



Enrico Imoda. *Materialización de una joven producida por la médium Linda Gazzera*,  
28 de junio de 1909, gelatina de plata, copia de G. Simoni,  
reproducida en *Fotografie di Fantasma*, Turín: Fratelli Bocca, 1912.  
The Metropolitan Museum of Art

José Díaz Cuyás

VISIONES AÉREAS:  
ROBERTSON, FANTASMAGORERO Y AERONAUTA

*Donde se invita al lector a seguir el rastro de Robertson, erigido en inventor de la Fantasmagoría y pionero de la aeronáutica, con la intención de establecer lo que estas actividades, a mitad de camino entre la ciencia recreativa y el espectáculo de feria, tenían en común: a saber, la voluntad de ver en el aire y desde el aire más allá de lo visible, aunque para ello se deban adoptar las cualidades de lo aéreo, permitiendo que el cuerpo y el lugar se desvanezcan en las nubes.*

a Natalia

Comencemos por una evidencia: en el aire no hay lugares. Hay cosas, es cierto, que pasan en el aire, pero hablando con propiedad allí nada tiene un sitio, nada puede estar y permanecer. En él todo es soplo, sea apacible o tempestuoso. De hecho, cuando miramos de frente hacia lo alto, si eso fuera posible, para hacernos una imagen clara de lo que pasa, aún en el caso de haber visto algo con certeza, siempre nos quedará la duda del dónde y el cuando. En el dominio de las imágenes es la nube, a pesar de su inestabilidad, de su carácter elástico y mudable, de su entrega al capricho deformador de los vientos y su propensión al desvanecimiento, lo que más se asemejaría a un lugar. De aquí que en la pintura sea la masa nubosa, de entre todos los meteoros de la atmósfera, la que se constituya por tradición en metáfora o sinécdoque de ese espacio sin límites, sin volumen ni figura, sin forma visible, al que llamamos el aire; y también que sea en ella, en su interior o en su sostén, donde se viene a enmarcar, donde se deja ver, aquello que pasa o que se dice que pasa en el espacio celeste. En nuestra memoria retenemos la imagen arquetípica de cómo siempre ha sido en ellas o sobre ellas, arropadas y veladas por ellas, como se muestran las figuras sagradas en la plenitud de su gloria. Cuando contemplamos la imagen pictórica de una de estas hierofanías vaporosas comprobamos cómo la figura de la nube introduce un corte y actúa como elemento de sustracción, como negación del lugar. Recoge y deja ver lo que no debería ser visto, soporta, por así decirlo, la marca negativa de lo aéreo, su invisibilidad. Las nubes de gloria están ahí para los ojos del vidente, o para los nuestros al ponernos en su lugar. Por eso, como bien ha sugerido Hubert Damisch la nube en general,

entendida como lugar simbólico, supone la “representación de una representación” y en consecuencia la negación del espacio y el tiempo en el que está inscrita.<sup>1</sup>

Que el exceso de vapor no deja ver, ya lo sabía Monet. Es lo que ocurre cuando ya no cabe esperar ninguna presencia que emane de su interior. Una vez reducidas a fenómeno atmosférico o a humo las nubes modernas pueden mostrarnos, cuando la neblina tiende a dominar la superficie, un mundo que se esfuma; pero más allá del juego libre y metamórfico de sus contornos, todo aquello que se vea o brote de dentro, será algo que positivamente no le pertenezca –ni tampoco a este mundo–. “Allí donde el pintor de la Edad Media no ha pintado jamás una nube si no es con la intención de colocar un ángel”, escribía el autor de *Pintores Modernos*, “nosotros ya no creemos por nuestra parte que las nubes contengan otra cosa que una cantidad dada de lluvia y granizo”.<sup>2</sup> Ruskin, el gran teórico de las nubes, impartió en 1884 dos conferencias fascinantes, algo enloquecidas y cargadas de furia contenida que publicó bajo el título de *La nube de tormenta del siglo diecinueve*. Su primera preocupación fue la de asignarle a la nube una definición fenoménica: “Vapor de agua *visible* flotando a una cierta altura en el aire” (cur. nos.). Visible, lo que en negativo nos permite suponer la existencia de una gran variedad de vapores invisibles ocupando el espacio en derredor, fluyendo a diversas alturas, que sólo alcanzarán el grado de visibilidad gracias a determinadas condiciones ambientales. De aquí que para poder empezar a comprender todo lo concerniente a la “morada de este vapor visible” el paso siguiente e imprescindible sea el de considerar “las maneras de su visibilidad”:

¿Ocurre, se deben preguntar, con la nube de vapor como con tantas otras cosas, que son vistas cuando están ahí, y no lo son cuando no lo están? ¿O tiene la nube de vapor tanto de *fantasma* en ella que puede ser visible o invisible a su gusto, y puede quizás estar desagradable y malignamente toda ahí, tanto cuando la vemos como cuando no lo hacemos? A lo cual respondo, con sencillez y en general, que, por lo común, una nube está donde ustedes la ven, y no lo está donde no la ven... (cur. nos.)<sup>3</sup>

---

1. DAMISCH, Hubert: *Théorie du / Nuage / pour une histoire de la peinture*, París: Editions du Seuil, 1972. Véase en especial pp. 89-95. La tesis central del libro se sustenta en este valor representativo de la nube tomado por la pintura como un “préstamo” de la “máquina” teatral, pp. 110-113. Es significativo que este carácter espectacular se incremente a medida que nos acercamos al desacralizador s. XVIII: “la nube, que había jugado un rol accesorio en el arte del siglo XV invadirá, en el XVI y sobre todo en el siglo XVII, cúpulas, bóvedas y techos, asumiendo unas funciones ilusionistas y pictóricas cada vez más extendidas” (p 113). Ese “ilusionismo” del que habla Damisch tenderá hacia un modelo óptico, tanto en la escena teatral como en la pintura, a medida que nos acerquemos al s. XIX.

2. RUSKIN, John: *Modern Painters*: 1856, t.III, p. 257.

3. RUSKIN, John: *The Storm Cloud of the Nineteenth Century*, Nueva York: John Wiley and Son, 1884. pp. 8 y 10. Para explicar esta graduación de la visibilidad su ejemplo lo toma, de manera significativa, del efecto producido por el vapor expelido por una locomotora. “En el borde de la chimenea es transparente”, ex-

Esa nube que en el paisaje es lo más semejante a un *fantasma*, aunque nos conste que no lo es porque sólo está allí “donde ustedes la ven”, será su modelo predilecto para pensar en el orden visual de la pintura de su tiempo. Pero esto es algo sobre lo que reflexiona ya bien entrado el s. XIX, cuando mucho de lo que se venía preparando resulte más que evidente. Por lo pronto, será suficiente con insistir en que las nubes, como el aire en general, carecen de consistencia, de presencia corporal, y que por eso cuando “están”, lo están para los ojos, allí donde se las ve. Las nubes pasan, y hablando con propiedad, no tienen presente. Lo que está en el aire, lo que está suspenso, es lo que discurre y circula, en esto coinciden la moderna meteorología fundada en los albores del s. XIX con la correspondiente economía política: todo fluye en movimiento continuo. Pero lo que está en el aire es también lo que queda pendiente, lo que todavía no ha tomado cuerpo. Por ello, por su naturaleza incorpórea y metamórfica, se han prestado las nubes desde siempre a la multiplicidad de las apariencias, a todo tipo de ilusiones “reales” y juegos oculares, a trasmutarse en seres fantásticos, en animales, en ciudades y edificaciones, en *fatás morganas* y en castillos en el aire. Una capacidad para provocar espejismos y alucinaciones espectrales que no quedará neutralizada, sino potenciada de un modo nuevo, con la paganización de los cielos y la observación científica.<sup>4</sup>

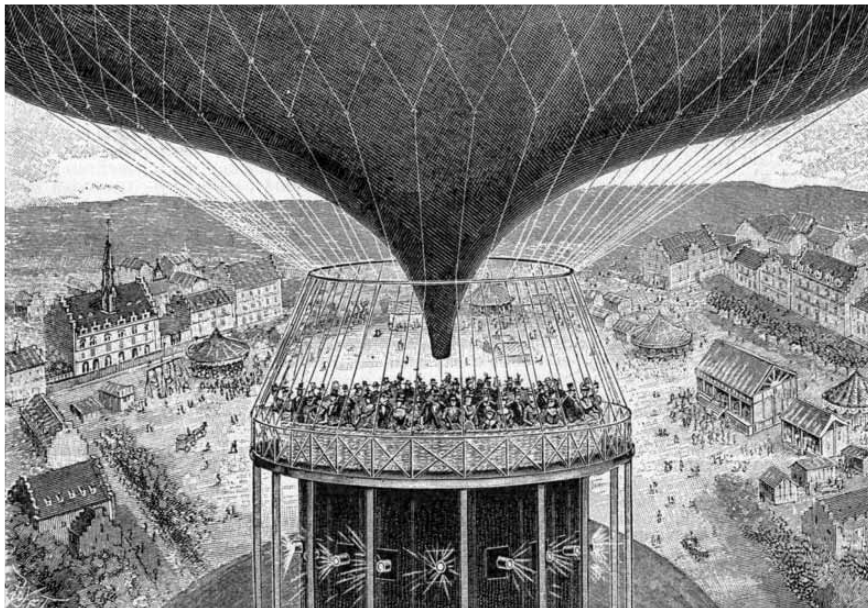
Al hilo de las nubes voy a hablaros en lo que sigue de visiones en el aire y de vistas cenitales –de lo que se ve en lo alto y desde lo alto–. De imágenes suspendidas y también por ello temporalmente en suspenso: más en concreto, quiero hablaros del momento en que gracias a nuevas máquinas de óptica comienza a contemplarse

plica, “no puedes verlo, porque es más intenso y denso ahí que en ninguna otra parte”; luego, a seis pulgadas se vuelve blanco como la nieve, “lo ves, y lo ves, observen, exactamente donde está”, esta sería “la nube real y verdadera”; a las veinte yardas se dispersa y desaparece, pero “todavía está ahí”, hay una difusa corriente invisible de humedad en el borde del chorro, seguirá siendo vapor, pero ya no será una nube de acuerdo con la definición de “vapor *visible*” (cur. original). p. 11.

Que Ruskin, defensor de una pintura “al servicio de las nubes” y enfrentado de manera furibunda a la idea de progreso industrial, tome como modelo la nube producida por una máquina de vapor deja traslucir la dialéctica que subtiende estos dos textos. Esas nubes de tormenta de las que habla, malsanas y traídas por un “viento apestado”, son una denuncia vehemente y temprana de lo que considera un fenómeno propiamente contemporáneo, el deterioro de la atmósfera. Su crítica no era una defensa de lo que hoy llamaríamos medio ambiente tanto como una apología del aire claro, de una imagen saludable y corpórea del cielo desde la perspectiva de una teología natural.

Desde una posición inversa –progresista y, a su pesar, menos dialéctica– Marc Le Bot hace arrancar la “iconografía” de la pintura moderna precisamente de las nubes de las locomotoras, más concretamente de la serie de la *Gare Saint-Lazare* de Monet. Cfr. LE BOT, Marc: *Pintura y maquinismo*, Madrid: Cátedra, 1979. Para una crítica de su concepto de “maquinismo” véase mi “Vanguardia y maquinismo: equivocidad de un tópico” en COZAR, José Manuel de (ed.): *Tecnología, civilización y Barbarie*, Barcelona: Anthrops, 2002.

4. El propio Luke Howard, el iniciador de la meteorología moderna loado por Goethe y admirado por Constable, incluye entre sus estudios alguna acuarela de *Castillos en el Aire formados por Nubes*, cit. en GAGE, John: “Clouds Over Europe”, *Constable Clouds*, Londres: Nacional Gallery, 2000. p. 128. Una completa iconografía científica de “espectros” aéreos puede encontrarse en *La Nature* (1873-1896), así como en los libros de divulgación científica de Gaston Tissandier, director de la revista y célebre aeronauta.



1. Raoul Grimoin-Sanson's, *Cinéorama*, Exposición Universal, París, 1900.

en las alturas, en la oscuridad y entre nubes vaporosas, un tráfico masivo de seres espectrales y al tiempo comienza a observarse un trasiego insólito de individuos deseando subir hasta las nubes para ver desde lo más alto gracias a nuevas máquinas voladoras. Esto ocurre aproximadamente entre los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Y por lo pronto, esta obsesión por abandonar y elevarse del suelo, de las cosas terrenales, ya nos está indicando que tanto por lo que respecta a la fascinación que producen esas figuras etéreas e impalpables flotando en el espacio, como por lo que respecta al deseo de estos viajeros modernos por elevarse hasta las capas superiores, lo que está en juego es una voluntad imperiosa por romper con el lugar, por estar, si quiera por un momento, fuera de lugar. Sabemos que la lógica de la visión exige situarse fuera del espacio y el tiempo habitual para llegar a ver lo que está más allá, al otro lado de lo sensible y concreto. Pero si lo que esperamos del más allá es algo mortalmente nuevo y fugazmente infinito, como es el caso, habrá que permanecer entonces suspendidos en un ingrátido estado de espera, expectantes de novedad y, en lo posible, dejar el cuerpo en vilo, pendiente y receptivo a una sobreexcitación sin límites [fig. 1].

Vistas aerostáticas y visiones fantasmales. Como experiencias extremas de la “pura” opticidad ambas degradan el cuerpo a un mero fardo residual para entregarse a las

visiones de lo extraordinario, de lo que está más allá de lo visible. En ambos casos aparecerá por las alturas lo nunca visto y se rebasarán las fronteras de lo posible: de una parte porque, como veremos, los avances técnicos en los espectáculos de linterna mágica sobrepasan los límites impuestos hasta entonces a la ilusión y; de otra, porque las máquinas aerostáticas suponen la realización material y, por tanto, la superación definitiva, de la vieja ilusión del vuelo. Todo se reduce pues a una cuestión ocular, a ver apariciones o aparecidos entre las sombras humeantes o a ver cómo aparece el mundo desde lo alto. No en vano las exhibiciones de vuelos aerostáticos, así como su equivalente pictórico, el Panorama, fueron junto a la Fantasmagoría, las atracciones de masas más celebradas en aquella agitada Europa finisecular.<sup>5</sup> Y no olvidemos que los términos *Panorama* y *Fantasmagoría* aluden a la visión pero son palabras con patente, utilizadas como denominación de inventos registrados para su explotación comercial. Novedades, por tanto, espectáculos de óptica, mercancías visuales modernas cuyo significado inicial ha permanecido sepultado con posterioridad por su sentido figurado. El uso metafórico del panorama se extendió muy pronto para aludir a una cualidad del paisaje o a la visión global de un campo particular de conocimiento. Otro tanto ocurrió con el término Fantasmagoría. La urgencia con que este vocablo se convierte en metáfora de un mundo experimentado como ilusión fúnebre, dinámica y vaporosa y, sobre todo, su conversión a partir de Marx en una categoría cultural con la que dar cuenta del fetichismo de la mercancía, debe hacernos sospechar que en ambos casos lo que surgió como juego y espectáculo, como un simple “modo de ver”, muy pronto se generalizará, también para la reflexión teórica, como un nuevo “modo de ser”<sup>6</sup>.

Espectáculos aéreos de la modernidad. Ya se sabe, el ocio y el placer de lo nuevo confundidos con la voluntad escópica de conocer y dominar. Pero exceder los lími-

5. Sobre el Panorama como un espectáculo de masas vinculado al “descubrimiento del horizonte” y el nacimiento coetáneo de la aerostación vid. OETTERMANN, Stephan: *The Panorama: History of a Mass Medium* [trad. Deborah Lucas Schneider], Nueva York: Zone Books, 1997. En especial, pp.13-15.

6. En su tesis sobre el fetichismo de la mercancía Marx afirmaba que en el capitalismo la relación social entre los hombres “toma la forma fantasmagórica de una relación entre cosas”. MARX, K.: *El Capital: crítica de la economía política*, México: FCE, p. 5. Este concepto será retomado por los neomarxianos, cfr. ADORNO, Theodor: *In search of Wagner*, Londres: Verso books, 2006, cuyo capítulo VI está dedicado a la fantasmagoría; y BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes* [Rolf Tiedemann ed.], Madrid: Akal, 2005, en especial en el “resúmen” de 1939, “París, capital del siglo XIX”, pp. 50-63.

Sobre la polémica entre ambos autores en torno a este concepto puede consultarse ZAMORA, José A.: “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno”, *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, 1999, pp. 129-151. Sobre esta categoría desarrollada por la teoría crítica aplicada a la historia del arte cfr. FERNANDEZ POLANCO, Aurora: “La fantasmagoría. Baudelaire y la mercancía absoluta”, *La Balsa de la Medusa*, nº 38-39, 1996; y también su: “Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol”, *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 0, 2001, pp. 11-31.

tes de lo terrenal pretendiendo ver entre vapores o desde lo alto situado más allá del cuerpo y sus lugares tiene sus costes y, como todo ejercicio de abstracción, contabiliza sus pérdidas. En ambos casos el ojo debe ser llevado al extremo de la ceguera para poder ver: en el caso de las visiones fantasmales –como en los panoramas– porque sólo alcanzamos a ver si cerramos los ojos, la ilusión sólo resulta efectiva en la más absoluta oscuridad; y en el caso de las vistas aerostáticas –como en las panorámicas cenitales–, porque la ascensión supone la pérdida progresiva del solar, del horizonte propio, para llegar a un punto ciego, a una distancia olímpica, en la que se alcanza una visión totalizadora y superior, la del horizonte puro e ilimitado, donde todo queda al fin petrificado y se pierde todo indicio de vida y movimiento. Es el coste de mirar desde las alturas cenitales, como corresponde a la divinidad –y quien sabe si al diablo [fig. 2]–. Desde el cielo todo se abarca, pero no puede verse nada particular.

Para emprender el viaje hacia estos umbrales de lo visible en el 1800, o mejor, hacia estas imágenes premonitorias de los espacios de disolución y gasificación del cuerpo y sus lugares, nos vamos a servir de una figura que alcanzó una fama merecida en ambas disciplinas, que supo manejar con maestría esas dos poderosas máquinas de las que venimos hablando: la de mostrar fantasmas y la de volar. Etienne-Gaspard Robert, más conocido como Robertson, autoproclamado inventor de la Fantasmagoría y acreditado en sus *mémoires* como *Físico-aeronauta*. Nuestro trayecto, truncado y fragmentario, tomará algunas escenas de su vida como engarce histórico concreto de ciertos fenómenos de época sólo en apariencia dispares: óptica, física de fuerzas, vuelos aerostáticos, nubes, meteorología, pintura, espectáculos de masas y moda fantasmal permanecen unidos en su biografía sin solución de continuidad. Sólo es necesario desatender sin excesivos miramientos lo que nos cuenta de sí mismo para comprobar cómo se presta, a su pesar, a constituirse en un auténtico *tipo* de su tiempo histórico. Por lo pronto esas nuevas máquinas con las que hizo fama y fortuna no sólo provocaron dos de las grandes modas de la de época, la *globomanía* y la *fantasmánia*, sino que fueron, hablando con propiedad, inventos, aparatos susceptibles de detentar derechos de explotación comercial y, como tales, con una genealogía técnica particular.

## Máquinas de vapor y libertad de movimiento

Convengamos, aunque sólo sea como hipótesis previa y de manera heurística, en que tanto el globo de aire caliente, elevado por sus llamas internas, como la linterna mágica, iluminada también por una flama interior, sean consideradas como máquinas de *fuego*, pertenecientes, por tanto, a esa familia de artefactos cuyo saber estaría vinculado



2. Frontispicio de *Le Diable a Paris*, editado por J. Hetzel, 1845. Vista cenital y linterna mágica.



con las *artes del calor* y con sus artefactos prioritarios, los motores.<sup>7</sup> Máquinas a motor, por tanto, aparatos semovientes, generadores de movimiento y activados por su energía interna, aunque sus productos finales no sean objetos manufacturados sino imágenes, vistas y visiones, auténticas novedades producidas para el consumo de los ojos. Es más, se podría decir sin necesidad de forzar demasiado el similar, que ambas pueden ser calificadas como auténticas máquinas de vapor puesto que es también de la nube, como se verá, de donde procede su potencia. Si era la fuerza motriz, recién dominada, la que permitía la actividad ininterrumpida de molinos y telares, será una fuerza correspondiente, arrancada también a las nubes de vapor, la que venga a dinamizar las nuevas imágenes de lo ilimitado. A cada *enérgeia* le corresponde su *dynamis*. También por lo que respecta al *dinamismo* corporal, y del mismo modo que en la máquina de Watt nos encontramos con una liberación y potenciación del gesto que supone a la vez su limitación y extrañamiento, también en estos nuevos *artefactos de visión* nos encontraremos con una dialéctica semejante de liberación y extrañamiento.<sup>8</sup> En ambos casos el cuerpo debe permanecer retenido, ya sea inmóvil en la oscuridad, ya pendiente de una exigua plataforma, para que el ojo se “libere”.

Atendamos en primer lugar a los Montgolfier. Aquellas “máquinas sublimes” impulsadas misteriosamente por el “humo electrificado” muy pronto se convirtieron, y en mayor medida que la propia máquina de vapor, en el emblema del progreso y el epítome de una nueva época. No en vano fueron unos burgueses de provincia, empresarios del papel, bien instruidos en los últimos avances técnicos y científicos de su industria, los primeros en materializar en 1783 aquel viejo ideal, frecuentado por la literatura clásica, del viaje aéreo. Entre las leyendas de su invención la más difundida es la que recoge M. de Gérando, el biógrafo de Joseph de Montgolfier, según “lo que le había contado el inventor mismo”. Al parecer durante el sitio de Gibraltar el mayor de los hermanos se encontraba en Aviñón. Solitario, junto a la chimenea, y soñando “como era su costumbre”, contemplaba una estampa sobre las operaciones del asedio. Impaciente

---

7. Sobre la periodización técnica y cultural de una naturaleza mecánica y fría –periodo moderno– reemplazada en torno al 1800 por una naturaleza química y caliente, la de las “artes del calor” y la energía –primera modernidad–, cfr. MOSCOVICI, Serge: *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, París: Flammarion, 1977. Una tesis semejante puede encontrarse en DUQUE, Félix: *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid: Tecnos, 1986. Sobre el motor como modelo del “saber-hacer” práctico y teórico en el s. XIX cfr. SERRES, Michel: *Feux et signaux de brume*: Zola, París: Grasset, 1975.

8. Consideramos el globo como un “artefacto de visión” por cuanto nunca sirvió para otra cosa que no fuera la de ver y ser visto. Sólo a finales del s. XIX, cuando su dominio ya tocaba su fin, llegó a convertirse en un medio de transporte fiable. Salvo contadas excepciones se limitó a prestarse bien como plataforma de observación –con fines bélicos o científicos–, bien como objeto de distracción en exhibiciones públicas –ya fuera con fines festivos o comerciales–. Sea como fuere, lo cierto es que desde su origen siempre estuvo más cerca del espectáculo masivo y del ocio que de la auténtica utilidad.

al comprobar que no se podía alcanzar el cuerpo armado en la plaza ni por mar, ni por tierra, se preguntó: “¿Pero no se podría de algún modo llegar a través del aire? El humo se eleva en la chimenea, ¿Por qué no almacenar este humo como una manera de componer una fuerza disponible?” ...<sup>9</sup>

¡Una invasión aérea! y tanto que soñaba... También Dédalo, cautivo en Creta, buscó una salida por los aires poniendo en práctica, según nos cuenta Ovidio, “artes desconocidas”. Aunque en el caso del héroe moderno debió ser aquella estampa, aquella vista de *les travaux du siège*, sin duda topográfica y cenital, la que le invitó a subirse de cuerpo entero por los aires. Era una cuestión de punto de vista. Sólo había que materializar lo que la visión ya había realizado idealmente.

Lugares de encierro y cuerpos ingravidos, liberados de las constricciones materiales. Cuatro años después de la primera ascensión, en 1787, se patentaba en Londres el Panorama, al que se calificó de *cuadro sin límites* como, poco antes, se había calificado a los montgolfier de *transporte sin límites*. Nuestro guía fantasmal, por cierto, rondaba detrás de la licencia de su patente para Francia,<sup>10</sup> pero lo que ahora nos interesa es cómo la leyenda de su invención también en este caso acude, no por casualidad, al motivo de la reclusión. Según la versión más extendida, Robert Baker inventó su “naturaleza a golpe de vista” en la habitación circular de una cárcel, iluminada con luz cenital y situada en lo alto de una torre.<sup>11</sup> Todos los medios de su invento, ya fueran arquitectónicos, pictóricos, lumínicos o escénicos estaban dirigidos a lograr el trampantojo absoluto, a entrapar la mirada sin ninguna referencia a objetos externos o al espacio real. Sólo así, sumido en la sombra y desde la separación a que la oscuridad le condena, puede el ojo imponerse sobre el afuera y alcanzar a ver más allá de sus lindes, lograr esa visión “libre y total” de un “cuadro sin límites” sucedáneo de la vida misma. También aquí la libera-

9. TISSANDIER, Gaston: *La navigation aérienne: l'aviation et la direction des aérostats dans le temps anciens et modernes*, París: Hachette, 1886. p. 61.

10. En sus memorias Robertson sostiene que Jois Walker, un viejo amigo que se convirtió en socio financiero de James Thayer, le traicionó y que tanto el emplazamiento –los jardines del convento de los Capuchinos–, como el tema del primer panorama parisino –una vista de la ciudad desde las Tullerías– fueron ocurrencia suya. Cfr. ROBERTSON, E.-G.: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute Étienne-Gaspard Robertson*, París: 1840, t.I, pp. 322-4.

Las afirmaciones de Robertson no siempre resultan fiables, pero es bastante verosímil que estuviera interesado en ampliar su propio espectáculo con un panorama. De hecho en el mismo año 1799 en que Fulton registró su licencia anunciaba en prensa el “Panorama francés”: “Ilusiones de óptica en *panorama* donde la villa de Menfis y los subterráneos dedicados a las iniciaciones se presentan con toda la magia de la verdad...”. Se desconoce si estas pinturas eran circulares. Sobre este *affaire* de los Panoramas cfr. LEVIE, Françoise: *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*, Bélgica: Le Préambule, 1990. pp. 108-9; y MANNONI, Laurent: *Le grand art de la Lumière et de l'ombre*, 2000, París: Nathan, p. 173. Ni en la monografía de Oettermann sobre los panoramas ni tampoco en la de Comment hay noticia sobre esta polémica.

11. OETTERMANN, 1997, p. 39.



3. Goya, *Por descubrir el movimiento de la tierra*. Álbum de la Inquisición, nº 94, 1810-14.  
4. Goya, *Subir y bajar*, Capricho nº 56, 1796-1797.

ción de las restricciones corporales se logra mediante una evasión, en este caso mediante la fuga de la visión, la huida del golpe de vista, a un exterior, la naturaleza, reducido a horizonte infinito. Aunque esta fuga, como cabe deducir de la polémica suscitada entre los defensores del “engaño” total y los partidarios de una “ilusión” enmarcada, no siempre suponía una evasión excitante y placentera. Había ocasiones en que era demasiado tarde para buscar una salida. Un testigo de época, J. A. Eberhardt, tras comentar el efecto de terror, el vértigo y la náusea que podía llegar a producir, concluía compadeciendo la impotencia de algunos espectadores para escapar a esa “falsa quimera”.

Ni el saber que estoy en alguna parte cerca del punto de mira, ni la luz del día, ni el contraste con mi entorno inmediato pueden despertarme de este horrible sueño, para ello tengo que arrancarme de mí mismo contra mi voluntad. De este modo uno puede poner fin a la ilusión en el momento que se vuelve displacentera, pero la técnica no es posible para todos los espectadores del panorama.<sup>12</sup>

Cuerpos volátiles e inmovilizados. Es suficiente con echar una ojeada a la pintura de la época, de manera especial a la vinculada con un término tan equívoco como el de lo

12. Cit. en COMMENT, Bernard: *The Panorama*, Londres: Reaktion Books, 1999. p. 97.

sublime, para comprobar cómo la obsesión por cárceles y mazmorras, por el cuerpo aprehendido, detenido y fijado en el dibujo, no es sino el complemento inevitable de su disolución y desvanecimiento, de la pérdida de sus valores materiales. A esto obedece esa otra manía tan llamativa, igualmente obstinada y extravagante, por pintar cuerpos flotantes, ajenos a cualquier condescendencia con lo *posible verosímil*. Figuras ingravidas y suspendidas en el cielo, cuerpos, por tanto, voladores y en un sentido moderno, y ahora literal, de naturaleza aérea. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la obra de alguien tan interesado por las nuevas corrientes que llegaban de Europa como lo era Goya [figs. 3 y 4].

No es este el momento de extenderse en ello, pero hay quien ha relacionado al pintor de Carlos IV de una forma expresa con las fantasmagorías de Robertson, en especial por lo que atañe a sus pinturas negras.<sup>13</sup> De otra parte, es bien conocida la atribución al pintor aragonés de un cuadro titulado *El Globo* (1813-1816) y del dibujo de una *Montgolfière* conservado en la Kuntshalle de Hamburgo (1800-1808). Visiones aéreas. Hacia ellas nos ha llevado el rastro de Robertson, fantasmagorero y aeronauta profesional. Pero ahora comprobamos cómo más allá de la iconografía explícita y, salvando la distancia entre pintura y espectáculo popular, esta denominación se ajusta con precisión, por ejemplo, a un buen número de sus *Caprichos* y *Disparates*.<sup>14</sup> Espectros y cuerpos voladeros.

13. Véase, en especial, el último capítulo de la monografía de Muller sobre las pinturas negras, "Why the 'black' paintings?", dedicado en su integridad a una interpretación de la obra de Goya en relación con la fantasmagoría de Robertson. MULLER, Priscilla E.: *Goya's 'black' paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1984, pp. 205-238. También FERMENT, C.: "Goya et la fantasmagorie", *Gazette des Beaux Arts*, vol. 49, n° 6, abril, 1956, pp. 223-6; BIRD, Wendy: "Optical entertainments in Madrid in the time of Goya", en *The New Magic Lantern Journal*, vol. 9, n° 2, 2002, pp. 19-22. Sobre Robertson en Madrid cfr. VAREY, J. E.: "Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821" (2 partes), en *Theatre Notebook*, vol. 9, n° 4, julio-septiembre 1955, pp. 89-95 y vol. 11, n° 3, abril-junio, 1957, pp. 82-91.

14. Nuestra intención aquí no es la de abundar en las pesquisas iconográficas, sin duda reveladoras pero hasta cierto punto evidentes en un periodo dominado, tanto en lo culto como en lo popular, por el terror gótico y el gusto por lo fantástico. Lo cierto es que ya sus contemporáneos vinculaban a Goya de manera explícita con estos espectáculos de linterna mágica. Su amigo Bartolomé José Gallardo, en fecha tan temprana como 1815, escribió un poema de sátira política titulado "La Fantasmagoría" en el que hacía mención directa a los "ridículos bamboches" de Goya. Cfr. TOBAR, Leonardo Romero: "Goya y la literatura de su tiempo", en LACARRA DUCAY, Carmen [ed.]: *Francisco de Goya y Lucientes, su obra y su tiempo*, Zaragoza: IFC, 1997, pp. 40-79.

Al equiparar las imágenes fantásticas de Goya y de Robertson conviene, en cualquier caso, no perder de vista la especificidad cultural de sus diferentes actividades. El libro de Muller, por ejemplo, meritorio en otros aspectos, incurre en el error de tomar demasiado en "serio" a nuestro fantasmagorero, al que llega a concederle una voluntad ilustrada y crítica semejante a la del pintor por desarraigar la superstición mediante sus espantajos. Si aceptáramos este punto de vista y equiparásemos en ambos la función moral e ideológica de las visiones de espectros sería Goya el que no quedaría en muy buen lugar. Pese a sus discursos seudocientíficos de autolegitimación Robertson siempre fue un charlatán –bien informado– y un feriante –ingenioso– que basó su fortuna tanto en el carácter "secreto" de sus prácticas, como en el comercio, en su más amplio sentido, con los fantasmas.



5. *Los Maravillosos como físicos*, anónimo, finales s. XVIII. La dama: "Soy, creo, bastante amable. Quien quiera seguirme, vamos rápido, supero en el aire inflamable el punto de caída con mis globos"; la replica de él: "En tierra, estoy sobrepasado por las deudas más que por las caricias, huyo por el aire. Está decidido. Adiós acreedores y amantes".

6. *Sombrero "à la montgolfière"*, finales s. XVIII.



En las últimas décadas del 1800 cualquiera, y también cualquier cosa, era susceptible de inflarse y echarse a volar [figs. 5 y 6]. El vuelo pasó a convertirse en una vía de escape hasta entonces inaudita frente a las restricciones de la vida material; también, por supuesto, del mercado y de la vida urbana, lo que muy bien podía traducirse como la burla a un sastre, a las aduanas o, por qué no, a las incomodidades del tráfico [figs. 7, 8 y 9]. El 1 de diciembre de 1783, pocos meses después de la presentación en París de las *Montgolfiers*, el célebre académico Jacques Alexandre-César Charles, maestro del joven Robertson, se vale por primera vez del hidrógeno, el llamado *gas inflamable*, para su histórica ascensión en el jardín de la Tullerías. El inventor de los *Charliers* escribía al cabo de unos días que "la sensación fue más poderosa que el placer" y concluía asegurando que nada podría igualar nunca el sentimiento de aquel "momento de hilaridad" al abandonar la tierra. Ese estado de hilaridad pretendía ser en su caso la expresión de una alegría tranquila y controlada, pero ya sabemos la enorme facilidad con que lo hilarante se desliza hacia la risa desatada y sin control, hacia lo grotesco y lo ridículo, una ambigüedad que se mantendrá siempre activa tras este primer *Momento de Hilaridad Universal* [fig. 10].

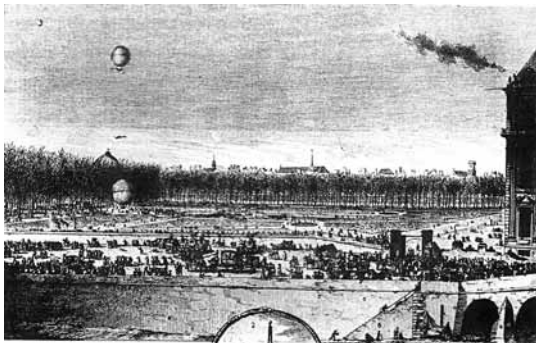
Las visiones aéreas que andamos persiguiendo apuntan a un problema más general, el de la pérdida de lo táctil y el dominio progresivo de una visualidad mediatizada por la óptica. Algo que se hará evidente en la pintura de calidad a medida que avance el siglo y que en el filo del 1800 comenzaba a anunciarse de manera descarnada en los espectáculos de "sombras" de carácter popular.



7. Caricatura, anónimo, fines del s. XVIII.

8. La caja de Globos o los agentes de aduana espantados, anónimo, 1784.

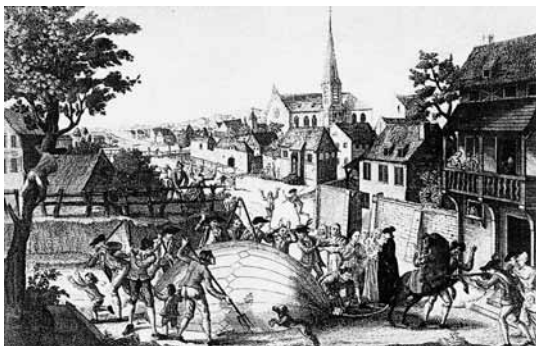
9. El puesto de diligencias aéreas, 1784.



10. *El Momento de Hilaridad Universal*, ascensión de Charles en las Tullerías, 1783.

11. Alarma de los habitantes de Gonesse ocasionada por la caída del primer globo no tripulado de Charles, anónimo, finales s. XVIII.

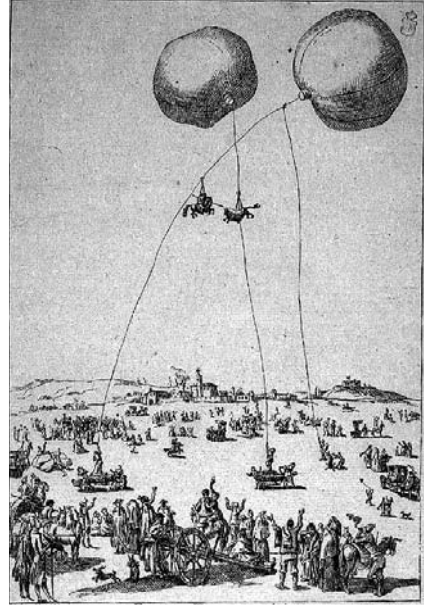
12. Paul Sandby, *Un Globo Inglés*, 1784.



Casi la mitad de París, unas 400.000 personas, fueron testigos estupefactos de cómo su globo se elevaba hacia el cielo. A los 56 minutos justos de su partida se oyó un disparo de cañón, era la señal convenida para indicar su desaparición de la vista, su paso a la invisibilidad. Cuerpos que como nubes o naves fantasmas aparecen y desaparecen en el aire. Era de esperar que el primer *Charlier* fuera recibido por los habitantes de *Gonesse* como si se tratara de una criatura del diablo [fig. 11]. Por el



13. William Elmes, *Primera explosión en Hackney*, 1811.



14. Isidro Carnicero, *Fiesta de toros en el aire*, 1784.

mismo motivo que resulta comprensible que en Inglaterra Paul Sanby<sup>15</sup> o William Elmes, entre otros, interpretaran esa moda de las naves voladoras que llegaba de Francia como una recaída en la locura o como una “explosión” donde lo único que se salva del caos y permanece en equilibrio es el propio globo en suspensión [figs. 12 y 13]. También en España Isidro Carnicero había editado en 1784, un año después de la primera ascensión tripulada en Madrid, un grabado “disparatado” en el que puede verse una *Fiesta de toros en el aire* [fig. 14]. Aunque quizás esta imagen no nos resulte tan descabellada, tan fantástica e imaginaria, si tenemos en cuenta la enorme popularidad y la naturaleza de aquellos fascinadores espectáculos aéreos. Desde la aparición del primer montgolfier su participación en las fiestas públicas, especialmente en acontecimientos vinculados a la corte, así como su exhibición multitudinaria por motivos meramente comerciales, se había convertido en algo tan habitual como lo eran

15. Sandby recoge en su caricatura la conmoción causada por el primer vuelo de Vincenzo Lunardi en Inglaterra, concretamente en los Military Grounds de Moorfields, ante una multitud de 15.000 personas que contó con la asistencia del Príncipe de Gales. Su “An English Balloon” descansa sobre la fachada del Bethlem Hospital, el célebre asilo para alienados. El texto comienza diciendo: “Cuando el mundo se ha vuelto Loco del todo, es segura la mejor regla; Dejarse llevar por la corriente en sus payasadas”.

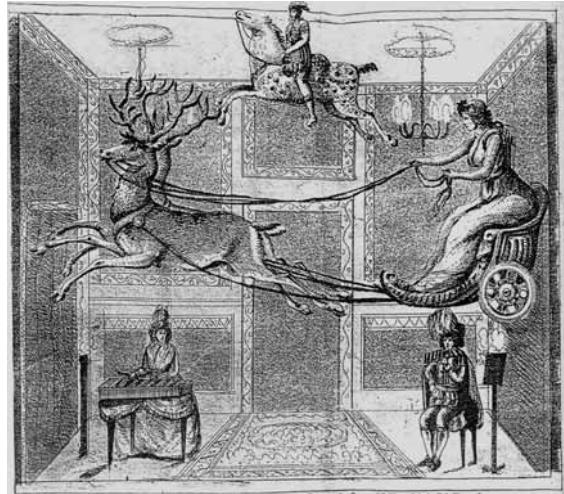




15. Robertson, partida de caza aerostática, *Fiesta ofrecida por la ciudad de París a Luis XVIII el 29 de agosto de 1814*.  
 16. El aeronauta Margat montado sobre el ciervo *Céfiro* bajo la dirección de Robertson, 1817.

los fuegos de artificio. Ambos ocupaban el espacio aéreo y, de hecho, era frecuente combinarlos y terminar las ascensiones con una sesión nocturna de pirotécnica lanzada desde una o varias aeronaves. Ahora bien, lo que al parecer no podía faltar en estas conmemoraciones celestes era la presencia de animales voladores, ya fueran especímenes reales, suspendidos mediante arneses, ya fueran figuras infladas con piezas de caucho [figs. 15 y 16]. Lo cierto es que la relación entre los cuerpos espectrales y vaporosos de los espectáculos de fantasmagoría y estos otros cuerpos, también aéreos, bien colgando de un globo, bien auténticos aerostatos adoptando como nubes polimorfas la figura de animales o de personajes mitológicos, fue muy estrecha desde su inicio. En este sentido, Robertson no fue una excepción. Resultaba frecuente que los primeros aeronautas profesionales, por lo general con cierto bagaje científico, ocuparan su tiempo durante las largas estancias previas a la fecha de su ascensión con sesiones de física divulgativa y de fantasmagoría.<sup>16</sup> También era común lo contrario, encontrarse con globos “escultóricos” intercalados entre los fantasmas de los espectáculos de linterna mágica. La *Ergascopia*, una variante temprana de la Fantasmagoría, se presentaba en el *Lyceum Theatre* de Londres en 1805 como “un Entretenimiento Selecto de las más predilectas Artes y Ciencias: tales como la Estatuaria, la Pintura, la Música, la Acústica, la Mecánica, la Óptica y la Aerostática” [figs. 17 y 18]. Los actos II y III consistían en la “representación de una Soberbia Colección de Figuras Aerostáticas, todas de

16. Tenemos un buen ejemplo en el principal enemigo profesional de Robertson, Jacques Garnerin, inventor del paracaídas y fantasmagorero de ocasión, quien aprovechó el tiempo que mediaba entre sus demostraciones aerostáticas en Moscú, un año antes de la llegada del propio Robertson en 1805, para ofrecer al público moscovita una *fantasmagoría para reír* y unas *fantasmagorías a domicilio*. Cfr. ROBERTSON, 1840, t.II, pp. 322-3 y LEVIE, 1990, p. 186.



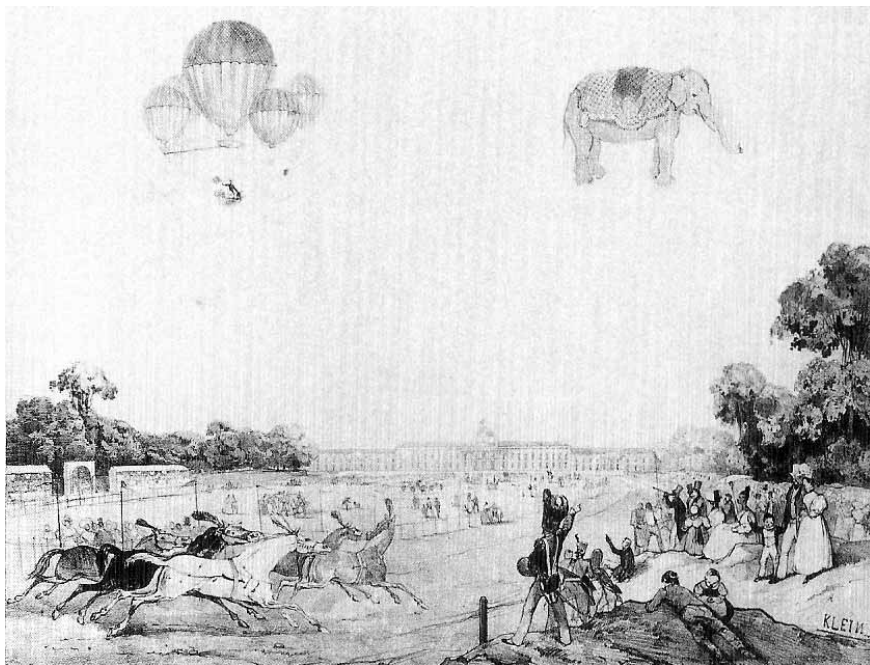
17. Cartel publicitario de la *Ergoscopia*, 1805.  
18. Grabado del libro *Ergoscopia* de Schirmer y Scholl, 1805.

Forma Colosal, de hermosa transparencia, coloreadas e iluminadas”: la primera en aparecer era *Diana* sobre su carro rodeada de “Leones, Leopardos, Tigres, Perros y otros Animales”, para dejar paso a continuación al *Caballero Romano*, que según se explica, recibirá un disparo, “de manera que le haga caerse de su caballo representando un héroe herido en el campo de Batalla; se recobrará, balanceándose con la Música”<sup>17</sup>. Aunque también por lo que se refiere a estos inflables resultará difícil superar las sofisticadas puestas en escena de nuestro guía espectral [fig. 19]. Con motivo de la muerte de Luis XVIII y de los festejos que se preveían en honor de su hermano Carlos, Robertson escribe en 1824 al Conde de Chabrol para proponerle algunos divertimentos aerostáticos: entre ellos proyectaba el transporte aéreo de un templo cargado de alegorías que incluiría una estatua en relieve de Enrique IV.<sup>18</sup>

Estatuas y edificios por los aires, alegorías que ya no precisan del sustento simbólico de las nubes para permanecer elevadas sobre la tierra. Lo estático se dinamiza y las personificaciones de los dioses se inflan, huecas y vacías. Con la paganización del cielo y el consiguiente dominio técnico de las alturas era inevitable que la “hilaridad universal” se extendiera. Es lo que ocurre con esa delirante utopía científica *La Mi-*

17. SCHIRMER y SCHOLL: *Sketch of the performances; and a short account of the Origin, History, and Explanation of the Ergoscopia, Phantasmagoria, Pantascopia, Mesoscopia, &c. and the Invisible Girl*, Londres: 1805. Sobre la *Ergoscopia* cfr. HEAR, Mervyn: *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern*, Hastings, Reino Unido: The Projection Box, 2006. pp. 179-83.

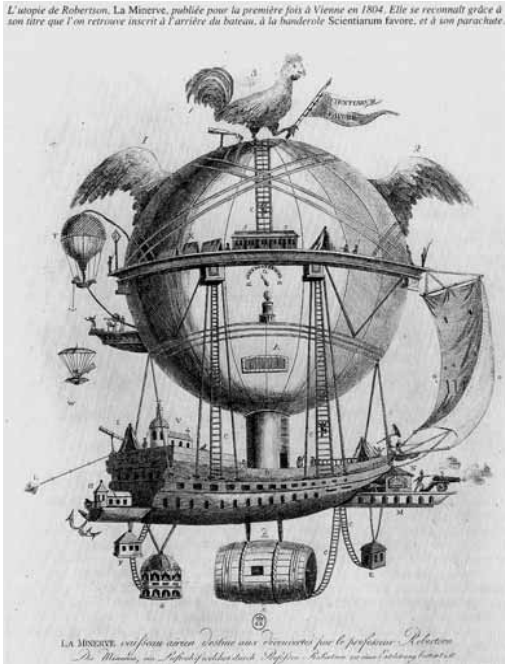
18. LEVIE, 1990, p. 260.



19. Robertson, *Fiesta en el Campo de Marte*, domingo 22 de mayo de 1830, dedicada a la Guardia Nacional.

*nerva, Destinada a los Descubrimientos*, que Robertson presentó de veras en 1805 y, no sabemos si ya entre bromas, volvió a reeditar en 1820 [fig. 20].<sup>19</sup> La ciencia se había constituido en el nuevo horizonte de la ficción y en el fundamento de lo fantástico, pero en el orden de las imágenes resulta evidente el disparate que supondría el posible encuentro entre Júpiter en su carro con un aeronauta en su barquilla, como el pintado en 1787 por Francesco Verini y que tenía por título, con una solemnidad digna de una barraca de feria, *El triunfo de Lunardi* [fig. 21]. Con la aeronave el ojo se eleva hasta las nubes de las cúpulas barrocas arrastrando consigo el cuerpo del espectador. Un desplazamiento simbólico que resulta equiparable al que se produce en el Panorama, que como una casa en las nubes moderna [fig. 22] hace descender los frescos a la altura de los ojos y busca hacer habitación, por un momento, de ese lugar imposible. Imposible pero visible, claro está. Como visibles son también los espectros de la Fantasmagoría. En el vuelo aerostático y en el vuelo fantasmagórico nos encontra-

19. ROBERTSON, É.-G.: *La Minerve, vaisseau Aérien, Destiné aux Découvertes, et proposé à toutes les Académies de l'Europe*, Viena: 1804. Reed. en París: 1820.



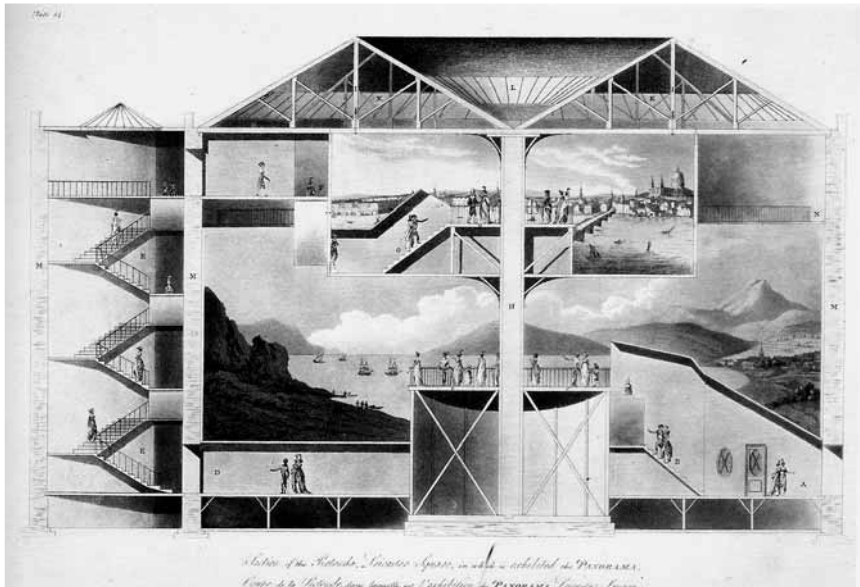
20. Robertson, *La Minerva*, utopía aerostática, 1804.

21. Francesco Verini, *El triunfo de Lunardi*, 1787.

mos, invertidos y polarizados, con los dos modos ideales y extremos de la motricidad corporal: la del cadáver, la del cuerpo enterrado en su cripta, y la del espíritu, la del ánima que vuela suelta hacia lo alto. Frente al movimiento liberado del ojo aeronáutico, de ese ojo desorbitado que flota en ningún lugar, a merced de las corrientes y evadido de su cuerpo cautivo en la barquilla; en la Fantasmagoría el ojo permanece fijo y engeguicado, con el cuerpo inmovilizado en la sombra, para abrirse de ese modo al movimiento liberado y fúnebre de los cuerpos aéreos, de las emanaciones y los efluvios. La libertad de movimiento, *el laissez faire, laissez passer*, también en las imágenes debe lograrse a costa de la propia libertad corporal.

Habiéndose introducido al público en la más lúgubre de las salas en el momento en que va a comenzar la representación, la extinción súbita de las luces os sumerge durante una hora y media en unas tinieblas tan horribles como profundas, lo que no deja de tener su lógica: resulta imprescindible que uno no vea nada en la región ficticia de los muertos. Al instante, dos vueltas de llave cierran las puertas, nada hay más natural que perder la libertad cuando se está sentado en una tumba y, como más allá del Aqueronte, entre las sombras.<sup>20</sup>

20. Artículo firmado por Molin, cit. en ROBERTSON, 1840, tI., pp. 211-221.



22. Robert Mitchell, *Sección de la Rotonda del Panorama de Leicester Square*, Londres, 1801.

## Fábrica de nubes y fantasmas artificiales

Decíamos antes que estos dos artilugios eran auténticas máquinas de vapor, que era de las nubes de donde extraían su fuerza. Por lo que respecta a los globos lo cierto es que, en su origen, lo que se buscaba con estos ingenios estaba más cerca de eso, de una simple nube, entendida como masa de vapor, que de la acción intrépida del vuelo. El verdadero problema que se traían entre manos los industrioses Montgolfier no era el de volar, sino el del *calor*, asociado por entonces, de manera inevitable, con el vapor.<sup>21</sup> Lo que trataban de fabricar, queriendo “imitar a la naturaleza en una de sus más brillantes operaciones”, eran auténticas nubes artificiales<sup>22</sup>. Para ello recurrieron en primera instancia al vapor de agua recogido en el interior de una envoltura ligera. Pero el vapor condensado mojaba la envoltura y el fracaso consiguiente les hizo abandonar esa vía. A continuación, siguiendo una teoría en boga por entonces según la cual las nubes se man-

21. Cfr. El asunto que ocupaba a Joseph en el momento de inventar el globo era una “pompe à feu”. Cfr. GILLISPIE, Charles Coulston: *The Montgolfier brothers and the invention of aviation 1783-1784: with a word on the importance of ballooning for the science of heat and the art of building railroads*, Princeton University Press, 1983. En especial, pp. 15-17.

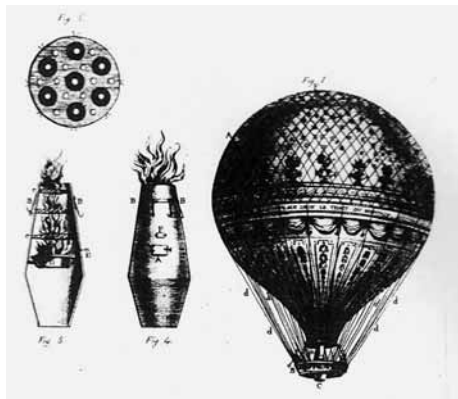
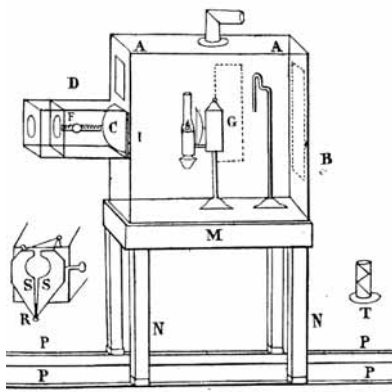
22. DUPUIS-DELCOURT: *Nouveau complet d'aérostation ou guide pour servir à l'histoire et à la pratique des ballons*, Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1850, n° 4, p. 25.

tenían en el aire a causa de la electricidad, buscaron la solución a su problema en la formación de vapores alcalinos, supuestamente electropositivos. La combustión de una mezcla de paja y lana tenía como primera función producir esos vapores, los cuales, en unión con el humo desprendido, debían constituir un nuevo “fluido aeriforme” que resultaría más económico y fácil de producir que el “gas inflamable” y que, al contrario de este, se mantendría aglomerado. Tras diversos intentos no tardaron en apercebirse de que el poder ascensional del globo era debido exclusivamente al aire rarificado por el calentamiento y no a las virtudes eléctricas del nuevo gas. Primero fue el vapor, vinculado al calor y la fuerza motriz, el vuelo vino después, fue un efecto secundario de la fabricación de la “nube”. El contexto técnico y científico en que se desarrolla el invento, con independencia de que su posterior aplicación poco tuviera que ver con ellas, fue el de la electricidad y el de la química neumática.

Fabricar nubes, viajar en su compañía, mostrar los panoramas que se ven desde ellas, estudiar su *fisiología*,<sup>23</sup> pintarlas entregándose, como Constable, a largas sesiones *skying*... Las nubes tomaron un protagonismo cultural inaudito en torno al cambio de siglo. Pero no todo se limitaba a su observación pasiva como expresión de las fuerzas invisibles de la atmósfera. Había también otras fuerzas invisibles que se manifestaban en ellas. Por las mismas fechas en que los hermanos Montgolfier se dedicaban a observar sus cualidades externas, a su parte física o material, y sus experimentos acaban derivando en la fabricación de uno de los más prodigiosos “artefactos de visión” de la modernidad, algunos de sus contemporáneos se dedicaban enfebrecidos a contemplar su interior, a su parte “metafísica” o espiritual, y sus visiones acabaron también derivando en un espectáculo insólito cuya puesta en escena se hizo posible gracias a otras, igualmente novedosas, “máquinas de ver”.

Entre nubes y descargas eléctricas hicieron también su aparición los espectros de la Fantasmagoría. El Fantascopio de Robertson era una derivación actualizada de la linterna mágica, pertenecía por tanto a ese otro linaje de máquinas de *fuego*, decíamos, cuyo producto es un nuevo tipo de imágenes que surgen de las sombras como *emanaciones*, como figuras de fluencia. Si como sugiere Serres debemos considerar a la llama como el primer motor, el factor clave en la evolución técnica de estas “linternas del diablo” fue siempre el dominio de ese fuego o motor interno, de su fuente luminosa. La potencia lumínica necesaria para la proyección a distancia, por ejemplo, fue determinante en el tránsito de las linternas mágicas ambulantes al espectáculo escénico de la Fantasmagoría, una mejora posible sólo tras la invención en 1784 de la lámpara de

23. En 1803 Luke Howard escribía a propósito de la nueva ciencia de la meteorología que las nubes “son por lo común tan buenos indicadores visibles del funcionamiento de estas causas [de las variaciones de la atmósfera] como lo es la expresión del estado mental o corporal de una persona”, cit. en GAGE, 2000, p. 131.



23. Robertson, *Fantascopio* con la lámpara de Argand, reproducido en sus *Mémoires*.  
 24. Globo del Marqués de Brantes con quemadores de Argand, 1784.

Argand [fig. 23].<sup>24</sup> A partir de entonces, y a largo de todo el siglo XIX, el desarrollo de las linternas supone una lucha por el control de su fuente de luz, por el dominio sobre su energía. Lo que implicaba solventar también el problema del calor, a mayor intensidad de luz, mayor era el peligro de sobrecalentamiento. Una carencia que no se verá satisfecha de un modo definitivo hasta la incorporación de la luz y del motor eléctricos.<sup>25</sup> No deja de ser una significativa casualidad histórica que Argand, amigo y colaborador de los hermanos *Montgolfier*, adaptase su invento como quemador para aeróstatos de aire caliente [fig. 24]. Sí fue la luz de sus lámparas la que dio visibilidad a los fantasmas, su llama bien podía servir para elevar los cuerpos hasta lo invisible.

Máquinas de fuego y de vapor, y no sólo por el indicio ostensible de la inevitable chimenea sobre el proyector, sino porque hacia el último cuarto del s. XVIII, en ciertos círculos, engendrar imágenes en las nubes se convertirá en el procedimiento predilecto y exclusivo de un nuevo tipo de sesiones secretas. La “linterna nebulosa” ya había sido descrita en detalle por Edme-Gilles Guyot en 1770. Pero quien la popularizó fue un

24. Su invención incluía un quemador circular, una mecha tubular y una columna de aire con la que dirigiría y regulaba el suministro de aire a la flama. Argand descubrió que la columna circular de aire reducía el “parpadeo” de la llama lo que permitía emitir una luz más clara y constante. Su brillo llegó a multiplicar por diez el de la capacidad de las lámparas de aceite comunes y gracias a la constancia de su luz pronto pasó a convertirse en el instrumento estándar de la fotometría.

Esta misma lámpara será también la que hará posible en 1786 los “Cuadros en Movimiento” del Eudophusikon de Louthembourg, cfr. ROSENFELD, Sybil: “The Eidophusikon illustrated”, en *Theatre Notebook*, nº 18, 1963-64, pp 52-34.

25. Cfr. COOK, Olive: *Movement in two Dimensions: A study of the animated and projected pictures which preceded the invention of cinematography*, Londres: Hutchinson, 1963, p. 94.



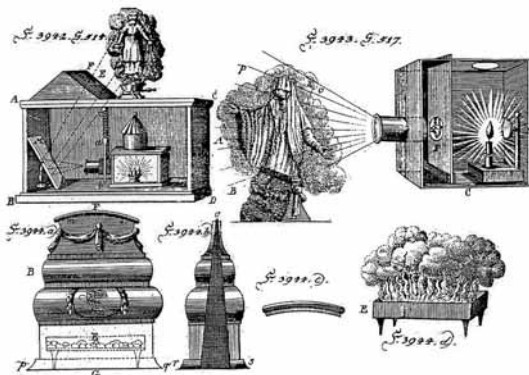
25. Aparición a la manera de Johann Georg Schröpfer, reproducida en Karl von Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrung*, Munich, 1788-1791.



oscuro personaje conocido como “el creador de fantasmas”, el nigromante afincado en Leipzig Johann Georg Schröpfer. Iniciado en el “Rito masónico de la estricta observancia” hacia 1768 proclamaba haber logrado una comunicación directa con entidades “superiores”, lo que le lleva a separarse de la masonería oficial y a establecer su propia loggia. Fue entonces cuando comenzaron sus espectaculares invocaciones espectrales que hacia 1774 ya le habían hecho célebre en toda Alemania [fig. 25].<sup>26</sup> Estas lúgubres ceremonias, para las que contaba con una cuidada escenografía, eran realizadas por lo general de noche, ante un pequeño grupo de seguidores y en lugares sombríos y angostos, preferentemente en criptas o pequeños sótanos. Al parecer en estas reuniones secretas el espectador era sometido a dos importantes efectos de “choque”: el primero consistía en la brusca desaparición de la luz tras los místéricos preparativos de rigor, un procedimiento que junto al acceso laberíntico y al empleo de la voces conectadas a través de tubos a la habitación contigua, colocaba a los asistentes en un estado inicial de des-

26. Sobre la proyección nebulosa y los ritos masónicos en los inicios de la Fantasmagoría, cfr. HEARD, 2006, cap. 2 y 3, pp. 41-84.





27. Detalle del procedimiento de Funk, tomado de la enciclopedia de Krunitz.

28. Reconstrucción del procedimiento de Funk. Retrato de Danton proyectado sobre el humo que escapa de un sarcófago (reproducido en Levie, 1990).

orientación. Tras la aparición de las imágenes en su nube, suspendidas y en plena oscuridad, la exhortación se cerraba con un segundo y más literal efecto de “shock”: una descarga eléctrica repentina recorría el cuerpo de los todos asistentes.<sup>27</sup>

Ojos cegados y cuerpos acalambrados perdidos en un lugar desvanecido entre las nubes. Si exceptuamos la alevosa descarga sobre los espectadores, esta puesta en escena será la principal inspiración y el antecedente directo de esa nueva forma de entretenimiento escénico, tan moderna, de la que Robertson fue el principal protagonista. La figura que sirve de enlace entre los conjuros de Schröpfer y el nuevo espectáculo es otro personaje enigmático, del que se tienen vagas noticias, conocido por el sobrenombre de Philidor. En 1790 lo encontramos en Viena presentándose al público como físico y ofreciendo un programa cuyo espectáculo principal consistía en el “fenómeno de los fantasmas de Schröpfer” [fig. 26]. Según parece, en un principio también él había ejercido como iniciado y nigromante, pero su actitud dio un giro radical en este momento para pasar a convertirse, como ocurrirá después con el propio Robertson, en un *desencantador*, en un defensor de la razón frente a crédulos y embaucadores. Poco tiempo después, en 1792, inauguraba en París un espectáculo al que denomina, por primera vez, *Phantasmagoría*.<sup>28</sup> En sus sesiones ya encontramos los principales elementos de este nuevo entretenimiento: Retórica científica y dialéctica del *desencantamiento* (“voy a mostrar a los ojos de tu razón las imágenes del miedo,

27. MANNONI, 2000, p. 139.

28. Del griego *phantasma* y de *agoreuô*, yo hablo. La etimología insiste en el carácter dialogado de la asamblea con los fantasmas.



29. Placas atribuidas a Robertson, con el fondo negro y destinadas a ser proyectadas sobre humo (reproducido en Levie, 1990).

para ello voy a ilusionarte sirviéndome de técnicas secretas, pero lo haré sin engaño...”), ambientación macabra y enclaustramiento corporal, desorientación de los sentidos por medio de olores, efectos sonoros y de la repentina inmersión en la oscuridad, retroproyección móvil, foco ajustable y uso de un fondo negro para las imágenes pintadas sobre placas de cristal [figs. 27, 28 y 29]. Este último recurso debido a Christlieb Benedict Funk resultó ser básico para proyectar con credibilidad cuerpos suspendidos en el aire. Al separar las figuras del fondo se incrementaba el efecto de aislamiento y, en consecuencia, la verosimilitud de las figuras sobre humo. De este modo, la imagen proyectada, ya fuera sobre el humo o sobre la pantalla –desde atrás, con la linterna siempre oculta a los espectadores–, producía el efecto de estar flotando en el aire “real”. David Brewster, inventor del caleidoscopio y espectador de excepción, recuerda una de aquellas sesiones de la Phantasmagoría de Philidor en 1802:

Una delgada pantalla transparente había bajado, sin que lo supieran los espectadores, después de la desaparición de la luz, y sobre ella se representaban las ráfagas de luz y las apariciones subsecuentes. Esta pantalla estaba a medio camino entre los espectadores y la cueva que había sido mostrada con anterioridad, y siendo invisible, impedía a los observadores el hacerse alguna idea sobre la distancia real de las figuras, dándoles el carácter completo de *pinturas aéreas*. (cur. nos.)<sup>29</sup>

Todos los recursos ópticos y escénicos estaban destinados de un lado, a provocar el aturdimiento de los sentidos y el desvanecimiento del lugar; y de otro, y como complemento a lo anterior, a potenciar la ilusión de la imagen como presencia *suspendida*. Suspendida no sólo porque parezca flotar sobre las cabezas del público, sino

29. BREWSTER, David: *Letters on Natural Magic, Addressed to Sir Walter Scott*, Londres: 1834. pp. 81.

sobre todo porque está pendiente entre dos reinos, suspendida entre el aquí y ahora del espectador y el más allá. Era esta doble vertiente de su puesta en escena, junto a la indudable renovación de sus técnicas, lo que hizo de la Fantasmagoría un espectáculo nuevo y específico.

Del modo siguiente describe el propio Robertson una de sus sesiones:

Tan pronto como dejaba de hablar, la antigua lámpara, suspendida sobre las cabezas de los espectadores, se apagaba y los sumergía en una oscuridad profunda, en unas tinieblas de espanto. Al ruido de la lluvia, del trueno, de la campana fúnebre que evocaba a las sombras de sus tumbas, sucedían los sonidos desgarradores de la armónica, el cielo se abría, surcado de rayos por doquier. En lontananza, parecía surgir un punto luminoso: una figura, primero pequeña, se dibujaba, luego se acercaba con pasos lentos, a cada paso parecía hacerse más grande, pronto, ya con un tamaño enorme, el fantasma se adelantaba justo enfrente de los espectadores y, en el momento en el que iban a lanzar un grito, desaparecía con una rapidez inimaginable. Otras veces, los espectros salían todos formados de un subterráneo y se presentaban de manera inesperada. Las sombras de grandes hombres se apretujaban alrededor de una barca y volvían a pasar la laguna Estigia. Luego, evitando por segunda vez la luz celeste, se alejaban poco a poco hasta perderse en la inmensidad del espacio. Escenas tristes, severas, bufas, graciosas, fantásticas se entremezclaban y, con frecuencia, el acontecimiento del día conformaba la aparición más importante. “Robespierre”, decía el *Courrier des Spectacles*<sup>30</sup> “sale de su tumba, quiere ponerse en pie... cae un rayo y convierte en polvo al monstruo y su tumba. Fantasmas más queridos aparecen para suavizar la escena: Voltaire, Lavoisier, J. J. Rousseau se van sucediendo. Diógenes, con su farol en la mano, busca un hombre y, para encontrarlo, atraviesa, por así decirlo, las filas y causa en las señoras, de manera descortés, un miedo que a todas divierte. Son tales los efectos ópticos que todos creen tocar con la mano los objetos que se van aproximando.”<sup>31</sup>

En estas pretendidas “demostraciones” de física experimental los “efectos ópticos” tienen la carga de la prueba, la verosimilitud de lo que puede tocarse con la mano. Pero todo el poder del simulacro está puesto aquí al servicio del fantasma, de la “realidad” de su presencia. Un verismo perceptivo que tiene su contrapartida en el “realismo” histórico de algunos de sus temas. La mayoría de las fuentes de su repertorio provenían de la mitología, la literatura y la pintura con un gusto muy anglófilo, Sterne, Lewis, Scott, Young, Fuseli... Pero ya vemos que con frecuencia “el acontecimiento del día” es puesto en escena por las ánimas de los personajes célebres. Una cohorte de aparecidos a la que se añadía la oferta de invocar a la carta y a voluntad del público a sus familiares muertos. Muertos “reales”, por tanto. Espectros de ficción o del pasado y muertos recientes, todos ellos acogidos en presente por las nubes de vapor. Espectros modernos en cualquier caso, condenados a vagar, también en suspenso, entre la Actualidad y la Historia.

30. Del cuatro de ventoso del año VIII (19 de febrero de 1800).

31. ROBERTSON, 1840, t.I., pp. 282-83.

## El fenómeno físico como espectáculo

En sus inicios, el que iba a ser el espectáculo más tétrico y grotesco del París de la Convención, se presentaba bajo los auspicios de la administración como un curso de carácter *filosófico*.

El Negociado central me ha autorizado a dar un curso de Phantasmagoria, ciencia que trata de todos los medios físicos de los que se ha abusado en todos los tiempos y en todos los pueblos para hacer creer en la resurrección y en la aparición de los muertos. El Gobierno protege este establecimiento: ha sentido la necesidad de alentar al físico-filósofo cuyos trabajos y moral tienden a destruir el mundo encantado que no debe su existencia sino a la varita del fanatismo.<sup>32</sup>

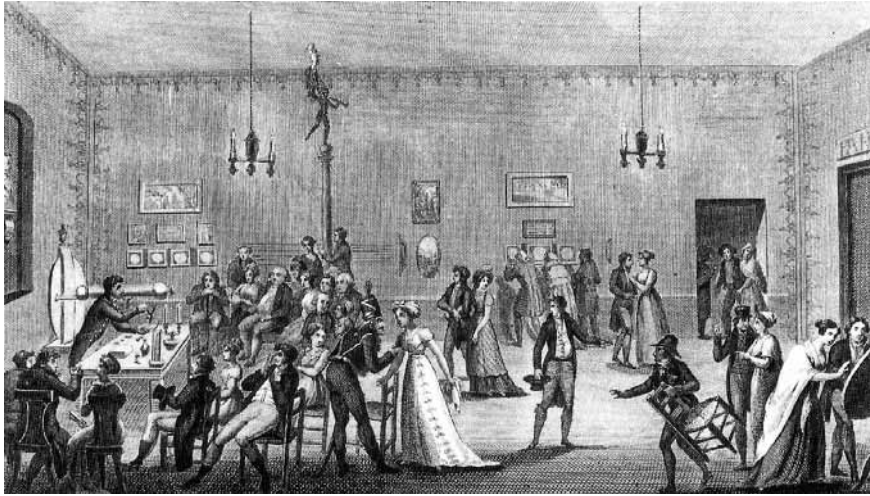
En 1798 Robertson inauguraba en el parisino Pabellón de *L'Echequier*, un lugar de mala nota frecuentado por feriantes y prostitutas, un espectáculo que se ofrecía como primicia, pero que, en realidad, se apropiaba sin reparo no sólo de los recursos escénicos de Philidor, sino de su propia nomenclatura. En un juego de doble ocultamiento modificará el carácter más “técnico” de la *Ph* inicial por la forma más modernizada y popular de *Fantasmagoría*, y al tiempo, cambiará su propio nombre por el más “científico” y anglófilo de Robert-son. Ya vemos que todo empieza con dos nacimientos fingidos como marcas de novedad: uno como inventor plagiario, el otro como huérfano de sí mismo. Lo cierto es que el espectáculo permanecerá desde entonces ligado a su nombre y gracias a su preparación e indiscutible inventiva fue a él a quien le correspondió desarrollar en la práctica todas sus posibilidades técnicas y escénicas. Su *Fantascopio* pasará a convertirse en el modelo estándar de linterna hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.<sup>33</sup> El comercio de copias o sucedáneos de su proyector se extenderá con inusitada rapidez por Europa y América a partir de 1803, una divulgación que tuvo como consecuencia inevitable el menoscabo en la originalidad del espectáculo. Pero antes de que esto ocurriera, entre 1798 y 1802, los años en que se mantuvo vigente, fue sin ninguna duda la gran atracción y la sensación de la capital. Victor Fournel, lo recordaba en *El Viejo París*:

A estas fantasmagorías, que formaban el grueso de sus representaciones y que, gracias al cuidado que ponía en renovarlas y ampliarlas sin cesar, atrajeron a todo París durante más de cuatro años, les añadía algunas experiencias muy curiosas de física, de acústica, de galvanismo, de mecánica y de automática; su espectáculo era verdaderamente una reunión de todas las maravillas y de todos los hechizos de la ciencia.<sup>34</sup>

32. MANNONI, 2000, p.145.

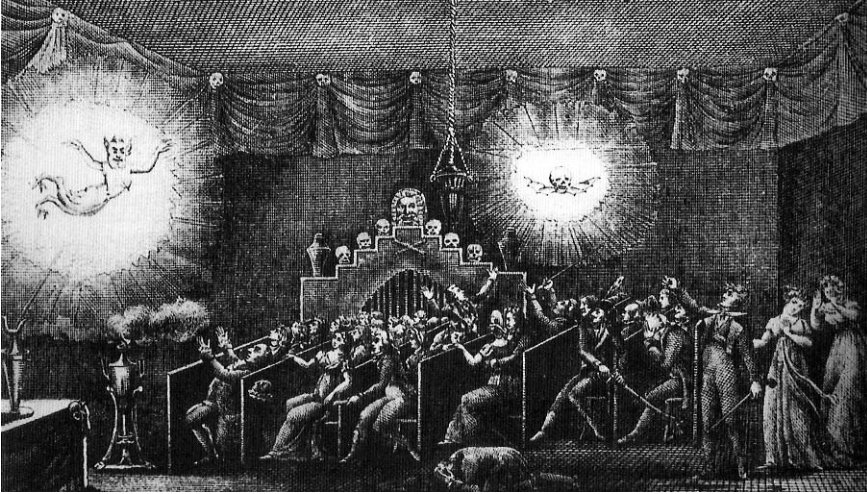
33. Sobre su patente, así como sobre el pleito tragicómico que llevó a Robertson a defenderla frente a sus competidores ante los tribunales de justicia, cfr. MANNONI, 2000, p 149-53 y 159-164 respectivamente.

34. FOURNEL, Victor: *Le Vieux Paris, Fêtes, jeux, spectacles*, Tours: Mame et fils, 1887.



30a. Robertson, *Gabinete de Física*, Convento de los Capuchinos, reproducido en sus *Mémoires*. A la derecha puede verse la puerta de la Fantasmagoría.

Hechizos de la ciencia. Física y Fantasmas. Extraña pareja, o quizás no tanto. Desde luego aquello era, en el caso de Robertson, un repertorio de las últimas maravillas de la óptica. Desde un punto de vista instrumental, aquellas imágenes animadas, parlantes, a color y proyectadas a distancia sólo habían podido llegar a mostrarse ante un público numeroso gracias a invenciones recientes como el *megascopio*, cuya versión mejorada fue mérito también del ínclito profesor Charles, las lentes acromáticas, el microscopio solar o la lámpara de Argand. De otro modo no habría sido posible realizar el truco más característico del programa: el efecto de engrandecimiento y disminución de las imágenes gracias a la proyección trasera y móvil. Puede parecer hoy un detalle anodino, pero esta innovación supuso modificar por completo el marco, la perspectiva y el espacio escénico de la proyección. Mediante este procedimiento se abandona definitivamente el desfile tradicional de imágenes, paralelo al plano de la pantalla, que desde Huygens caracterizaba las proyecciones de linterna mágica: los personajes luminosos atravesaban ahora la pantalla en cualquier sentido, parecían surgir como de una nube de luz del fondo de la tela para acercarse al espectador a gran velocidad y desaparecer de pronto. Si a esto añadimos que proyectados sobre humo o convertidos en máscaras fosforescentes los fantasmas podían recorrer todo el espacio de la sala en cualquier dirección, convendremos en que estas proyecciones a distancia, desplazándose por un espacio oscuro e isomorfo, suponen una modificación sustancial del espacio escénico. El público ya no permanece separado por

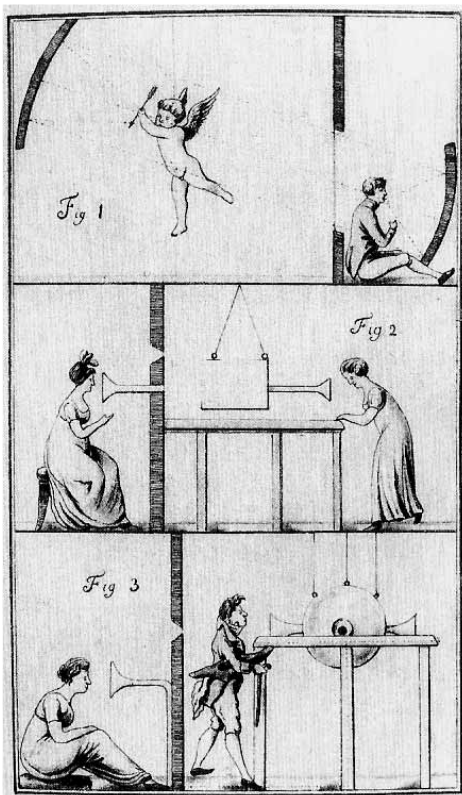


30b. Robertson, *Sala de la Fantasmagoría*. Convento de los Capuchinos, reproducido en sus *Mémoires*.

la luz de la platea, ya no hay imagen de un lado y espectador del otro, sino dos entidades que habitan una misma noche. Absorbido en la oscuridad el espectador toma la posición del fantasma y es también él, y su cuerpo, el que se desvanece.

El resto de su espectáculo, antes de entrar en la sala de la Fantasmagoría, no era sino el preámbulo a este desvanecimiento. En el *Diablo Cojuelo* disponemos de una descripción contemporánea y bastante detallada de su programa. Por lo pronto, es más preciso que Fournel cuando afirma: “El hijo de Robert no ha hecho más que ampliar el teatro y ofrecer, lo cual es una innovación muy feliz, la *física como espectáculo*” (sub. nos.).<sup>35</sup> La *física como espectáculo*. He aquí una definición justa y cabal, más atinada seguramente de lo que su propio autor pretendía, de qué era y en que consistía la Fantasmagoría de Robertson. “El teatro fantasmagórico”, prosigue, “está dividido en dos partes, una iluminada, la otra en sombra” [figs. 30a y 30b]. Todo empezaba con una sesión divulgativa de *física divertida*, en la que se exponía “todo el lujo de la ciencia física”: aparatos eléctricos, pilas galvánicas, proyecciones matemáticas, espejos de reflexión, “los juegos más ‘salados’ de la catóptrica, muchas sorpresas que no son sino chiquilladas, pero cuya impresión es grande sobre la multitud que disfruta viendo, en el microscopio, la pulga convertida en elefante, y por allá el cálculo de los ángulos y de los espejos

35. CHAUSSARD, Pierre-Jean-Baptiste: *Le Nouveau Diable Boiteaux, tableau philosophique et moral de Paris au commencement du XIXe siècle*, Paris: 1803. t. II, p. 183. Para las citas que siguen cap. XLIII, “La Fantasmagorie”, pp. 175-190.



31. Robertson, *La mujer invisible*, ilustración del folleto *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*, Madrid, 1821.

tallados, planos, inclinados, cóncavos, convexos, parabólicos [...] con todas la líneas de las figuras descompuestas y recompuestas”. No faltaban los instrumentos acústicos, “que son numerosos”, entre ellos varias armónicas de Franklin. En este apartado destacaba la *mujer invisible*, en realidad, “oculta detrás de un muro vaciado en parte, que os ve por unos agujeros y responde por una trompetilla, a través de una *caja de cristal suspendida en el aire*” (sub nos) [fig. 31].<sup>36</sup> El complemento a esta voz sin cuerpo, flotando en el aire, le correspondía al ventrilocuo Fritz James. Según parece “a su voluntad, la voz que provoca parece salir del techo, del suelo, de los extremos de la sala, de la misma calle”. Como colofón de esta primera parte hacía su aparición el físico ofreciendo demostraciones de electricidad y galvanismo. Y aunque nuestro *Diablo* no lo cuente, sí sabemos por las memorias de nuestro fantasmagero que entre los números eléctri-

36. *Noticias Curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la Fantasmagoría, y otras brugerías de ésta naturaleza, por un aficionado á la magia blanca*, Madrid: 1821. Folleto anónimo publicado, sin duda, bajo la supervisión de Robertson con motivo de su estancia en Madrid.

cos sobresalía una experiencia en la que se ponía a prueba el temple de los asistentes, la “resurrección galvánica”: “Al darle a un animal, muerto desde hacía varias horas, desde hacía un día, unos movimientos muy rápidos, unos espasmos, una irritabilidad singular, *una especie de vida*, por así decirlo, tuve cuidado de advertir a mis espectadores de que no cediesen ante la decepcionante esperanza, que se apodera de la imaginación tan activamente, de la posibilidad de las resurrecciones . . .” (sub. nos.)<sup>37</sup>

Sólo después de estas experiencias, de la parte de luz, sigue explicando el *Diablo Cojuelo*, llegaba la segunda parte, la de la sombra: “Hay [espectros] con que contentar a todo el mundo. Se ve a la monja sangrante y a Robespierre, Enrique IV y Mirabeau, Franklin y Voltaire, la sombra de Samuel y la de Macbeth, a hombres de ingenio y a imbéciles, a hechiceras sin malicia y a grandes personajes profundamente sorprendidos de encontrarse allí”. Pero ya vemos como antes de entrar en contacto con las sombras y aparecidos había que maravillarse con el “lujo de la física”, y no era ocioso que fuera así, por cuanto esta parte de luz ponía los cuerpos a punto para lo que les esperaba a continuación. Todos esos luminosos encantos de la óptica, la acústica y la física de fuerzas estaban destinados a sorprender los sentidos aislando y separando las funciones perceptivas. Podría decirse que en este gabinete galvánico el sensorio de los espectadores iba a ser sometido a una suerte de *electrolisis* integral: así, se aísla al ojo sin referencia háptica para mostrarle todo tipo de distorsiones de escala, distancia, perspectiva, forma, etc; o se cerca al oído sin referencia al movimiento de la mano o al aliento sometiendo al sonido de las *Armónicas de Cristal*, de una música “incorpórea” y etérea;<sup>38</sup> a todo ello le sigue el número de la “mujer invisible”, una voz descorporeizada que surge, separada e independiente, de una caja de cristal; o los trucos del ventrílocuo cuya voz, autónoma y ubicua, “parece salir del techo, del suelo, de los extremos de la sala, de la misma calle”, de manera semejante a lo que ocurrirá más adelante con los propios espectros<sup>39</sup>. Como culminación de este proceso general de electrolisis y descomposición sensorial sólo bastaba con aplicar, literalmente, los polos de la pila galvánica a un cuerpo real, excitar al cadáver, darle “una especie de vida”, consiguiendo aislar su irritabilidad corporal y obligándolo a manifestarse en sus movimientos reflejos y automáticos. Ese cuerpo separado de su alma, de su “energía vital”, que se mueve con unos gestos sonámbulos y espasmódicos que no son sino indicios ilusorios de vida,

37. ROBERTSON, 1840, p. 285.

38. La armónica de Franklin consistía en un instrumento compuesto por piezas de cristal afinadas en forma de copa y fijadas en torno a un eje central que se activaba con un pedal, para hacerlo sonar se rozaban los bordes con los dedos húmedos. Alcanzó una fama considerable en su época, a la que contribuyó el uso terapéutico que de este instrumento hiciera Mesmer, así como las piezas que Mozart compusiera para él.

39. Fritz James colaboraba con Robertson también en el espectáculo de la Fantasmagoría donde ponía voces y establecía diálogos dramáticos entre las figuras espectrales.



es la contrapartida de esas otras ánimas separadas de sus cuerpos, que pronto se manifestarán como flujos de pura “energía” en la sala de la Fantasmagoría.<sup>40</sup>

Ahora, preparados los cuerpos, divididas las facultades y aislados los sentidos, todo está dispuesto para cruzar a la parte de sombra, para sumergirse ciegos y perdidos en esa caverna vaporosa. Un espacio donde los cuerpos desvanecidos compartirán habitación no sólo con los espíritus, esas fuerzas vitales separadas ahora de sus cadáveres, sino con todas las emanaciones de lo aéreo, con los meteoros y los signos de fluencia de las fuerzas invisibles. Lo primero que les espera, ya lo sabemos, es el resplandor cegador de los rayos y el sonido atronador de la tormenta.

Fuerzas invisibles. Para comprender lo que está en juego sobre este escenario debemos retrotraernos a la cuidada puesta en escena de los experimentos de física de su maestro el profesor Charles. Su propio discípulo se felicitaba de cómo “bajo su mano todo se convertía en un espectáculo y en un acontecimiento que ninguno de los testigos podría olvidar”. Sus multitudinarias lecciones sobre electricidad aprovechando el estallido de las tormentas le habían hecho célebre en todo París: “Desde que una borrasca se anunciaba, se veía a Charles dirigir hacia el cielo su aparato eléctrico; hacía descender del seno de las nubes millares de chispas formidables de más de 12 pies de longitud que explotaban con un ruido parecido al de un arma de fuego”. En estas sorprendentes experiencias, sigue comentado Robertson, parecía “forzar a la naturaleza a obedecerle no tanto en nombre de la ciencia como por su propia autoridad”<sup>41</sup>. Aunque el profesor Charles nunca llegó a cruzar la frontera que lleva de la ciencia al mero espectáculo, su alumno nunca olvidará aquellas sesiones que “ofrecían a la vez todo el placer a los ojos y al espíritu...”. Años más tarde en sus sesiones de Fantasmagoría, emulará a su maestro deslumbrando los ojos del público mediante tempestades infernales producidas con todo tipo de efectos luminosos y sonoros. Era de esperar que en un periódico de la época se diera noticia de lo siguiente:

En lugar de actores, se emplea mecánicos.

La linterna mágica ya no atrae; se la entrega al diablo. Se evoca el genio de la fantasmagoría.

---

40. Las “resurrecciones galvánicas” son la contrapartida “orgánica” de la *Palingesia*. Con este término hizo suya una propuesta de Guyot consistente en quemar cualquier cosa tangible sobre el brasero para hacerla resucitar a continuación mediante su proyección en el humo. Roberston lo aplicaba a las personalidades que quería hacer revivir: al lanzar a las brasas unos pétalos de flor, unas mariposas secas y unas plumas de gorrion sobre la nube se proyectará una tierna jovencita; pero al lanzar sangre, aceite de vitriolo, doce gotas de agua fuerte y dos ejemplares del periódico *Hommes-Libres* sobre esta otra humareda se reencarnará la temida sombra de Marat. ROBERTSON, 1840, p. 216.

41. ROBERTSON, 1840, pp. 80-2.

Es él quien reina hoy sobre la escena.  
No se la ilumina más que por los golpes del trueno o  
de un incendio.<sup>42</sup>

Sobre la escena, ya no es fácil distinguir entre la naturaleza reducida a fenómeno físico en el moderno gabinete de física, los fenómenos “espirituales” de las criptas masónicas o los “fantasmas artificiales” de Robertson. La luz ciega, el sonido ensordece, los cuerpos se confunden con los autómatas y propiamente hablando no hay lugar sobre la escena, sólo visiones de meteoros y fuerzas desatadas. Lo cierto es que, por aquel entonces, ya estaba todo preparado para la aparición en tropel de los fantasmas y, en realidad, poco importaba que, como tales, lo hicieran o no. Que aquella era una época de fantasmas, ya lo sabían los contemporáneos. Antes de que Gautier, a mediados de siglo, proclamara aquello de que “el tiempo de los espectáculos oculares ha llegado”, Mercier ya había declarado en tiempos de la revolución: “todo es óptica..., el mundo entero es una sombra de óptica”. En sus *Cuadros nuevos de París* publicado en 1798, mientras Robertson exhibía sus ilusiones fúnebres en el Pabellón de L'Echiquier, daba cuenta del carácter reflejo de aquellas sesiones infernales:

Estos fantasmas y espectros que se levantan en los teatros y que proporcionan tanto placer al contemplarlos son un reflejo del periodo revolucionario, la gente está contenta de ver la agnía de los fantasmas. Viendo la sombra de Robespierre que avanza un grito de horror se oye, de pronto la cabeza es separada del cuerpo, el golpe terrible de un trueno aplasta al monstruo y aplausos de júbilo acompañan la imponente tromba.<sup>43</sup>

Los espíritus y resucitados por la óptica eran en efecto un reflejo de las fantasías y temores de los supervivientes. Pero más allá de ello era la propia experiencia perceptiva la que por entonces estaba dominada por una fenomenología del espejo. E. Roch, el memorialista de Robertson, supo verlo con claridad cuando se preguntaba en el prólogo a las memorias del fantasmagorero:

Pero mientras que las sombras del Sr. Robertson se suceden con rapidez ante los espectadores, revoloteando por unos segundos ante sus ojos, tan prontas a desaparecer como a manifestarse, tan apresuradas por entrar en la nada como por salir, ¿qué otra fantasmagoría no ofrecen los mismos espectadores a los atentos ojos del nigromante? Desde los miembros del Directorio hasta el soberano que ocupa actualmente el trono de los Zares, ... ¿Cuántos jefes de estado, príncipes, diplomáticos, se han colocado por momentos ante el *espejo* de Robertson? (cur. nos.)<sup>44</sup>

42. “Les tréteaux”, *Le Nouveau Diable boiteux*, t. II, 1799 (primera edición), cit. en PRIEUR, 1985, p.59.

43. MERCIER, Sébastien: *Nouveau Tableau de Paris*, 1798. cit. en HEARD, 2006, p. 85.

44. ROCH, E.: “Avant-propos” en ROBERTSON, 1840, t.I., p. v.

Los cuerpos de los espectadores eran también un reflejo en la sombra de las presencias incorpóreas que se habían adueñado del aire. A medida que los fantasmas ganan en verosimilitud los cuerpos de los espectadores se espectralizan. Unos viven y se alimentan de los otros. Este término, el de *espejo*, es el que usaba Robertson de manera significativa para referirse a la pantalla de tela traslúcida que durante las sesiones siempre permanecía oculta a los ojos del espectador. La fantasmagoría dominaba pues el espacio a ambos lados de la pantalla, no era una simple proyección de imágenes, sino un estado perceptivo, la experiencia consciente y extendida en la época del carácter ilusionista, como producido por efectos de óptica, de la Actualidad.

### Coda wagneriana

El comentario de Roch vendría a ser una confirmación tardía de la tesis defendida por Barbara Stafford, según la cual era el propio paradigma de la visión durante el s. XVIII el que se había convertido en fantasmal.<sup>45</sup> El principal motivo que aduce para esta fantasmagorización de la mirada es la contradicción implícita en el uso sistemático de los instrumentos de óptica: si por una parte, suponían una extensión del conocimiento computable a terrenos hasta entonces invisibles y desconocidos, por otra, esa ampliación de la capacidad perceptiva acabará entrando en conflicto con la voluntad racionalista que pretende fijar la sustancia de lo real con una exactitud conceptual. La imagen se resiste a la determinación del concepto abstracto, persiste en mantener sus aporías. De esta ambigüedad, consustancial al estatuto de la imagen en la episteme ilustrada será, precisamente, de la que se valdrá el abad Robert cuando abandone su carrera como pintor para entregarse a los espectáculos de óptica [fig. 32].<sup>46</sup> Sus fantasmas, como sus ascensiones, pretendían ser demostraciones de física experimental, una prueba visible de los logros de la razón. Pero sus trucos “secretos” no eran más que una fetichización de la prueba y al tiempo una explotación impúdica del potencial afectivo de la imagen, un mero *Espectáculo de la novedad*.<sup>47</sup> Desde esta perspectiva la Fan-

45. STAFFORD, Barbara Maria: *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts: MIT, 1993, pp. 36.

46. El abad Robert, como le gustaba calificarse a sí mismo por entonces, había iniciado en su Lieja natal estudios de pintura y también de física, por los que finalmente acabó decantándose. Recordando aquel tiempo confesará años más tarde: “por otra parte, yo sólo me había sumergido en estos estudios [de óptica] por un afán de curiosidad e instrucción, mis primeros éxitos en pintura y mi afición por este arte siempre me habían hecho considerarla como mi único medio de fortuna y de reputación”.

ROBERTSON, 1847, t. I. pp. 195-8.

47. Bajo esta denominación, *Espectáculo de la novedad*, se ofrecieron en París durante la primera década del siglo las representaciones de Olivier, uno de los primeros competidores de Robertson, con un programa que incluía física divertida, malabarismo, fantasmagoría y piezas mecánicas. Cfr. LEVIE, 1990, p. 231.



32. Autorretrato del Abad Robert, 1789 (a la edad de 26 años).

33. Fragonard, *El sumo sacerdote Coreso se sacrifica para salvar a Calirroe*, 1765.

tasmagoría lejos de ser una invención de los últimos años del s. XVIII, sería, por el contrario, la manifestación más consecuente y extrema de ese proceso general de espectralización y descorporeización de las imágenes que venía de atrás y que ahora se presentaba por derecho propio como un culto moderno a la imagen del fantasma *verosímil*, como un espectáculo de óptica instalado en los márgenes de la experiencia científica y del entretenimiento popular.

Hubo quien supo adivinar lo que se avecinaba. En el famoso comentario de Diderot en el Salón de 1765 a la obra de Fragonard –protector por cierto del pintor belga Léonard Defrance, tío político de Robertson y preceptor suyo en materia de pintura<sup>48</sup>, nos encontramos con una reflexión moral sobre los peligros del ilusionismo óptico, los vapores y fantasmas en el arte. En su reseña al cuadro más celebrado del Salón, *El sumo sacerdote Coreso se sacrifica para salvar a Calirroe* [fig. 33], el filósofo criticaba el aspecto nuboso e incorpóreo del cuadro valiéndose de la fábula de la caverna platónica actualizada como una suerte de linterna mágica cósmica. Interpreta la obra como una alegoría de las falsas ilusiones y su primera acusación se dirige hacia la mistificación y artificialidad producida por el claroscuro. La luz solar entra en la escena como desde la boca de una

48. Léonard Defrance fue el pintor belga más destacado de su época, era asiduo en los cenáculos parisinos y amigo personal de Fragonard quién le alentó en su trabajo. En 1778 fue nombrado Director de la Academia de Lieja y en 1789 jugará un papel muy destacado en la revolución belga, especialmente en la confiscación de las propiedades de la iglesia. Su anticlericalismo republicano y su activismo político contrasta abiertamente con la actitud condescendiente y pragmática de su sobrino, quién como abad se benefició a lo largo de toda su vida de las prebendas eclesiásticas.

Klingender lo considera entre los pioneros de la iconografía industrial cfr. KLINGENDER, Francis D.: *Arte y Revolución Industrial*, Madrid: Cátedra, 1983. pp. 94-6, también LEVIE, 1990, p. 33.



34. Paul Hoffmann, diapositiva pintada a mano para *El Oro de Rin*, 1887.

cueva, corta las tinieblas golpeando en los cuerpos y en las columnas con una agudeza y una intensidad que parece el resultado de un foco artificial. A todo ello se une la confusión sensorial, Fragonard ha pintado un vaporoso invernáculo que produce el efecto de un medio denso, motivo de “mezclas monstruosas” para los sentidos como las que engañosamente evocan las cuevas subterráneas. El motivo ya nos resulta conocido, nubes y sombras en un espacio abstraído. Todo parece unificado en un mismo plano, lo celeste y lo terrestre, la luz y la tiniebla, los cuerpos físicos y los sobrenaturales. El cuerpo de la doncella desdibujado por la luz y el de sacerdote que desaparece bajo la telas infladas, resultan tan irreales o ilusorios como el del ángel vengador sobre sus cabezas. En este efecto ilusionista, en esta instrumentalización óptica de la imagen y en este simulacro esforzado pero falseador de la verdad natural, se ocultaba para Diderot el peligro ideológico de la manipulación sobre el espectador. Su crítica concluye: “Cuando se pierde de vista la tela por un momento, uno siempre teme que se enrolle como en el sueño y que esos fantasmas sublimes y cautivadores se disuelvan como los de la noche”<sup>49</sup>

Hubo también quien supo ver, tiempo después, que se había hecho tarde, que se había extendido el dominio de los vapores y los espectros acudían en tropel. El motivo por el que Nietzsche se alejó de Wagner fueron las nubes. Cuando tras una larga convalecencia lleve a cabo su ruptura definitiva con el compositor, la salida de esta crisis adoptará la forma de una elección radical por un saber alegre y por un arte *otro*. Un arte que según sus palabras debe ser “burlón, ligero, fugaz, divinamente sin trabas, divinamente artificial, que lanza sus llamas como una clara luminaria *en un cielo sin nubes*”<sup>50</sup>

49. DIDEROT, Denis: *Salons* [Jean Seznec ed.], Oxford University Press, 1979. vol. II, p. 195.

50. NIETZSCHE, Friedrich: *La Gaya ciencia*, Madrid: Espasa Calpe, 1986. p. 58.



35. F. Jünger, *Tempestades de Acero*, Barcelona: Ediciones populares Iberia, 1931.

36. John Heartfield, *¡Oh, tú, tiempo feliz, bienaventurado, misericordioso!*, fotomontaje para AIZ, nº52, 1935.

Un cielo sin nubes. Para cuando escribe esto las cortinas de vapor ya habían mostrado su aspecto más sombrío y si alguien había llevado al extremo esta poética de nubes y visiones, de efectos ópticos espectrales de luz y sombra ese había sido, sin duda, Wagner con su *teatro total*. Su puesta en escena se acomodaba tan bien a las lecciones de la fantasmagoría que no es extraño que un tal Hoffmann llegara a hacer una versión popular de los *Nibelungos* para linterna mágica [fig. 34]. El propio Wagner hizo uso de estos recursos escénicos ilusionistas y definía su escena ideal como “un espacio que planea de algún modo entre los dos proscenios gracias a un artificio arquitectónico, y que muestra la imagen que hace aparecer como lejana, bajo el aspecto inaccesible de la aparición de un sueño, mientras que una música misteriosa, semejante a los vapores que emanan del seno sagrado de Gaia, bajo el trono de la Pitonisa, se libera, como un espíritu, del ‘abismo místico’” [figs. 35 y 36].<sup>51</sup>

Lo cierto es que Europa iba a cubrirse muy pronto de vapores que parecían “emanar del seno de Gaia”, no en vano, parafraseando a Sloterdijk puede decirse que “la técnica dirigida a la producción de nubes tóxicas es la primera ciencia con la que el

51. WAGNER, Richard: “le théâtre de Bayreuth” en *Oeuvres en prose*, París: 1923, t. XI pp.



37. S. Speer, Congreso Nazi de Nuremberg en el Campo de los Zeppelines, 1938.

siglo XX acredita sus señas de señas de indentidad”.<sup>52</sup> Para entonces las nubes habían bajado definitivamente a la tierra. El suelo ya se había convertido en algo demasiado mediatizado y abstracto como para constituirse en lugar, lo que domina es la circulación absoluta. También Speer buscaba un efecto escénico cósmico y total con su *Catedral de Luz* en el campo de los Zeppelines, donde reposaban las naves aerostáticas ahora dirigibles, finalmente sometidas al triunfo de la voluntad. Una edificación ubicua formada por los focos antiaéreos lanzados hacia las nubes en la noche infinita. Hasta la arquitectura había terminado por convertirse en fantasma [fig. 37]. Castillos en el aire. Nadie precisa ahora de las imágenes espectrales, basta con que esas gigantescas linternas proyecten sus haces de luz hasta los límites de lo visible, aquí es el propio público el que ejerce de sombra y se ofrece como espectáculo, son ellos los que se hacen depositarios, en presente, de los espíritus de los muertos, de los fantasmas del pasado y los del porvenir. La parada militar acaba finalmente por transparentarse con una parada cinematográfica. De esta obra, que se desvanecerá al despuntar el día dijo Speer: “Experimenté entonces una curiosa impresión la idea de que la creación arquitectónica más lograda de mi vida ha sido una fantasmagoría, una ilusión irreal”.<sup>53</sup>

52. SLOTERDIJK, Peter: *Temblores de aire: En las fuentes del terror*, Valencia: Pre-textos, 2003. p. 49.

53. Cit. en VIRILIO, Paul: *Guerre et cinéma: logistique de la perception*, París: Cahiers du cinéma, 1991. p. 134.

