



José Díaz Cuyás

INTRODUCCIÓN¹

El siglo XIX, el periodo en que se consolidan el saber y la práctica científica moderna, estaba fascinado por las sombras. Al consabido gusto romántico por la noche, el sueño y las presencias invisibles, cabe añadir la enorme proliferación de poderosos artilugios de visión, auténticas máquinas de sombra, que evolucionan desde la cámara obscura o la linterna mágica hasta la fotografía y el cinematógrafo. La persuasiva verosimilitud de estas imágenes ópticas se abre a una nueva dialéctica que va a dar satisfacción tanto al deseo de neutra exactitud de la mirada científica, como al deseo de ilusión mágica de los espectáculos populares. Entre ciencia y espectáculo se trazará una frontera imprecisa a través de la cual lo invisible puede llegar a hacerse ahora visible “científicamente”, y donde las inofensivas ilusiones mágicas vienen a constituirse en síntomas de las más inquietantes pulsiones de la mirada.

Con independencia de su intención cómica o seria, lo cierto es que el siglo XIX está plagado de imágenes fantasmales, y no debe ser casualidad que la modernidad haya derivado del antiguo *phantasma* –aparición, imagen, espectro– dos ca-

1. El presente dossier recoge los textos de las conferencias impartidas en el seminario *La imagen fantasma* celebrado en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona entre el 28 de noviembre y el 1 de diciembre de 2006. A estos se añadió con posterioridad el artículo que incluimos de Alberto Ruiz de Samaniego.

tegorías claves para la interpretación de sus propios síntomas culturales: lo fantasmagórico (para el modelo social) y lo fantasmático (para el modelo de sujeto). La expresión *fantasmagórico* surge en torno a 1800 y proviene del ámbito de los espectáculos de óptica, más en concreto de las innovadoras sesiones de linterna mágica celebradas en París pocos años después de la Revolución. Etienne Gaspar Robert, conocido como Robertson, inventor del fantascopio, se apropió para sus “entretenimientos filosóficos” del nombre *Phantasmagoría*: resultado de añadir al término *fantasma* la terminación *agoréuo* –yo hablo–. El vocablo tuvo un enorme éxito y pronto pasaría a constituirse en una nueva categoría cultural. En su tesis sobre el fetichismo de la mercancía, Marx descubría toda su potencialidad metafórica cuando afirmaba que en el capitalismo la relación social entre los hombres “toma la forma *fantasmagórica* de una relación entre cosas”. De este modo aludía al fundamento social de nuestras “ilusiones fúnebres” y, por extensión, al carácter ontológicamente ilusorio y espectral del estatus de lo real en el mundo desacralizado.

Lo *fantasmático* como categoría cultural surge aproximadamente un siglo después, en torno a 1900, y proviene, como uno de sus conceptos fundamentales –y en alguna medida, fundacionales– del ámbito psicoanalítico. En general, alude a una estructura constituyente de la “realidad psíquica”, encubridora del deseo y estrechamente vinculada con lo escópico. Actualizado y potenciado por Lacan, el término *fantasma* sigue aludiendo a una estructura primaria de la subjetivación, pero perfila y restringe más su significado para convertirse en aquello que vela y enmarca lo real entendido como lo irrepresentable.

Los *fantasmático* y lo *fantasmagórico*, como estructuras subyacentes en la vida del sujeto y en la vida social que tienen como modelo la fenomenología de la visión, permiten una nueva articulación histórica, a través de las imágenes, de nuestra “realidad” psíquica y social. De aquí la pertinencia y el desafío de una apuesta como la que Didi-Huberman hace por una historia de las imágenes consecuente con su actual valor epistémico; alejada de los vagos alegatos a favor de la interdisciplinariedad del debate postmoderno o de los estudios visuales, y que supone, por contra, una renovación y una expansión de la Historia del arte concebida ahora como la Historia de las –de nuestras– imágenes fantasma.

(p. 51) Thomas Glendenning Hamilton, *Ectoplasma* producido por Mary M. (Mary Marshall) mostrando la imagen de Arthur Conan Doyle, 27 junio 1932, gelatina de plata, Biblioteca de la Universidad de Manitoba

(p. 52) Bernhard Johannes Blume, *Identificación*, 1971