carácter de aquella asociación iluminaría tanto el ámbito de competencia de la fotografía como lo que parecían ser la esencia y las modalidades del espíritu.

El presente libro examina fotografías realizadas a partir de la década de 1860 que pretenden mostrar espectros, entidades primigenias, apariciones religiosas y emanaciones paranormales de sujetos humanos vivientes. Con un criterio singular ofrece un estudio comparativo y unificado de una gama variada de fenómenos interrelacionados que se produjeron en un amplio intervalo de tiempo y han sido tomados de Europa y Estados Unidos, donde se concentró este género. La materia de la investigación está constituida por imágenes tomadas por fotógrafos comerciales, médiums, científicos, personas que practicaron la fotografía como afición o pasatiempo, y (en fechas más recientes) aparatos utilizados para vigilancia y comunicación.

El libro no aborda el tema cronológicamente ni trata el material de forma sucesiva en función de la clase de entidad espiritual, medio y procedimiento fotográfico, fotógrafo o región. Lo que ha determinado su estructura ha sido más bien la necesidad, sentida por primera vez, de situar el tema tratado en la encrucijada de los tres terrenos más destacados de la cultura y el pensamiento del siglo XIX y primeros años del XX: la religión, la ciencia y el arte. Este nexos brinda una perspectiva del asunto más equilibrada e interrelacionada que otras actualmente disponibles. Las fotografías de espíritus ilustran algunas de las aspiraciones y manifestaciones de esos ámbitos y ciertos conflictos existentes en su seno y entre ellos y sirven como un catálogo de aquéllos. (La religión y la ciencia tuvieron intereses propios en las afirmaciones y los desafíos planteados por este tipo de imágenes y contribuyeron de manera principal al análisis del fenómeno durante los tres cuartos de siglo que siguieron a la primera fotografía de un espíritu). En el contexto del arte y la cultura visual, las fotografías se analizan en función de sus características pictóricas y sus precedentes visuales, de las distintas maneras en que estuvieron determinadas por modos anteriores y contemporáneos de ver y describir espíritus, y de los desarrollos tecnológicos. También estudiamos la evolución de las imágenes en relación con las innovaciones en el diseño de las cámaras y el tratamiento de las fotografías, así como algunas de las muchas teorías antagónicas propuestas para explicar su producción. En ese sentido, el libro pretende dignificar las fotografías de espíritus como artefactos de una conciencia creativa corpórea o incorpórea. Mostraremos así mismo que las propias fotografías de es-

píritus ejercieron una influencia en el arte y la teoría fotográfica contemporáneos. En este sentido, la peculiaridad del planteamiento de la obra radica en que no trata las fotografías como meras ilustraciones espectaculares y pruebas de una actividad paranormal, como ejemplos curiosos de fraudes notorios o como una anomalía embarazosa de la práctica fotográfica y su historia que sería preferible olvidar.

Hoy en día, es habitual considerar que la historia de la fotografía comienza en las tradiciones pictóricas de otros medios visuales, en un tiempo anterior a su concepción propiamente dicha (ocurrida por el encuentro entre productos ópticos y químicos). Así pues, iniciaremos nuestra exposición hablando de la función y las características de la representación gráfica de espíritus desde el siglo xvii hasta comienzos del xix.

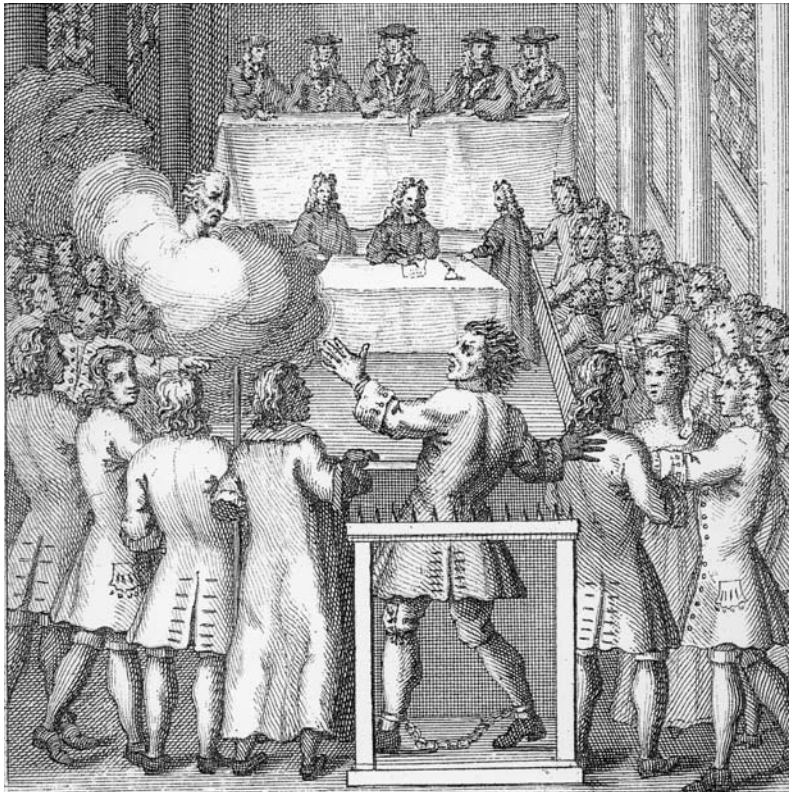
Los espíritus antes de la cámara

Los espíritus habitaban, según se creía, en un mundo inmaterial, invisible y eterno que se entrecruzaba con el visible, físico y temporal permitiendo así a las almas incorpóreas y a los seres sobrenaturales transitar entre el más allá (el cielo, el infierno o el purgatorio) y la vida presente. Aunque de ordinario eran imperceptibles, podían materializarse a su antojo². Las apariciones de espíritus podían constituir un espectáculo privado o público y ser vistas por sólo un individuo o por un gran número de personas a la vez³. En el siglo xix y comienzos del xx, la capacidad de ver espíritus y comunicarse con ellos fue a menudo dominio exclusivo de médiums y sensitivos, mientras que en las edades Media y Moderna eran vistos por personas de todos los estratos sociales y de cualquier edad, la mayoría de las cuales no pretendían poseer el don de la clarividencia. Las apariciones podían ser conjuradas o espontáneas, fugaces o prolongadas, casos singulares o reiterados, fenómenos triviales o espectaculares, portentosos y enigmáticos. Su apariencia era en ocasiones figurativa —asumía el aspecto de seres humanos o animales o de combinaciones entre ambos—, y otras veces completamente abstracta —adoptaba la forma de bolas de fuego, luces, objetos celestes, brumas y nubes y figuras geométricas (algunas de esas formas pasarían al léxico visual de la fotografía de espíritus)—. La manifestación de los espíritus no era nunca accidental —a diferencia de lo que ocurre con muchas fotografías de espíritus contemporáneas—, sino siempre deliberada y dotada de una finalidad, y buscaba provocar estragos, causar daños, asustar, advertir, amonestar, corregir errores, rematar asuntos no concluidos, confortar, animar o guiar.

Los espíritus podían ser percibidos por el oído, el gusto, el tacto y la vista. Sus atributos sensibles indicaban su lugar de procedencia y el carácter y el propósito de la aparición y les ayudaban a actuar: el sonido etéreo de unos coros evocaba la presencia de ángeles; la barahúnda (con sonidos de golpes y voces incluidos), los cambios de temperatura, los golpes de viento y el movimiento de objetos y personas anunciaban la presencia de condenados ambulantes y espíritus malignos y dañinos; y el hedor a azufre, la piel áspera, fría y húmeda y los sollozos lastimeros significaban una disposición diabólica en el espíritu, su condenación y su condición de residente en los infiernos⁴. La visibilidad solía hacer que los demonios parecieran más aterradores y los ángeles más reconfortantes. Permitía a los espectros (dotados de pies fantasmales para actuar como guías, de dedos para señalar y ojos para acusar) agilizar el cumplimiento del objetivo que había motivado su aparición y ser reconocidos por el testigo⁵. El aspecto de los espíritus (es decir, la manera en que optaban por representarse o hacerse ver) no era nunca neutral. La abyecta negrura de los demonios, por ejemplo, la tez morena o rubicunda de las hadas y sus expresiones feroces, sus movimientos repentinos y erráticos y su alarmante manera de aparecer o desaparecer ponían de manifiesto —al igual que sus atributos— el origen, la naturaleza y las intenciones de dichas criaturas. La identidad de aquellos seres (tanto si eran variedades de demonios como de ángeles, seres elementales o espectros) estaba determinada así mismo por su relación con una tradición visual —es decir, por cómo se acostumbraba a representarlos en imágenes o a describirlos en relatos textuales u orales—. Esta tradición (que servía tanto para perfilar sus características más destacadas como para configurar expectativas referentes al aspecto de cada tipo de espíritus) posee en muchos sentidos rasgos social, geográfica e históricamente específicos. En consecuencia, el aspecto de los espíritus varía, a veces de manera espectacular en las distintas culturas e, incluso, dentro de una misma cultura con el paso del tiempo⁶. Los espíritus no poseen, por tanto, una forma innata: son proyecciones culturales de necesidades y emociones humanas —o «artefactos» modelados y vivificados por ellas— como el miedo y la aversión primigenios, el fetichismo y la neurosis, la crueldad y los prejuicios, la inseguridad y las expectativas, los anhelos y el idealismo; reflejan sistemas de creencias, cosmologías y visiones del mundo; y están influenciados por relatos literarios, orales y pictóricos del pasado y del presente. Las imágenes fotográficas de espíritus no son diferentes en este sentido.

Antes de la invención de la fotografía, ver espíritus, representarlos y contemplar sus representaciones solían ser muy a menudo acciones

separadas. En tales casos, los ojos y la mente funcionaban como una cámara que captase la materialización de una aparición en forma de imagen mental. La memoria visual se recuperaba posteriormente en forma de narración oral o escrita. Algunas de esas narraciones eran relatos ilustrados, lo que permitía al lector ver, a través del filtro de la imaginación del artista, una muestra de lo que había contemplado el testigo. Dejando aparte la cuestión de la fiabilidad de éste, el proceso de recuerdo, exposición y nueva visualización reconfiguraba y deformaba la experiencia inicial, a menudo de forma considerable. La fotografía permitió percibir espíritus y registrar esa percepción de manera simultánea y supuestamente objetiva; la lente de la cámara observaba la presencia del espíritu, y el negativo preservaba la imagen de su forma. El proceso de revelado y positivado permitía reproducir y difundir copias más o menos idénticas de la imagen fotográfica manteniendo al mismo tiempo la integridad del original.



2.
«El asesino ve claramente ante sus ojos al inocente asesinado», calcografía de I. V. Gucht reproducida en Andrew Morton, *The Secrets of the Invisible World Disclosed; or, An Universal History of Apparitions* (1729).

En los siglos xvii y xviii, las historias de espíritus fueron el principal medio de publicación de ilustraciones gráficas. Se trataba de colecciones de testimonios que describían encuentros supuestamente auténticos con espectros, ángeles, el diablo, demonios, hadas, brujas, magos y nigromantes, y con fenómenos sobrenaturales. Sus compiladores eran clérigos protestantes y católicos cuyo propósito consistía en preparar a la gente para la muerte, refutar la creencia de moda en el ateísmo y el saduceísmo, que negaban la existencia de Dios, la vida futura y la realidad de los espíritus, y «fomentar» así «la causa de la moralidad en la sociedad»⁷. Las historias de espíritus fueron también relatos de intención moralizante u homilética (en la tradición del *exemplum* medieval). En ellos, un ser espiritual se encaraba con un testigo para dirigirle algún reproche saludable, amonestarle o darle ánimos⁸.

Muy pocos de esos relatos tenían ilustraciones. En la mayoría de los casos, el suceso se expresaba de manera suficiente y más precisa mediante descripciones verbales. Además, las versiones eran con frecuencia tan complicadas o enrevesadas en sus detalles y desarrollo como para resultar irrepresentables en una única imagen estática. Constituían reproducciones parciales y, al ser demasiado concretas o estilizadas y presentar a veces inadvertidamente una teatralidad cómica, carecían de los matices del texto [2]. Los grabados solían ser casi siempre obras artesanales de ejecución a menudo ingenua y manida y de composición convencional —tenían una hechura demasiado evidentemente humana y estaban desprovistas del aura de sobrenaturalidad que poseerían las fotografías de espíritus (cuyo origen se hallaba, según se creía, en el más allá y que eran representaciones reales de espíritus y habían sido transmitidas por ellos).

A diferencia de las fotografías de espíritus, los grabados de las historias de espectros no eran —no podían ser— probatorios. Y tampoco podían reivindicar una relación referencial respecto a los temas representados en ellos. La prueba de la existencia de espíritus se basaba más bien en el testimonio ratificador de testigos honrados y fiables⁹, del cual daba constancia el texto escrito y que era glosado con viveza por las ilustraciones adjuntas, que compendaban la esencia del relato cuyo contexto detallaban. El espíritu se muestra normalmente como una aparición representada al lado del testigo, quien reacciona con alarma y abatimiento. A cierta distancia de ellos, los circunstantes (como los soldados que acompañaban al apóstol Pablo en su camino a Damasco) parecen percatarse únicamente de la consternación del testigo. El escenario donde aparecen el espectro y los espectadores es un paisaje pintoresco o un interior. Unos cielos tenebrosos y el retiro sombrío de un



3.

Un jinete se percata de la presencia de un espectro, calcografía de I. V. Gucht, reproducida en Morton, *The Secrets of the Invisible World* Diclosed.

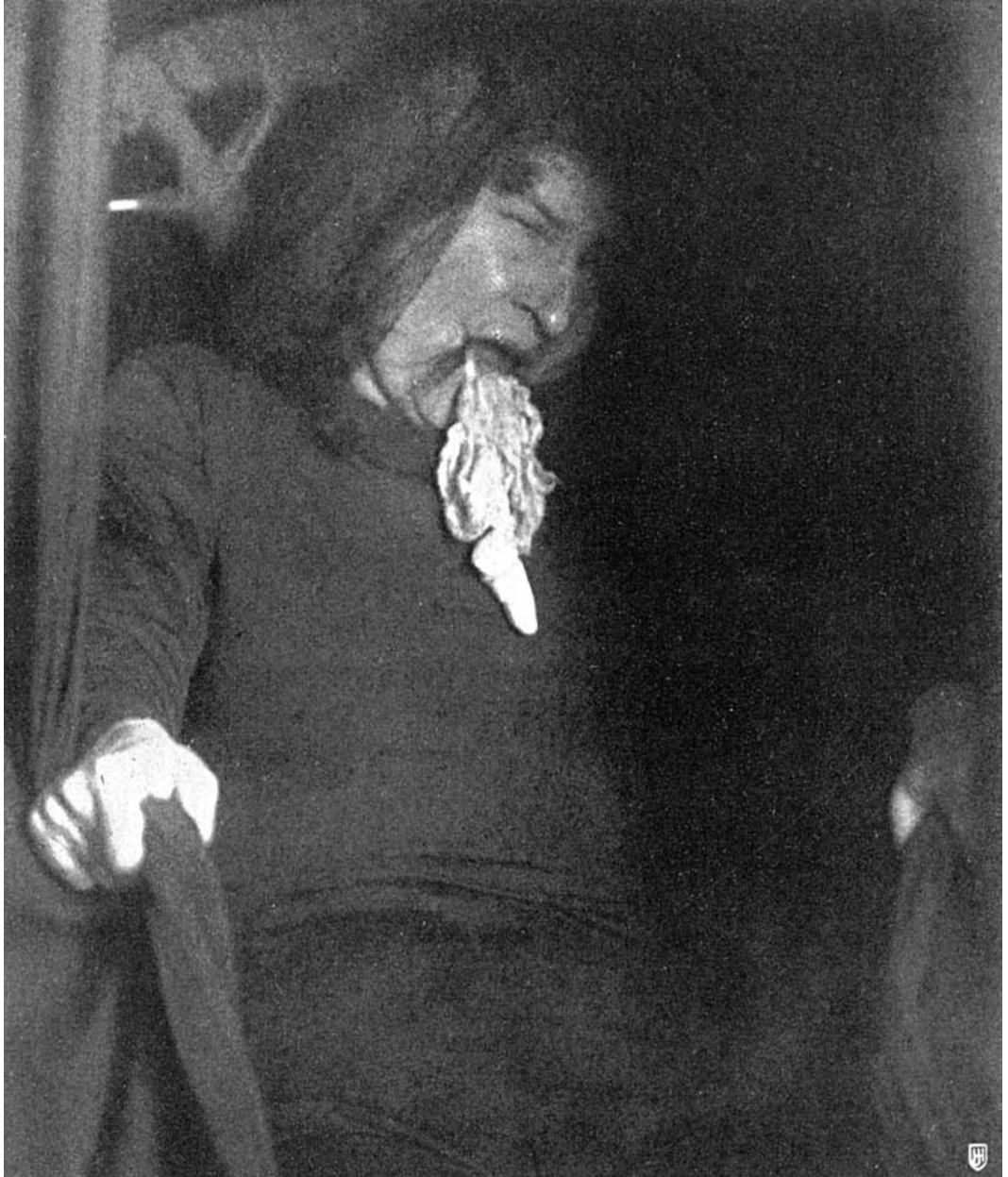
dormitorio o una sala evocan un hondo sentimiento de desazón, según el principio de lo sublime formulado por Edmund Burke (1729-1797) —la idea de que las tinieblas y la oscuridad exacerbaban el terror y la incertidumbre—¹⁰. Otros grabados, en cambio, producen una sensación de desasosiego mediante el recurso de situar al espíritu en entornos totalmente placenteros, tanto en espacios interiores como al aire libre. La cotidianidad del escenario hace que la manifestación extraordinaria parezca, por contraste, más perturbadora [3]. Esa misma impresión puede observarse en las fotografías de aficionados de finales del siglo XX, que pretenden mostrar la presencia accidental de una forma espiritual entre amigos y miembros de la familia en emplazamientos, por lo demás, comunes y corrientes, en instantáneas anodinas de vacaciones y en escenas caseras cotidianas [4].

Uno de los corolarios del carácter visible y tangible de los espíritus era su solidez. Según una tradición que se remonta, al menos, a la Edad Media, se creía que los fantasmas eran corpóreos y asumían formas diversas¹¹. En una de ellas, el espectro se ve y representa envuelto en un sudario diáfano; en otra, su «cuerpo» se halla en un estado más o menos avanzado de putrefacción. (El *transi* de la tradición escultórica francesa —personificación esquelética de la muerte— está estrechamente relacionado con esta tipología)¹². La aparición de un cadáver representaba un espectro inquieto e impuro (atormentado y atormentador de sus desventurados testigos vivientes) y reflejaba el temor social a la descomposición y una fascinación por la pervivencia del cuerpo tras la muerte (por contraposición con la del alma). La antítesis de esta clase de aparición aterradora y truculenta era el espíritu en forma de niño pequeño desnudo en trance de salir de la boca de un muerto. En sentido estricto, se trata de una manifestación de la partida del alma más que de un aparecido. Esta forma será evocada por las fotografías de espíritus del siglo XX en las que se representa un ectoplasma (o materia espiritual) que surge de la boca del médium o de cualquier otro orificio imaginable [5]¹³.

Lo más habitual era que los espíritus de los fallecidos no pudieran distinguirse de los de las personas vivas excepto cuando se materializaban o desvanecían¹⁴. Aunque la muerte deformaba su agobiante envoltura terrenal no hacía peligrar necesariamente la integridad del aspecto espiritual de la persona. La excepción la constituyen ciertas manifestaciones de espectros parciales —incompletos por aparecer sin cabeza o sólo en forma de cabeza (como ocurriría a menudo en las fotografías de espíritus), o también ocultos, truncados o eclipsados en cierta medida por algún objeto, o seccionados por el plano a través del

4.
(página siguiente)
Muchacha en unas
escaleras con una
sustancia neblinosa,
Illinois, película
Polaroid, 1959.





5.
 (página anterior) Barón
 Albert von
 Schrenk-Notzing,
*Phenomena of
 Materialisation* (1920).

cual se materializaban—. Los espectros plenamente formados aparecen vestidos con trajes de época y portan accesorios como un bastón, una espada o un pañuelo, pueden ocupar un espacio tridimensional y poseen tanta movilidad como sus testigos de carne y hueso. A veces, el cuadro representa la sombra del espectro proyectada sobre el suelo, dando a entender que la aparición era lo bastante sólida como para interrumpir el paso de la luz. El rostro y la forma del espíritu se reproducen exactamente de la misma manera que la de quien los contempla; en realidad, muertos y vivos sólo eran distinguibles a veces en virtud del texto ilustrado por el grabado. Algunos grabados intentaban establecer una distinción entre ambos presentando la aparición en un tono predominantemente blanco, dotándola así de una luminosidad antinatural y una palidez mortal. El paisaje nocturno o el interior melancólicamente iluminado servían no sólo para provocar un estado de ánimo, sino también para realzar el contraste tonal del espectro.

La diferencia entre la aparición y el observador se señalaba así mismo mediante la adaptación de códigos iconográficos y recursos pictóricos utilizados tradicionalmente en el arte cristiano para denotar seres sobrenaturales. Las apariciones se muestran a veces encerradas en una esplendente envoltura de luz (como transfiguradas) o rodeadas por nubes en forma de cúmulos (indicadoras de un ámbito celeste) o dentro de un denso círculo de humo (para significar inequívocamente su origen infernal) [6]. Estos recursos de encuadre servían no sólo para aislar y separar al espíritu y denotar su desconexión del mundo de las apariencias corrientes, sino también como puerta de unión entre los reinos natural y sobrenatural por la que el espíritu podía entrar y salir. El realce de la teatralidad y el dramatismo visual de los cuadros ayudaban a compensar la ausencia de los elementos concomitantes inasequibles y gráficamente irrepresentables captados por otros sentidos en las manifestaciones de los espíritus, así como las respuestas psicósomáticas del observador —sensaciones de pesantez, desorientación, temblores y posesión.

Según algunas historias de espíritus de la Edad Moderna, los espectros asumían también temporalmente un grado de apariencia corporal suficiente como para permitirles manejar y mover objetos. El fenómeno de los espectros sólidos, que perduró hasta el siglo XIX, se consideraba la manifestación más espectacular y probatoria de las dotes del médium. La médium Florence Cook (1856-1904) se hizo famosa por su capacidad para convocar al espíritu de Kathie King, una de las denominadas materializaciones plenas, formada supuestamente por ectoplasma, pero dotada de muchos de los atributos de las per-



6. Samuel habla a Saúl, en *Saúl y la bruja de Endor*, detalle de un grabado con plancha de acero según el cuadro de Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872).

sonas vivas. En las sesiones espiritistas, King permitía a los reunidos tocar los vestidos que llevaba, acariciarle el cabello y las partes descubiertas de su cuerpo, tomarle la temperatura, sentir los latidos de su corazón y fotografiarla [7]¹⁵.

Las convenciones de la representación conferían al espectro una apariencia de solidez y vivacidad condicionada así mismo por las características del médium. En el siglo XVII, el espíritu aparecía esquematizado en relieves sencillos tallados en madera o en xilografías, en pliegos de cordel y folletos baratos y en hojas volantes. Sus dibujos, de trazos a veces toscos y escuetos, junto con el tamaño reducido de la matriz, impedían diferenciar incluso detalles importantes y sustanciales. Por tanto, aunque se creyese y percibiese que los espíritus (tanto humanos como celestes o infernales) no poseían densidad corpórea o visual, las láminas impresas eran incapaces de representarlos de ese modo. La estampación de línea fina con planchas metálicas (introducida en la década de 1820) y unos formatos mayores facilitaron un lenguaje de representación con mayor capacidad para reproducir



contrastes y gradaciones de luz y sombra, superficie y textura, así como contornos duros y suaves, densidad material y distinciones entre objetos opacos, transparentes y traslúcidos. Las nubes, el humo y el vaho dejaron de parecer fragmentos emborronados de tracto intestinal y sugirieron, en cambio, ingravidez, fugacidad e inmaterialidad. El agua y el fuego adquirieron también en ese momento cierto grado de fluidez.

Estos elementos no fueron los únicos afectados por las posibilidades del medio de representación. Los grabados con planchas de acero permitieron representar objetos traslúcidos y vaporosos cuya descripción se remonta, por lo menos, a la Antigüedad. El emperador romano Marco Aurelio explica en sus *Meditaciones* (167 d.C.) que «todo lo referente al alma no es más que sueño y vapores»; y en la *Iliada* (c. 800 a.C.), Homero describe los espectros diciendo que son tan «insustanciales como el humo»¹⁶. Estas metáforas interpretan la inmaterialidad del espíritu comparándola con fenómenos naturales que la aparición del grabado mediante plancha de acero permitió plasmar con mayor realismo. A partir de ese momento, los espectros podían representarse con verosimilitud como seres etéreos, presentes de manera incompleta y parcial —a la manera de reflejos sutiles en el aire [61]—. Esta forma concreta de los espíritus con su modo particular de representación espectral evolucionaría aún más con la siguiente innovación importante en las artes gráficas: el invento de la fotografía, medio y técnica asociado a la transparencia, la fluidez, lo vaporoso y la materialización de imágenes, dotada, por tanto, de una peculiar afinidad y aptitud para la visualización de espíritus.

Aunque las apariciones de los muertos poseen en los grabados la apariencia de los seres vivos, no era fácil confundirlos con otros tipos de espíritus. Las entidades sobrenaturales, como los ángeles, las almas de los redimidos, las hadas y los espíritus malignos, tienen una iconografía distintiva. Sin embargo, dentro de cada una de esas categorías, la apariencia o la representación de los espíritus podían variar considerablemente. En la Edad Media y el Renacimiento, por ejemplo, los demonios pintados en los muros de las iglesias y reproducidos en las demonologías aparecían representados como monstruos que amalgamaban, bajo forma humana, alas, cuernos, colmillos, escamas, pezuñas hendidas, garras, rabos, orejas alargadas y hocicos protuberantes. Pero en las sociedades carentes de una vigorosa cultura visual para la representación sobrenatural, los rasgos animales son menos dominantes; los demonios descritos en relatos y tradiciones orales sobre espíritus poseen una apariencia más claramente humana (aunque no menos grotesca):

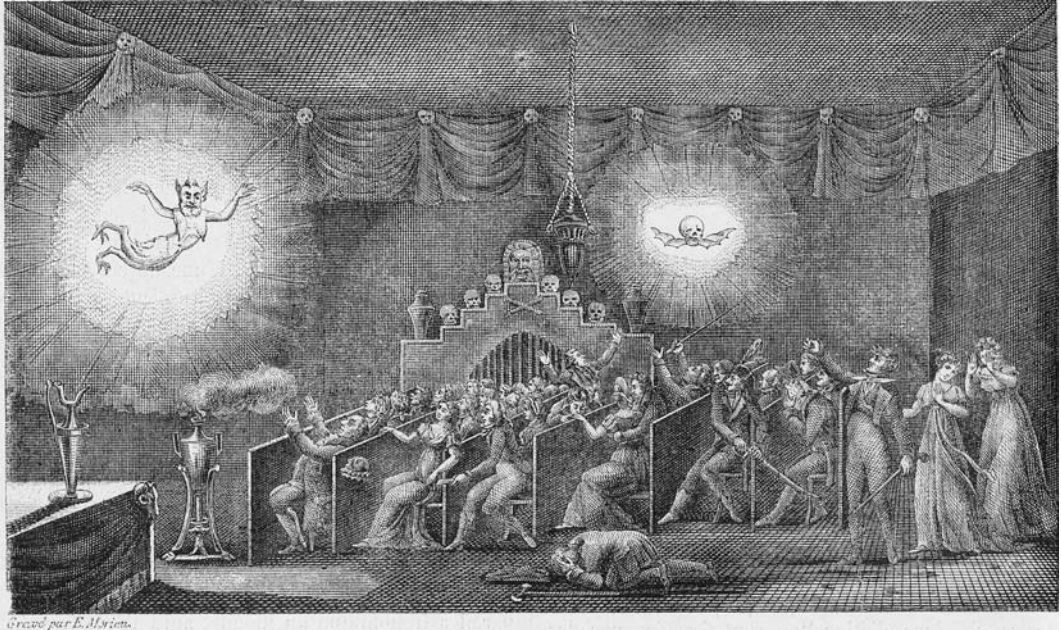
7. William Crookes, «Retrato de Katie King», positivo a la albúmina de plata (copia), 1874.

tienen color negro u oscuro, proporciones extrañas o tamaño exagerado, están contrahechos, les falta algún miembro y (al igual que las brujas) pueden metamorfosearse en perros infernales y bolas de fuego. De manera similar, mientras en algunos relatos se describe a las hadas como seres humanos a escala diminuta, de cuerpos livianos, vestidas con elegancia y dotadas de rasgos nobles, otras versiones las representan achaparradas, de rostro feroz y vestidas como bandoleros —muy diferentes de las figuras nemorosas y aladas de las ilustraciones victorianas o eduardianas y, más tarde, de las fotografías de hadas tomadas en Cottingley [8].

8.
Elsie Wright, «Frances y las hadas», Cottingley Glen, West Yorkshire (Inglaterra), positivo a la gelatina de plata, julio de 1917 (copia, c. 1925).

Antes de la invención de la fotografía, la tecnología de las lentes fue utilizada no sólo para visualizar lo sobrenatural, sino también para suscitar una sensación imaginativa de su presencia real. La linterna mágica existía en diversas formas desde comienzos del siglo xvii. Técnicamente hablando, era lo opuesto a la cámara. Mientras ésta capta la luz para producir una imagen, la linterna mágica la proyecta. Las imágenes





de las linternas mágicas se pintaban en cristal y se proyectaban sobre paredes o lienzos, y, a veces, desde atrás sobre una tela traslúcida y mojada. La invención de la fotografía permitió también positivar imágenes en blanco y negro sobre placas de vidrio. Muchas ilustraciones que representan aparatos en funcionamiento muestran proyecciones de criaturas sobrenaturales como demonios, espectros y *transis*¹⁷. En origen, esas proyecciones cumplían una función de imágenes didácticas ideadas para conmovir, serenar o animar a los espectadores a prepararse para la muerte, huir del pecado y temer el juicio divino. La capacidad de la linterna para aterrorizar a los espectadores fue reconocida desde el primer momento. Imágenes similares se habían podido ver en la Edad Media durante cientos de años sobre los muros de las iglesias. La proyección, sin embargo, hacía que resultaran casi animadas y, en consecuencia, tanto más terribles y poderosas. Se podía conjurar la presencia de demonios en un medio tan sutil como el aire y hacerlos desaparecer en él con igual rapidez. A finales del siglo XVIII, el aura casi sobrenatural de la técnica se utilizó para entretener más que para educar. Personas dedicadas al mundo del espectáculo ampliaron la capacidad de aquel medio en forma de actuaciones con números de terror conocidos como fantasmagorías.

9.
«Fantasmagoría de Robertson», grabado con plancha de acero de E. Morieu, reproducido en *La Nature* (1881).

La linterna ofrecía a menudo retroproyecciones sobre una pantalla traslúcida, quedando así fuera de la vista —y ocultando al público los medios de la magia [9]—. A veces, las imágenes se proyectaban sobre humo y se desplazaban por las paredes, aumentando o reduciendo su tamaño a medida que el proyector retrocedía o avanzaba, se acercaba a la pantalla o se alejaba de ella. Las linternas más complejas de tres lentes y las dobles linternas podían crear también «efectos especiales» (por así decirlo), permitiendo a los seres fantasmales materializarse, desmaterializarse y moverse ante los ojos de los asistentes. Los entes espectrales seleccionados para las fantasmagorías no se diferenciaban apenas por su tipo y forma de los que se mostraban al público más de 300 años antes para su instrucción religiosa¹⁸.

Aunque las distintas variedades de espíritus eran distinguibles en términos generales por su aspecto, no lo eran siempre en lo que respecta a su naturaleza. Las taxonomías de espíritus formuladas en los siglos XVII y XVIII clasificaban, por ejemplo, a las hadas de diversas maneras como criaturas totalmente benignas, como espíritus malignos o como almas terrenales de personas fallecidas. La diferenciación entre seres espirituales desde puntos de vista iconográficos y taxonómicos había adquirido mayor precisión a comienzos del siglo XIX. Y a medida que disminuyó la creencia en la realidad objetiva de los espíritus, su representación visual fue adquiriendo formas cada vez más estereotipadas y simbólicas: los demonios se representaban como criaturas oscuras, con cuernos y pezuñas hendidas; los ángeles, con túnicas blancas, alados y circundados por una aureola, y los espectros, envueltos en una sábana o cubiertos por un sudario.