



* La versión original de este artículo fue publicada con el título “*Lombroso e i fantasmi della scienza*” en *Lombroso, Atti del convegno* (Genova, Settembre 2004), en F@rum: Forum Avanzato di Ricerca Universitaria Multimediale (revista electronica). Traducido por Ander Gondra Aguirre.

En 1910, el sociólogo Gustave Le Bon presenta a los lectores franceses el último texto escrito por Cesare Lombroso, publicado póstumamente en el año 1909. El estudio se titula *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, y documenta, con todo un instrumental de hechos, cifras y testimonios de primera mano típicos de una aproximación positivista, la existencia de fantasmas, materializaciones luminosas o ectoplasmas, de los cuales el mismo Lombroso ha sido espectador a lo largo de innumerables sesiones espiritistas. El comentario de Le Bon sobre lo que parece ser una deriva de Lombroso hacia lo irracional es lapidario: “*Desde el momento en que comenzó a estudiar los fenómenos espiritistas, su ciencia se desvaneció y fue sustituida por una credulidad infinita*”¹

El interés de Lombroso por el espiritismo se remonta de hecho a varios años atrás, y parece haber supuesto un verdadero giro en su orientación epistemológica. En su libro *Studi sull'ipnotismo* (Estudios sobre el hipnotismo) del año 1886, mientras se acreditaba entre los síntomas de la histeria o de la neuropatía fenómenos como la transmisión del pensamiento o la magnetización, él interviene por vez primera en la cuestión para negar tajantemente cualquier creencia en lo que define como “*los espíritus de los espejos y de los sillones*”, subrayando de este modo el carácter atávico de estas supersticiones mágicas: “*recordar que con ello volvemos al Totem, al fetiche*”². Dos años después, el espiritista napolitano Enrico Chiaia lo invita públicamente a través de la prensa nacional a tomar parte en una sesión espiritista; lo que sucederá en Nápoles el año de 1891 inaugurará una relación entre Lombroso y la médium Eusapia Palladino destinada a producir, además de múltiples *séances*³ con ambos como protagonistas (17 solamente en el año 1892 en Milán), la “sustitución” a la que se refiere Le Bon, es decir, el pasaje del ámbito de la ciencia al de lo oculto, del hecho positivo al hecho mágico.

Más que de una sustitución, y por tanto de un Lombroso tráfuga del positivismo, creo que en realidad es más oportuno hablar de una “torsión” interna a ese mismo saber positivista del cual Lombroso se ha hecho interprete y promotor; es decir, no se trata de un desliz del científico hacia la

1 LE Bon, G., Introduction a Cesare Lombroso, *Hypnotisme et spiritisme*, Paris, Flammarion, 1910, p. 3.

2 Lombroso, C., *Studi sull'ipnotismo. Con appendice critica sullo spiritismo*, Torino, Bocca, 1886, p. 67.

3 N.T. Se mantendrá el termino francés *séances*, para referirse a las sesiones de espiritismo.

dimensión fantástica de lo “espectral”, sino de la emergencia de un imaginario ya inscrito en el proyecto de las ciencias positivistas, un imaginario que Lombroso empuja hasta el extremo dándole el aspecto de una revelación fantasmal.

Por otra parte, su operación se introduce en un horizonte médico-científico de finales de siglo, ya irremediamente marcado por este doble registro. En Inglaterra, desde el año 1882, la *Society for Psychical Research* (SPR, a la cual se sumará también Lombroso) se propuso recoger y clasificar con pleno rigor “positivista” las manifestaciones espiritistas, entre las cuales incluye también las comunicaciones telepáticas que conectan los cerebros de los vivos, convirtiéndolos inevitablemente en lugares espectrales habitados por el fantasma del otro. De aquí nace lo que podríamos llamar un primer gran “archivo” de fantasmas, con el gigantesco compendio *Phantasms of the Living* (1886), una recopilación de más de setecientos testimonios sobre “fantasmas de los vivos” realizada por Edmund Gurney, Frederic Myers y Frank Podmore, a quienes también se referirá Lombroso en su *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, señalando el valor iniciático de esta pesquisa para la elaboración de un archivo distinto de huellas espectrales, a saber, las de la muerte: “*se i fantasmi dei viventi rendono inutili quelli dei morti, li rendono anche possibili*” (si los fantasmas de los vivos hacen innecesarios los de los muertos, los hacen también posibles)⁴.

También en Alemania, con las investigaciones psicológicas de Von Schrenck-Notzing⁵, y en Francia, los fenómenos de hipnosis o telepatía reciben una análoga explicación orientada a enfatizar su carácter fantasmal, y es sobretodo la medicina la que apela a un doble registro, localizando en la histeria la condición que permite la reversibilidad entre el hecho positivo y el hecho mágico. El cuerpo histérico, ya que es más susceptible al intercambio

telepático, puede, en otras palabras, transformarse en un cuerpo mediúmnico, capaz de producir y manifestar ectoplasmas. Valgan un par de ejemplos de esta “torsión” de la patología a lo oculto: el primero con Charles Richet, profesor de fisiología en la Facultad de Medicina de Paris (y miembro de la SPR), que de la investigación sobre el cuerpo histérico bajo hipnosis llega a los experimentos mediúmnicos y a la materialización del fantasma de Bien Boa (fig.1), que podemos ver en una fotografía del año 1902 recuperada por Lombroso en el texto del 1909. Y también el caso de Albert de Rochas, quizás hoy menos conocido pero más clarificador en sus consecuencias, ingeniero y administrador de la *École Polytechnique*, que busca sobre todo en el cuerpo histérico el “fantasma de la sensibilidad”, el revestimiento de luz que cada cuerpo emana como su doble espectral (y que en este fotomontaje de Paul Nadar –fig.2- vemos rodeando al mismo Rochas): así describe Lombroso el fenómeno en su libro: “*la sensibilità del paziente si trasporta, come un abito sul mannequin, su una specie di fantasima che può allontanarsi sotto gli ordini del magnetizzatore e attraversare ostacoli materiali conservando la sua sensibilità*” (la sensibilidad del paciente se transporta, como un habito sobre el maniquí, sobre una especie de fantasma que puede alejarse bajo las órdenes del magnetizador y atravesar obstáculos materiales conservando su sensibilidad)⁶. Son sólo dos ejemplos, pero resultan indicativos de todo un ambiente de búsqueda de lo maravilloso, que ni siquiera perdona, como ahora sabemos, a Charcot y la Salpêtrière. Aquí, desde hace tiempo se ha rehabilitado la teoría de los fluidos invisibles de Mesmer, lo que por un lado ha incentivado ese connubio entre médicos y magnetizadores de escenario, que como ha documentado Clara Gallini, implicará también a Lombroso y al popular mesmerizador Donato⁷; y por el otro, ha dado impulso a toda una serie de investigaciones sobre efluvios energéticos del cuerpo, entre las que recordamos, por ejemplo, las de el alumno de Charcot, Jules-Bernard Luys, buscando dirigir y capturar los fluidos luminosos liberados por el cuerpo, dicho en otras

4 LOMBROSO, C., *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1909, p. 312.

5 Sobre el caso de Schrenck-Notzing se detiene Andreas Fischer en su contribución al catálogo de la muestra “*Le Troisième Oeil. Photographie et occultisme*” (Maison européenne de la photographie, Noviembre-Febrero 2005) Paris, Gallimard, 2004, pp. 177-183.

6 LOMBROSO, C., *Ricerche...*, op. cit., p. 234

7 *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.



Fig. 1 : Fantasma de Bien Boa
(en LOMBROSO, C., *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Turin, 1909, Fotografía)



Fig. 2 : Retrato de Albert de Rochas y simulación de su aura (Paul Nadar, Paris, 1896. Fotografía)

palabras, sus fantasmas, definidos con el termino “aura histórica”, que en este testimonio fotográfico del mismo Luys (fig.3) se ve irradiar de los dedos de un paciente⁸.

Está claro que la entrada de Lombroso en este ambiente produce de alguna forma un efecto rompedor, desde el momento en que el prestigio y la autoridad asociados a su

8 Sobre la fotografía de fluidos, véase CHÉROUX, C., “Ein Alphabet unisichtbarer Strahlen”, in AA. VV. *Im Reich der Phantome*, Cantz, 1997, pp. 11-22; y “La photographie des fluides: un alphabet de rayons invisibles”, in *Le Troisième Oeil*, op. cit., pp. 114-146. Chéroux recuerda justamente la influencia de los rayos X, descubiertos por Roëntgen en el año 1895, a la hora de legitimar la idea de una materia radiante y de una iconografía de lo invisible; en este sentido, los fluidos serían sin embargo lo inverso de la radiografía, porque ponen el cuerpo mismo como fuente de radiación en vez de como “negativo” penetrable por la luz invisible.

nombre parecen ofrecer una especie de imprimátur a la cultura de lo espectral. Ya en el 1888, la noticia de su interés por el espiritismo da la vuelta al mundo suscitando un gran alboroto. Como atestiguan los artículos del periodista Luigi Barzini, enviado del *Corriere della Sera* a participar en las sesiones de Lombroso con Palladino para después darles una amplia divulgación pública⁹, un artículo sobre fenómenos espiritistas publicado por Lombroso en el año 1906 generó en Italia en poco tiempo una ola de interés mediúmnico sin precedentes. En el circuito científico internacional, las emanaciones espiritistas producidas por Eusapia Palladino, que habían sido acreditadas por Lombroso, llegaron a ser objeto de una atención asombrosa: desde el 1891, año de la primera sesión con Lombroso, al 1898, su “evidencia” es testimoniada en una *tournee* de sesiones que entre París, Cambridge, Roma, Mónaco y Varsovia, implican entre otros a Myers y Oliver Lodge de la SPR, Richet y Alber de Rochas, el médico von Schrenck-Notzing, pero también a astrónomos como Camille Flammarion, al que aquí vemos (fig. 4) con Palladino en París en 1898 entre luminiscencias espectrales y levitaciones de objetos (es decir, entre “los espíritus de los espejos y de los sillones”).

A propósito de estas sesiones de finales de siglo, hay un primer dato que ilustra muy bien el paradigma de reversibilidad operante en las ciencias positivas, es decir, que a pesar del rito esotérico o mundano transmitido por fotografías como la de Flammarion, el espacio de la sesión espiritista se ha convertido realmente en análogo a un laboratorio experimental, provisto de aparatos radiométricos, electroscopios, dinamómetros y placas fotográficas. Por otra parte, el mismo Lombroso insiste en la vertiente positiva y sistemática del experimento mediúmnico, acumulando cifras, medidas, trazados mecánicos sobre la fisiopatología de Eusapia Palladino durante el trance¹⁰. En otras palabras, el método

9 El principal éxito de estos “reportages” de Barzini sobre el mundo de las sesiones espiritistas será el volumen *Nel mondo dei misteri con Eusapia Palladino*, Milano, Baldini, Castoldi & C., 1907, al cual sirve como prólogo el artículo de Lombroso “Sui fenomeni spiritici e la loro interpretazione”.

10 El capítulo III de las investigaciones está dedicado a la “Fisiopatología di Eusapia”, op. cit., pp. 78-84.

científico experimental es continuamente reivindicado, y es precisamente en esa retórica de la traza visual como signo revelador en la que se apoya gran parte del modelo indiciario del positivismo. Estas trazas, como nos enseñan los cuerpos fisionómicos de Lombroso – fotografiados, medidos, descompuestos hasta el más mínimo detalle– son el instrumento para acceder a lo invisible de la materia, son su interioridad oscura que se manifiesta hacia el exterior, escribiéndose sobre la piel.

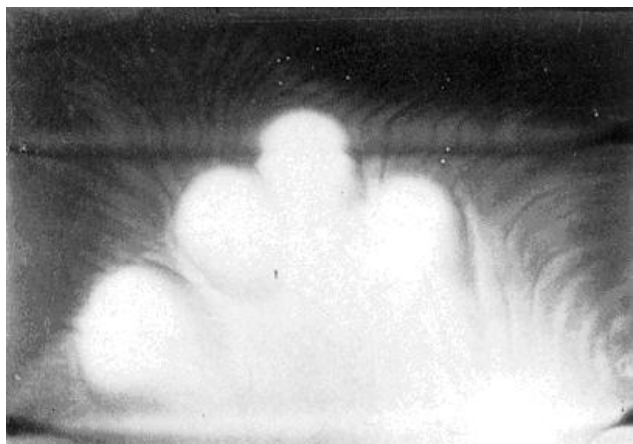


Fig. 3 : Aura fluidica de una mano (Jules-Bernard Luys, 1897, Fotografía)

Es él mismo el que nos dice que los cuerpos hipnotizados, sumidos por tanto en un trance como el del médium, “*ci offrono come l'autopsia delle singole facoltà della psiche*” (nos ofrecen una especie de autopsia de las facultades individuales de la psique)¹¹: el cuerpo del médium ofrece por lo tanto un acceso a la muerte (autopsia), pero desde la perspectiva de la vida: es un cuerpo que puede “hacer el muerto” sólo porque está vivo. Así, en el médium la muerte se hace visible en la vida, en sus signos vitales, lo que significa que ese cuerpo presenta ya la estructura de lo espectral: la muerte que regresa como vida, como conjunto de evidencias que puedo registrar, medir, catalogar, y que me permiten, dándole una

11 LOMBROSO, C., *Studi sull'ipnotismo*, op. cit., p. 34.



Fig. 4 : Sesión espiritista de Camille Flammarion con Eusapia Palladino (H. Mairet, 25 Noviembre de 1898. Fotografía)

forma al fenómeno, poseerlo. Antes incluso que en los ectoplasmas o en las apariciones, el científico encuentra así la lógica de la revelación fantasmal en el cuerpo mismo del médium, donde las “trazas” mecánicas hacen aparecer los “espectros”, diseñando una fisionomía de lo invisible. En esta óptica, la indagación espiritista no interviene para sustituir al positivismo, más bien realiza su máxima ambición: hacer visible, narrable, la muerte como proceso “vital” que atraviesa la materia. No por casualidad, Lombroso concluye su *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* hablando de una “biología de los espíritus”, de la cual esboza las primeras líneas entendiéndola como el mayor reto de su método positivo¹².

12 Cfr. el cap. XIV de la investigación, titulado “Epilogo. Prime linee di una biologia degli spiriti”, op. cit.,

Una vez reconocida esta premisa, la estructura de la *séance* resulta por tanto singularmente dividida. Al científico de finales de siglo que reclama trazas visibles, hechos positivos, ya no le basta la genérica revelación mediúmnica que caracterizaba, por ejemplo, las sesiones espiritistas de los años 1850, sino que hace falta que el médium presente un completo repertorio iconográfico de los espectros. Los fenómenos típicos de las primeras *séances*, hechos de vagas luminiscencias o de contornos imprecisos de extremidades fantasma, se someten por lo tanto a una vertiginosa amplificación: el texto de Lombroso pasa revista a casos de materialización de cuerpos, apéndices neo-plásticos, calcos de manos y rostros, huellas fotográficas, bustos, cuadros, retratos, escrituras litográficas... Al comentarlas, insiste reiteradamente en la materialidad de estas imágenes, en el hecho de que ellas crean físicamente el cuerpo de la muerte. Por ejemplo, las materializaciones son descritas como “*creazioni ex novo, [...] forme più o meno organizzate, aventi i caratteri fisici da noi assegnati alla materia*” (creaciones *ex novo* [...] formas más o menos organizadas, con características físicas que nosotros atribuimos a la materia); las extremidades fantasmales “*sono ordinariamente mani, braccia, spalle, e anche teste che [...] sembrano i pezzi di una creatura che si stia formando*” (son habitualmente manos, brazos, hombros, y también cabezas que [...] parecen las piezas de una criatura que se está formando); las manos espectrales tienen “*i caratteri delle membra di una creatura vivente: se ne sentono la pelle, il tepore [...] e se si afferrano si prova l'impressione di mani che si dissolvono, che sgusciano via, quasi fossero composte da sostanze semifluide*” (las características de los miembros de una criatura viviente: se siente la piel, la tibieza [...] y si se agarran se siente la impresión de manos que se disuelven, se escabullen, como si estuviesen compuestas de sustancias semifluidas)¹³.

Las formas de la revelación oculta deben ser por lo tanto especulares a las de la revelación positivista, con el médium llamado a recalcar la pasión por las huellas propia

pp. 201-304.

13 LOMBROSO, C., *Ricerche...*, op. cit., p. 74.

del científico. Pero, claramente, es gracias a esta especularidad que el espacio de la *séance* se convierte en objeto de una reinversión imaginaria sin precedentes, donde el hecho mágico crece exponencialmente con respecto a la necesidad extraordinaria de hechos positivos, y el médium llega a convertirse en el doble del científico en el sentido en que despliega (o incluso revela) el reverso fantástico de su proyecto, manteniendo aun así intacta la posibilidad de una doble creencia (en el hecho y en lo oculto).

El cuerpo del médium es en efecto, como ya se ha dicho, el otro elemento sobre el que es preciso detenerse para entender todo lo que pone en juego la apuesta de la llamada positivista a los fantasmas; y también en este caso se trata de un dato que prescinde de sus manifestaciones espiritistas, si bien las hace en cierto modo casi inevitables. De hecho, en este cuerpo volvemos a encontrar sintetizada una visión completa de la materia como vasto sistema de energía radiante, regulado por el principio del electromagnetismo y por el paradigma del éter como conductor de ondas luminosas y sonoras. Es la imagen de un gigantesco organismo cableado, atravesado enteramente por hilos nerviosos en los que viajan las impresiones sensoriales, que alcanzan los nervios de la máquina humana hasta hacerlos vibrar, produciendo de este modo el pensamiento: “*noi siamo*—escribe Lombroso en *Nuovi studi sul genio* (1902)- *come il filo elettrico che trasmette il segno, ma che non avverte cosa questo segno significhi, né cosa dirà combinato con altri segni. Noi trasmettiamo una sensazione al cervello, e questa viene elaborata, trasformata in pensiero. L'uomo, insomma, è una specie di medium del cervello*” (nosotros somos como el hilo eléctrico que transmite el signo, pero que no advierte lo que este signo significa, ni qué dirá combinado con otros signos. Nosotros transmitimos una sensación al cerebro, y ésta es elaborada, transformada en pensamiento. En definitiva, el hombre es una especie de médium del cerebro)¹⁴.

Es dentro de este horizonte teórico, común al mismo tiempo a la fisiología, la física o la química, que se hace posible pensar el contacto y la acción a distancia como fenómenos intrínsecos al trabajo de la materia, en lugar de como acontecimientos ocultos. En *The*

14 LOMBROSO, C., *Nuovi studi sul genio*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902, p. 89.

Unseen Universe (El universo invisible) del año 1875, el físico Balfour Stewart y P.G. Tait ya interpretaban el éter como “una manera en la que el universo conserva una memoria del pasado”: todo acontecimiento, experiencia o sensación, queda como registrada, impresa en las ondas luminosas de la materia, puesto que, según indican, “se producen y se conservan fotografías continuas de cada acontecimiento”¹⁵. En el año 1884, el matemático Charles Howard Hinton retoma este imaginario sobre la conservación de la energía en *A picture of our universe* (Una imagen de nuestro universo) comparando en esta ocasión el éter con un fonógrafo cósmico, que hace las veces de interfaz entre la tercera y la cuarta dimensión¹⁶. El éter es por lo tanto un gran archivo de huellas invisibles, una cripta en la cual se conservan las improntas sensibles del pasado, similares a fantasmas listos para manifestarse de nuevo, íntimos a la par que distantes: la telepatía no es más que esto, un *tele-pathos*, una intimidad que se reproduce a distancia en el tiempo y el espacio.

¿Qué papel tiene entonces el cuerpo del médium en este contexto? Por un lado, su propensión al trance hipnótico lo sitúa entre las formas más peligrosas de acercamiento a la materia. Es el mismo peligro que Lombroso identifica en las epidemias de sugestión colectiva provocadas por los magnetizadores, y en las patologías nerviosas comunes a los histéricos y a los genios hipersensibles: en todas partes, el puro ejercicio de la máquina nerviosa es una clara señal de atavismo, una regresión a estados primitivos de la materia de los cuales estos sujetos mantienen la memoria impresa en el sistema nervioso: “*nei fenomeni del trance* –escribe en *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici- domina supremo l'automatismo [...] il trance medianico è un vero equivalente isterico, come l'estro geniale è per me un equivalente dell'accesso psichico epilettico, sopra un fondo nevrotico e morboso*” (en los fenómenos de trance reina el automatismo [...] el trance mediúmnicico es un

verdadero equivalente histórico, como la inspiración genial es para mí un equivalente del ataque psíquico-epiléptico, en un terreno neurótico y morboso). En los estudios sobre hipnotismo del 86, Lombroso sostenía que para explicar su telepatía no era pues necesario recurrir a “intervalos supra-sensibles”, más bien es “rebajándonos al nivel de los animales” donde podemos encontrar esta especie de máquinas-insecto, puros aparatos de registración sin pensamiento ni consciencia¹⁷.

Por otro lado, es esta misma regresión primitiva la que garantiza que el cuerpo del médium de lugar a una extraordinaria tecnología de lo espectral: ese cuerpo telepático, precisamente por estar reducido a una placa sensible, se convierte en una máquina fotográfica en la que todo el pasado de la materia, es decir, todo lo que está muerto pero que continúa sobreviviendo invisiblemente en el éter, volverá a hacerse imagen. Lombroso busca incluso confirmación de esta corporeidad en la cual se entrelazan primitivismo y tecnología en los relatos etnográficos de la época, y la encuentra en el informe de la antropóloga Mary Kingsley *The Forms of Apparitions in West Africa* (1898), el cual cita puntualmente en *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*: “probablemente el sistema nervioso más sensible les hace ver (a ellos, los primitivos) cosas que nosotros, en nuestra obstinación, no vemos. La suya es una placa fotográfica más perfecta, en la cual se imprime más fácilmente el mundo de ultratumba”¹⁸.

En el fenómeno de las sesiones espiritistas no nos encontramos ante una mera evocación de fantasmas (de ultratumba), sino ante el deseo, totalmente positivista, de una suerte de panóptico de las cosas muertas, una visión total de sus trazas o improntas. Y esto, no para que ellas retornen -como sucede por ejemplo con el coleccionista o el archivista- como experiencias inertes que reanimar; al contrario, la *séance* busca conferirles la “vitalidad” del espectro y la inmediatez de su tiempo paradójico, capaz de ser al mismo tiempo pasado (distante) y presente (íntimo).

15 STEWART, B. e TAIT, P.G., *The Unseen Universe or Physical Speculations on a Future State*, New York, Macmillan, 1875, p. 156.

16 HINTON, Ch. H., *A Picture of Our Universe. Scientific Romances*, 1st series. (London, 1886), New York, Arno Press, 1976, vol. I, pp. 196-7.

17 LOMBROSO, C., *Studi sull'ipnotismo*, op. cit., p. 25.

18 LOMBROSO, C., *Ricerche...*, op. cit., p. 276.

El médium fotográfico responde precisamente a esta necesidad, algo que ya había intuido Félix Nadar cuando en el año 1855 escogía representar el proceso de la huella fotográfica a través de la figura de Pierrot (*Têtes d'expression de Pierrot*), es decir, el fantasma blanco que toda una tradición, primero pictórica y después literaria, había elegido como emblema de la muerte que retorna a modo de presencia entre los vivos¹⁹. Más cerca de Lombroso, el cine también da cuenta de la capacidad de la *séance* de poner en marcha, por así decirlo, el archivo de la muerte. El procedimiento nos es ilustrado esta vez en uno de los primeros ejemplos del cine médico, en la película *La neuropatología* realizada por el neurólogo Camillo Negro, y proyectada por vez primera en 1908 en Turín para un público de curiosos y entendidos entre los cuales se encontraba Lombroso. La película documenta un experimento de hipnosis con una paciente histérica, pero lo que resulta más interesante es un fotograma anómalo, del cual da cuenta Alberto Farassino en su análisis del cortometraje: es el detalle de los ojos de la mujer (la histérica médium), en cuyas pupilas se vislumbra reflejada la cámara y el operador de la misma²⁰. El documental positivista parece de este modo atribuir a este detalle su imaginario mágico: ese cuerpo convertido completamente en ojo, en pupila, representa el proceso mismo de la cámara como una proyección de fantasmas interiores, en otras palabras, una *séance* que se ha vuelto colectiva. Un periodista testigo del evento se refería a la inquietud de los presentes ante “*bianco schermo cinematografico, tramutato in una verticale tavola anatomica*” (una pantalla blanca cinematográfica, transformada en una mesa de operaciones)²¹: la pantalla blanca es el interior del cuerpo mediúmnico exhibido como externo, “la autopsia”, como la llamaba Lombroso, de las huellas que han sido impresas, y que ahora recuperan una vida póstuma, espectral.

19 Sobre la función meta-representativa del Pierrot de Nadar se ha detenido Rosalind Krauss en “Sulle tracce di Nadar”, en *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milan, Ed. Mondadori, 1996, pág. 7-27.

20 FARASSINO, A., “Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)”, en *Aut Aut*, 197-198, settembre-dicembre 1983, pp. 151-170, p. 156.

21 El artículo anónimo fue publicado en la “Gazzetta di Torino” del 18 febrero del 1908, cit. en *ibid.*, p. 155.

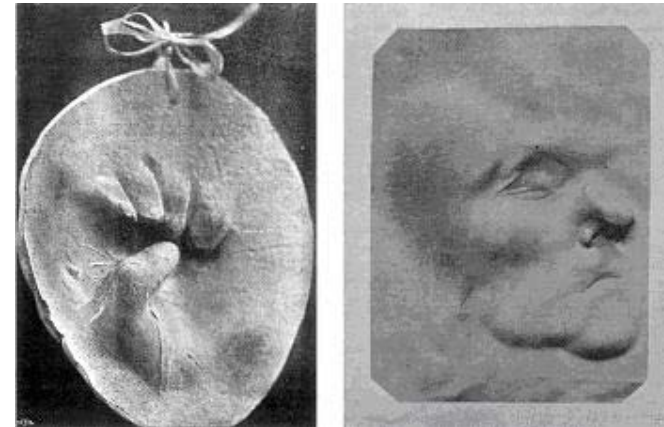


Fig. 5 : Calco de mano fantasma y calco de rostro fantasma realizados por Eusapia Palladino (en LOMBROSO, C., *Ricerche...* 1909)

En la sesión espiritista, que, conviene recordar, prevé siempre una arquitectura basada en los espacios “interiores” –el gabinete mediúmnico se encuentra habitualmente dentro de una casa, que contiene a su vez un cortinaje que recrea la estructura de un interior–, todo el espacio se convierte en esta pantalla de proyección anatómica, donde la actividad mediúmnica de Eusapia Palladino y de otros médiums activa un proceso tecnológico de captura, archivación y finalmente resurrección de las huellas pasadas. Es más, con Palladino partimos incluso de la forma precursora de la fotografía, o sea el calco, otra pasión positivista en la búsqueda de trazas legibles del cuerpo, así como desde siempre en la tradición con la máscara de la muerte. He aquí pues el extraordinario fenómeno de los calcos de huellas de manos y rostros de los fantasmas (fig.5), las mismas manos y rostros que la ciencia escrutaba (pensemos en Galton o en el propio Lombroso) en busca de indicios inequívocos de la identidad. Son “bajorrelieves”, explica Lombroso, obtenidos por Palladino durante el trance posando simplemente su mano en una caja precintada que contenía en su interior arcilla, greda o plastilina: la médium decía “esta hecho”, y

según nos cuenta Lombroso “*si schiudeva la cassa e si trovava l'impronta incavata o della mano o della faccia di un essere la cui espressione fisiognomica oscillava fra la vita e la morte*” (se entreabría la caja y se encontraba la huella ahuecada de la mano o de la cara de un ser cuya expresión fisionómica oscilaba entre la vida y la muerte)²² (fig.6). Notamos cómo en realidad los trazos fisionómicos de los fantasmas reproducen, lombrosianamente, un confín bien distinto, el que está entre la animalidad y la humanidad típica de los rostros primitivos. A un escultor le esperaba después la tarea de extraer los relieves de las huellas en la arcilla, obteniendo con ello un traslado perfecto de la materia de lo invisible (la cavidad, el negativo) a lo visible (el relieve, el positivo). En otros casos, la huella era capturada por la médium utilizando en vez de arcilla una placa fotográfica (fig.7), como imágenes planas y bidimensionales. Lombroso es, a decir verdad, perfectamente consciente del carácter artificial de estas imágenes, las cuales sin embargo justifica con la intervención del médium, el cual presta al fantasma la iconografía que ya posee: “*in queste di Imoda –escribe- compagno sotto forma di busti, di quadri e ritratti*” (en esta foto de Imoda se presentan en forma de bustos, de cuadros y retratos)²³.

Pero las improntas escultóricas y fotográficas de los cuerpos son todavía signos inanimados, aunque sean tridimensionales (las primeras) y vivamente realistas (las segundas). El estadio sucesivo de la revelación es por lo tanto una especie de pasaje, esta vez móvil, de la materia de lo invisible a lo visible, de lo amorfo a la forma, y de la dimensión del tiempo a la del espacio. Es un proceso que Lombroso llama *moulage vivente* (modelado viviente), y que describe en estos términos: el gabinete mediúmnico está aparentemente vacío, y el cortinaje que lo protege está “*gonfia e vuota. Ciò che da una parte sembra il rilievo di un corpo umano che si muova coperto dalla tenda, dall'altra parte è una cavità nella stoffa, un moulage*” (hinchado y vacío. Lo que por una parte parece el relieve de un cuerpo humano que se mueve cubierto por la cortina, del otro lado es una

cavidad en la tela, un molde)²⁴. Asistimos aquí a una forma producida e inflada por el vacío, esto es, a un cuerpo que es pura huella en el éter, pura aura, es decir un tejido de aire luminoso, capturado en el momento en que se hace vacío visible. La metamorfosis en huella también implica un devenir del espacio en el tiempo: el mismo Lombroso observa cómo el espacio de la *séance* parece asumir “*cuatro o más dimensiones*” y cómo “*también se invierten en este nuevo espacio las leyes que gobiernan el tiempo*”²⁵. Sin embargo, escogiendo el *moulage vivente* como estructura de esta inversión, Lombroso parece sugerir algo más, es decir, que el más allá no es otra dimensión, sino que, de forma parecida a la frontera que separa lo externo del cortinaje de su interior (el relieve de la cavidad), el más allá es simplemente el pliegue, la estructura reversible de una única superficie unilateral y continua.

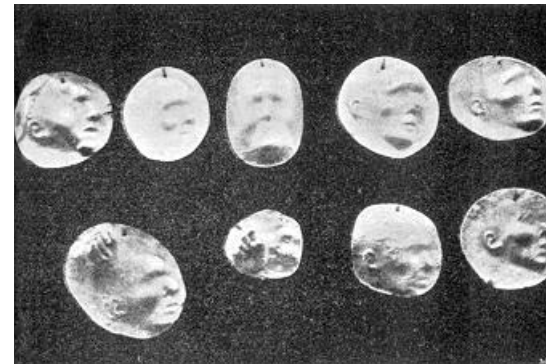


Fig. 6 : Calcos de rostros fantasma realizados por Eusapia Palladino (en LOMBROSO, C., *Ricerche...* 1909)



Fig. 7 : Impronta de una mano fantasma sobre placa fotografica (en LOMBROSO, C., *Ricerche...* 1909)

22 LOMBROSO, C., *Ricerche...*, op. cit., p. 67

23 Ibid., p. 215

24 Ibid., p. 64

25 Ibid., p. 93-4

Los verdaderos ectoplasmas, es decir las auras móviles y luminosas que se proyectan desde el cuerpo mediúmnico, son precisamente la síntesis de esta reversibilidad de la materia. Significativamente, Lombroso no llama a los ectoplasmas “fantasmas”, término que por otra parte utiliza a la hora de describir genéricamente el fenómeno de las apariciones, sino invariablemente “*fantasime*”²⁶, una peculiar elección en relación al género femenino que parece sugerir su parentela con toda una serie de sustantivos del mismo género: materia, sensibilidad, huella, aura, y por supuesto la muerte.

Refiriéndose a los estudios de Rochas, Lombroso define la *fantasima* como una “exteriorización de la sensibilidad” del médium, un “halito sensible”²⁷ que se presenta inicialmente en la médium con la sensación de estar “recubierta por telas de araña”²⁸: es la tela de los nervios, con toda su carga de improntas pasadas, y por tanto de huellas memoriales que se manifiestan como un aura, un doble externo. Al invadir el espacio, esta interioridad adquiere sin embargo una exterioridad, una piel: es, según dice Lombroso, el cuerpo del éter, varias veces comparado a una tela que se envuelve en sí misma: “*vegono le fantasime rivestite da un tessuto bianco finissimo, alle volte duplice, triplice o anche quadruplici*” (las *fantasime* son revestidas de un tejido blanco finísimo, a veces doble, triple, o incluso cuádruple)²⁹ (fig.8). A esta piel, le domina precisamente la estructura del pliegue, que une lo interno y lo externo, el aquí y el más allá, pasado y presente, muerte y vida. Así parece que en las volutas de los ectoplasmas se realiza la utopía positivista de una impronta total, un molde viviente del cuerpo del universo que, además, gracias a la tecnología del médium, no se limita a retornar en imagen, como en la fotografía, o a adquirir propiedades cinematáticas, sino que se recrea como un doble sensible, ofreciéndose por tanto como una experiencia no solo visual sino multi-sensorial. El espacio de la *séance*,

26 N.T. “Fantasima” sería una variante femenina escasamente utilizada del término “fantasma”

27 Ibid., p. 74.

28 Ibid., p. 292.

29 Ibid.

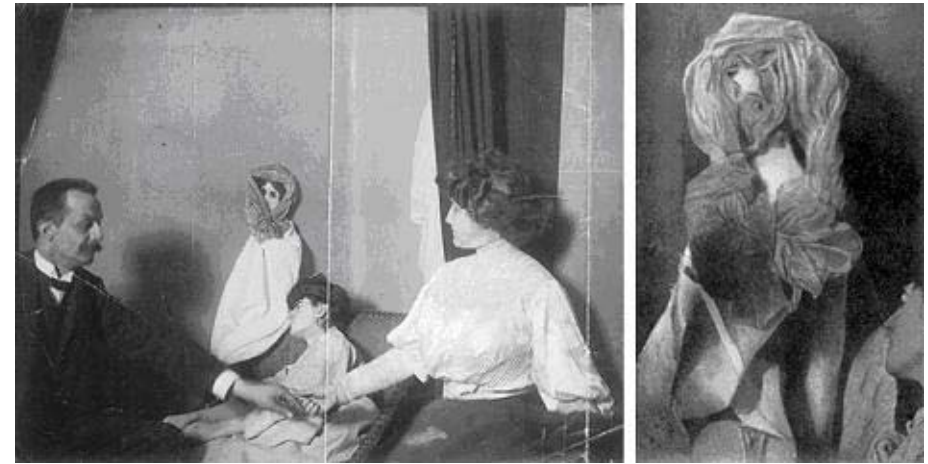


Fig. 8 : Fotografía de sesión espiritista del album del doctor Imoda (en LOMBROSO, C., *Ricerche...* 1909); Detalle del rostro fantasma reproducido (en BARZINI, L., *Nel mondo dei misteri con Eusapia Palladino*, Milano, 1907).

como recordamos, va de hecho mucho más allá de la blanca pantalla cinematográfica que presupone una distancia entre el espectador y la escena anatómica, porque ese espacio es ya la anatomía del cuerpo, que el espectador puede por tanto explorar desde el interior, es decir tocar, sentir, oír... todo tipo de experiencias que la sesión mediúmnica recrea puntualmente en sus efectos táctiles, olfativos, sonoros...

Este fantasma positivista de posesión total es también obviamente el signo de su máxima inversión en un imaginario, el culmen de esta torsión que constituye de hecho su legado más sobresaliente a la experimentación artística de principios del siglo dieciocho. No me refiero tanto a los fenómenos de creación “mediúmnica”, que también dominan gran parte de las vanguardias, desde el surrealismo de Breton a las habituales escapadas espiritistas de escritores como Henry James, T.S. Elliot, HD, Vita Sackville-West, Gertrude Stein o Conan Doyle, de las cuales la moderna espectralización del autor es en gran parte heredera. Basta pensar en el caso de Joseph Conrad, que en *Life Beyond* (1921)

hace comentarios despectivos precisamente sobre las evocaciones de Eusapia Palladino, pero después no duda en describir la función del escritor en términos de un fantasma aurático: “una figura tras un velo, una presencia más sospechada que realmente visible, un movimiento y una voz tras el paño de la ficción”³⁰. Y tampoco estoy pensando en los influjos del llamado “espiritualismo en el arte”, donde aun así, como en Kandinsky, está una vez más reflejada la experiencia de Lombroso con Palladino citada como ejemplo llamativo de un nuevo horizonte del saber dentro de la misma ciencia.³¹

Pienso en cambio más bien en la sorprendente afinidad entre las huellas mediúmnicas producidas por Eusapia Palladino, cuyas imágenes comienzan a circular por Europa ya incluso antes del texto de Lombroso, y los calcos de Marcel Duchamp, en particular el del autorretrato *With my tongue in my cheek* (fig.9). Como ha documentado Jean Clair en un reciente estudio titulado *Sur Marcel Duchamp et la fin d'art*, la idea de que la creación debe ser pensada como una especie de *moulage vivente*, como una operación de huellas que capturan el pasaje de la materia, su dentro-fuera de lo invisible a lo visible en los pliegues del espacio y el tiempo, surgió del interés de Duchamp por las exteriorizaciones auráticas, el cual comenzó en la década de 1910 en torno a los experimentos de Albert de Rochas o en el ambiente de la Salpêtrière³². El cuerpo de los fantasmas, es decir el aura, es el objeto imaginario en torno al cual gira esta operación, común, por otra parte, a un buen número de experimentaciones artísticas de la época.

En Italia, en la estela de las investigaciones espiritistas de Lombroso, el fotógrafo Anton Giulio Bragaglia empieza por ejemplo a trabajar en torno al año 1910 sobre las

manifestaciones infra-visibles, publicando su iconografía en un artículo significativamente titulado *I fantasmi dei vivi e dei morti* (Los fantasmas de los vivos y de los muertos) (1913), donde los “fantasmas” se han convertido ya en una pura cuestión de huellas auráticas; el propio Bragaglia explica de hecho su proyecto como el deseo de capturar la imagen de “*un uomo che si alza dalla sedia, lasciandola vuota mentre essa contiene ancora l'uomo che vi era seduto*” (un hombre que se alza de la silla, dejándola vacía mientras ésta aún contiene al hombre que estaba sentado)³³ (fig.10).

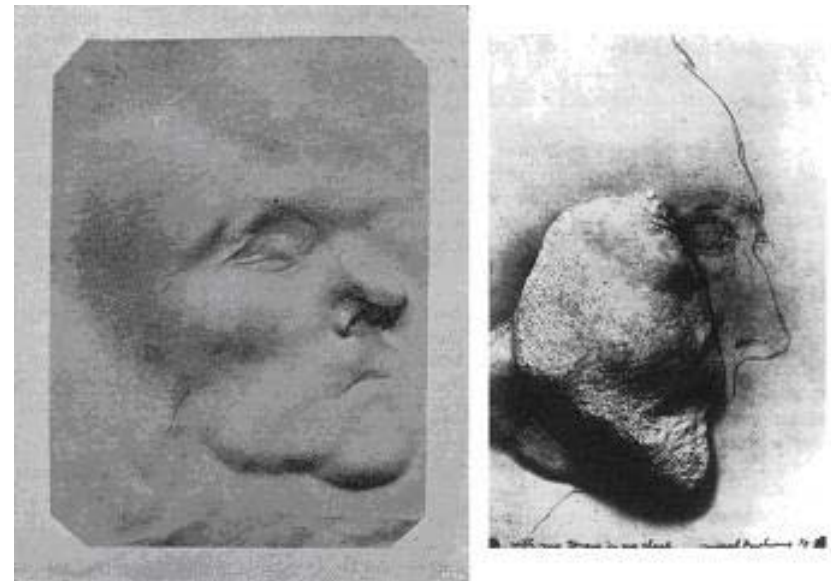


Fig. 9 : Calco de rostro fantasma realizado por Eusapia Palladino (en LOMBROSO, C., *Ricerche...* 1909); *With my tongue in my cheek* (Marcel Duchamp, 1959)

30 CONRAD, J., “A Familiar Preface”, cit. en CORONEOS C., “The Cult of Heart of Darkness”, *Essays in Criticism*, vol. XLV, 1, 1995, pp. 1-23, p. 15. El espiritismo de Lombroso está presente en el ensayo de Coroneos sobre la función de lo oculto en la estética modernista.

31 KANDINSKY, V., *Lo spirituale nell'arte* (1912), Bari, De Donato Editore, 1968, p. 57.

32 CLAIR, J., *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, particularmente en el capítulo “La boîte magique”, pp. 177-286

33 Cit. in BRAUN, M., “Fantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible”, in *Etudes Photographiques*, 1, 1996, pp 40-55. Sobre el clima fluidico de la estetica del principios del siglo XX se detiene tambien Georges Didi-Huberman en el volumen coordinado junto con Laurent Mannoni *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, Photographe des Fluides*, Paris, Gallimard, pp. 177-340, particularmente en “La danse de toute chose”, pp. 281-316.



Fig. 10 : Retrato fotodinámico de Anton Giulio Bragaglia (Gustavo Bonaventura, 1912/13)

En Duchamp, el aura asume el nombre de una categoría precisa, la del “*inframince*”. Categoría sobre la que volvió varias veces y para la cual ofrece, entre otras, esta definición: el *inframince* es el “umbral” que permite el pasaje de una dimensión a la otra, similar a la “diferencia entre el vacío de un molde y el lleno del moulage correspondiente”; o “al ruido o el sonido que produce un pantalón de pana al caminar”³⁴. Lombroso, que como hemos podido ver recurría precisamente al paradigma del *moulage* y del tejido aurático para explicar los pasajes de la materia, parecía moverse en esta misma dirección cuando hablaba de los fantasmas como “*corpi in cui la materia si è così assottigliata da non essere ponderabile né visibile che in speciali circostanze*” (cuerpos en los cuales la materia se ha vuelto tan sutil que no resulta

ponderable ni visible excepto en circunstancias especiales)³⁵. El cuerpo del médium para Lombroso y el del objeto del arte para Duchamp, comparten por tanto una análoga función de “operadores de reversibilidad”, de tecnologías para esa pérdida o liberación espectral del aura que con idéntico vocabulario histérico-mediúmnico Walter Benjamin

escogía en el momento de elegir los síntomas de la obra de arte en la modernidad.

Pero el modelo de la tecnología aurática no sólo contagia las artes visuales, es precisamente el escritor Rainer Maria Rilke quien ha dado los éxitos más extremos de esta investigación sobre los fantasmas de la materia en un breve texto que nos sirve como conclusión ideal del ambiguo proyecto consagrado por Lombroso. Como cuenta Rilke en una nota de 1919 titulada *Ur-Geräusch* (Sonido originario), no es necesario un médium o una sesión espiritista para recordar las huellas espectrales inscritas en el cuerpo de la materia: a él le basta con un cráneo, al cual imagina poder aplicar la misma tecnología que hace resonar un fonógrafo, haciendo recorrer una aguja el sutil surco de la sutura craneal: “Produciría –escribe Rilke– necesariamente un sonido, una serie de sonidos, una música...”.³⁶ Si todo el cuerpo, como sostenía Lombroso, no es más que un médium del cerebro, es suficiente con tener su calco –es decir, el cráneo – para volver a recorrer la suma de las huellas que se han depositado, y evocar los espectros de la muerte, el aura sonora. El mismo procedimiento “físio-tecnológico”, sugiere Rilke, podrá ahora ser aplicado a todo el cuerpo del mundo: “entonces, ¿qué tipo de líneas no podrían ser puestas bajo la aguja y ser sentidas? ¿Hay un cierto contorno de un sentido que no se podría (...) completar de esta manera para después poder experimentarlo, mientras se ofrece al sentir, transformado en un campo distinto de los sentidos?”.³⁷ Para Rilke, como para Duchamp, la creación debe volver a partir de aquí, de una anatomía de lo invisible a la cual Lombroso ha prestado, sin imaginárselo, toda la locura de su saber positivo.

34 Cit. respectivamente en CLAIR, J., op. cit., pp. 270-72; y en DIDI-HUBERMAN, G., *L’empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 145.

35 LOMBROSO, C., *Ricerche...*, op. cit., p. 189.

36 MARIA RILKE, R., “Ur-Geräusch”, en *Gesammelte Werke*, vol. 4, Leipzig: Insel-Verlag, 1930, pp. 285-294, p. 287.

37 Ibid., p. 288.