

Las proyecciones con linterna, en la mirada está lo fantástico

*Eric André Jervaise Charles¹
Salvador Salas Zamudio²*

*Imagínense mis Lectores un Cadáver podrido en
la Sepultura [sic], pero es poco: pueden imaginarse
una fantasma cubierta con las mas lóbregas sombras
de una funesta noche, y que al desplegar las negras
balletas, se dexa vér [sic], entre verdiosas [sic] y
pálidas luces [...] (Bolaños, 1983, p. 122)*

La linterna de proyección es un aparato popular utilizado en los espectáculos públicos, entre los siglos XVII y XIX, para proyectar imágenes pintadas sobre delgadas placas de vidrio transparen-

1 Doctor en Artes, fotógrafo y docente en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Su línea de investigación versa en técnicas fotográficas pioneras, máquinas de óptica prefotográficas y precinematográficas.

2 Doctor en Historia del Arte y docente en la Universidad de Guanajuato. Su línea de investigación se relaciona con la teoría, historia y producción de la imagen fotográfica.

te. La linterna de proyección corresponde a los instrumentos ópticos para visibilizar el mundo imperceptible a simple vista por el ojo humano, que además de su uso científico y didáctico, eran instrumentos de entretenimiento para las élites. El microscopio, el telescopio y la linterna de proyección pertenecen a la categoría de objetos que permiten la observación sistemática que garantiza la objetividad; aunque la linterna sufre de una marcada ambigüedad originaria: representa una contradicción, porque como instrumento de divulgación científica se basa en la aplicación de los principios del comportamiento de la luz, y es en sus aplicaciones como linterna de proyección cuando se disparan sus capacidades expresivas.

El aparato descrito por Athanasius Kircher, en 1646, y por el matemático holandés Christiaan Huygens, en 1659, abre las puertas de la imaginación a lo sensible y lo fantástico; en la oscuridad de la noche produce apariciones, diablos, esqueletos y figuras míticas que se hacen visibles sobre una pared blanca o sobre elementos gaseosos, literalmente de la nada, imágenes luminosas suspendidas entre lo visible y lo inmaterial. La linterna de proyección comparte, en la categoría de instrumentos de óptica, los mismos principios de construcción que el microscopio y el telescopio; sin embargo, estos dos últimos pertenecen a la construcción de un conocimiento racional, mientras que la linterna activa las emociones, los miedos ancestrales y, en una función expresiva, le da soporte al imaginario.

Frente a los valores de observación científica del microscopio y del telescopio, la linterna compite en otro campo, alimenta lo imaginario, explora los miedos, cruza las fronteras de la muerte y regresa a la vida los difuntos. La linterna es un instrumento de exploración de lo desconocido, sensible y, a la vez, soporte de nuevas formas de desarrollar estas inquietudes. Al servicio de la óptica, se vale del mito ancestral de convocar los espíritus de los difuntos, entretiene con escenas obscenas, noticias, narraciones mitológicas o cuentos, y transporta ideas revolucionarias.

La linterna de proyección, gabinete de óptica para el estudio de la propagación de la luz, es un instrumento de «magia representativa» al servicio del raciocinio científico que permitió la proyección de imágenes, aunque algunos autores mencionan que la linterna se conocía en Egipto, China, Babilonia y Pompeya. Una descripción realizada por Giovanni Fontana, en 1420, muestra una linterna y una figura femenina demoniaca con el título:

«apariencia nocturna para espectadores aterrados» cumple a la perfección con uno de los fines iniciales y más exitosos de este invento: la creación de un ambiente de magia e ilusión mediante la proyección... que, en forma y contenido, consiguen asombrar al espectador. Las imágenes terroríficas... fueron escogidas en primer lugar y las más recurrentes. (Giovanni Fontana, como se citó en Goerlich, 2006, p. 74)

Con los proyccionistas ambulantes que cruzan el país, la linterna de miedo es un espectáculo de sesiones espiritistas. Thomas Rasmussen Walgenstein y, posteriormente, Johann Georg Schrepfer, o Schröpfer, participaron en fraudes, conjuraciones, esoterismo y apariciones de fantasmas vaporosos, acompañadas de tonos musicales de la armónica de cristal, sonidos, voces, gritos, llanto y aromas a azufre y opio.

Un mito ancestral

El final del siglo XVIII en Francia se puede entender a partir de las fantasmagorías, el interés por una visión racional y por el progreso, por el deseo de combatir la ignorancia y la superstición; la filosofía en el Siglo de las Luces, que privilegia a la razón para conocer el mundo, al método cartesiano que cuestiona y exige pruebas, a la luz que ilumina la oscuridad y revela el mundo visible, lo inteligible, la verdad y el conocimiento; interpuesta por una pregunta existencial referente a la muerte que provocaba temor y angustia a lo irreconciliable, presente en cada momento de la vida, pero, a su vez, desconocida.

El mito se presenta en la vida cotidiana como una analogía de la realidad, enmarca la creación de un relato que sustenta la cosmogonía de una cultura para explicar la realidad. El mito de la muerte combate las ideas del pensamiento ilustrado mediante el temor como fundamento para moralizar y promover los preceptos de la doctrina cristiana.

Quetarde [*sic*], que temprano (amado Lector mio [*sic*]) llegará el dia [*sic*] en que despues [*sic*] de haber malogrado lo más florido de tus años caerás enfermo en una cama, y no te levantarás de élla [*sic*] otra vez hasta que te baxen [*sic*] ya Difunto para tender tu Cadáver sobre la tierra: tirado ya en tu lecho comenzarás à [*sic*] navegar el mar de tantas tribulaciones hasta la opuesta orilla de la

Muerte. Pasarás el primero y segundo día [*sic*] de tu enfermedad con bastante desabrimiento; pero al tercero día [*sic*] como vaya tomando mucho cuerpo el accidente, le asaltarán à [*sic*] tu corazón repetidas olas de amargura [...] (Bolaños, 1983, p. 260)

Dejemos el aspecto funcionalista de Malinowski (1948) para una aproximación antropológica social del mito como adaptación a las necesidades circunstanciales:

Con cuánta profundidad están las tradiciones sacras, o sea, el mito, relacionadas con sus quehaceres y con cuánta fuerza controlan su conducta moral y social. Dicho de otra manera, la tesis del presente trabajo es la existencia de una conexión íntima entre, por una parte, la palabra, el *mythos*, los cuentos sagrados de una tribu y, por otra, sus actos rituales, acciones morales, organización social e incluso actividades prácticas. (p. 34)

A este funcionalismo de un nivel de subsistencia se suma la idea de un mito receptor de un pensamiento desinteresado que se trata de una ilusión:

es suficientemente evidente para todos... fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo lo brinda la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, él entiende el universo. (Lévi-Strauss, 1986, p. 41)

Una búsqueda estructuralista que ambiciona encontrar elementos constantes entre diferencias superficiales y desentrañar en la diversidad todo lo que es común y conforma las fantasmagorías. Para este punto es importante subrayar las conexiones por encima de las funciones. Como elementos tenemos a los temores, las inquietudes y la muerte, junto a un grupo humano y unas formas expresivas. En primer término, veamos las relaciones estructurales que posicionan a las fantasmagorías.

La relación entre mito y fantasmagorías no es arbitraria. El mito es un ensamble, una totalidad con un significado básico que flota entre tantos significados que ocurren en la historia. A través de las fantasmagorías es posible leer un mito: la vida después de la muerte, el contacto con los muertos.

Desde el siglo XVIII, el espectáculo de proyección se apropió de la función intelectual y emotiva del mito. Este tipo de espectáculo asume un papel en la mitología; uno de los temas más importantes de las fantasmagorías es la experiencia nigromántica: invocar los espíritus de los difuntos con fines de adivinar el futuro, hablar con los muertos y visitar el mundo de la oscuridad. Desde su inicio, la linterna de proyección trató de espectros, fantasmas y esqueletos actuando. Estos temas aparecieron en las proyecciones organizadas por Johann Georg Schrepfer para convencer a su público de sus poderes nigrománticos; Schrepfer era un empresario teatral que, en 1769, presentó espectáculos de terror en su café Leipzig, sesiones espiritistas con linterna mágica, proyecciones fantasmales sobre humo, aparición de retratos de difuntos, sonidos y descargas eléctricas al público.

Es impactante observar este uso de la linterna en pleno Siglo de las Luces para mostrar lo ausente, lo perdido y, tal vez, una sabiduría superior. Poco después, en 1792, Paul Philidor, o Phylidor, también conocido como Paul de Philipsthal o el mago Phycisist Phylidor, presentó en diversos lugares de Europa un espectáculo fascinante de ilusiones, proyecciones y apariciones de fantasmas y espectros, que entre sombras, vientos, truenos y relámpagos producían ilusión y fantasía mediante el engaño. Philidor era evasivo en su identidad verdadera; fue creador de un personaje fantástico y autor de un espectáculo fascinante que presentó a lo largo de sus viajes en diferentes países y con diferentes públicos, su anuncio de un espectáculo de apariciones de fantasmas y evocación de sombras de personas famosas deja en claro sus intenciones. A pesar de que las apariciones de fantasmas no eran bienvenidas en todas partes –pues en Berlín fue acusado de fraude–, el interés por el inframundo está en el centro de este acontecimiento.

Étienne-Gaspard Robert, conocido como Robertson, presentaba el mismo tema ya a finales del siglo XVIII. Un público subyugado y fascinado asistía en un grupo numeroso a la proyección de escenas terroríficas de difuntos que contestaban preguntas, actuaban pequeñas escenas o sembraban el horror con sus simples apariciones. Observamos un mismo tema en tres momentos y situaciones distintas: apariciones de muertos en un entorno oscuro, dominio de la escena por un taumaturgo y reunión de un grupo de participantes; los espectáculos repiten un tema. Los difuntos y sus espectros, la oscuridad y las apariciones proyectadas, así como la asistencia de un grupo jerarquizado al que revelan combinaciones redundantes, ¿serían un ritual en esta forma de es-

pectáculo? Entonces, las fantasmagorías (en tanto que es un espectáculo óptico con una narrativa visual que emplea el tiempo y el movimiento y la presencia de un público con una conciencia de lo que ahí sucede) no es que cumplan con una función mitológica. No solo la linterna sirve para proyectar, como si fuese solamente cumplir con una función de mostrar, sino que es un modo de pensar, la relación a lo sobrenatural, pero de un modo nuevo, sirviendo el trance nigromántico, el acto social del rito en el marco del mito del encuentro con los muertos. Entonces el mito, un espíritu inmortal y su sobrevivencia, un viaje al reino de la muerte y un posible contacto con los muertos, cambia de soporte. Proveniente de una narración oral-escrita de base mnemónica habita, entonces, un nuevo espacio visual y espectacular.

Otra forma de estudiar la presencia del mito es a través del símbolo; las pruebas de humanización en forma racional son las herramientas, pero existe otra experiencia sentimental «que no pertenece a ninguna metodología, ninguna clasificación, ninguna explicación, un pasaporte sin visa, pero que contiene una revelación emocionante: la sepultura, la preocupación por los muertos, la preocupación por la muerte» (Morin, 1970, p. 33).

La conciencia de la muerte es la emoción que experimenta el ser humano como irremediable destino, una inmediata reacción frente a una realidad que obedece a las leyes de la materia: la imaginación de un más allá y la idea del retorno de los muertos. Pero el estudio del mito, del origen de la muerte, es superior a nuestro horizonte de reflexión,¹ y no atenderemos a un estudio iconográfico y formal de sus representaciones de un modo general situando en su siglo las imágenes proyectadas por Robertson. Las creencias desarrollan un imaginario de la sobrevivencia bajo distintas formas. Los espectros, las sombras y los fantasmas son las imágenes principales del renacimiento de los muertos, la inmortalidad parece ser una creencia universal, la vida de los muertos es una manifestación cultural de la humanidad.

La presencia y representación de la muerte atraviesa las tradiciones de los retratos de momias de «El Fayum», el *imago* de las regiones romanas, los grabados del «Ars Moriendi», los bodegones barrocos *vanitas*, los cráneos del tzompantli o «La Catrina» de José Guadalupe Posada, son ejemplos que le dan realidad como evento inevitable, pero incognoscible. Pensar en la muerte es

1 Los puntos de vista antropológico, etnológico y filosófico tienen fuentes cuya bibliografía constituye en sí misma un objeto de estudio.

una puesta en imagen, el único modo de imaginarla; los muertos cobran vida para suavizar, en una proyección imaginaria, la violencia de la realidad.

Bachelard (2009) afirma que la muerte es una imagen y solamente eso. Pero la imagen no es una representación, sino un imaginario que proyecta una ausencia; si no hay cambios de imagen, unión sorprendente de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina por una prodigalidad de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, costumbre de colores y formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. Gracias al imaginario, la imaginación es esencialmente abierta y evasiva.

De manera paradójica, el imaginario está esencialmente constituido por lo inimaginable, la muerte y los muertos, que ocupan una presencia obsesiva: las reacciones a esta incógnita encuentran expresión en actos mágicos, rituales para combatir la consternación frente a la muerte. A este horror de la descomposición del cadáver subsiste el esqueleto, este conjunto rígido, que es el sostén del cuerpo, el soporte del movimiento y el protector de las vísceras, queda como un símbolo de la presencia del difunto. El esqueleto es lo que queda de la vida y el soporte de la muerte, lo no precedido frente al abismo, y estos espectros rebasan los límites de lo ilimitado: ver en estos esqueletos la representación de los fantasmas que muestran lo invisible.

Entonces, a través de la antropología, de la filosofía y de la estética, se puede afirmar que la muerte y las relaciones con los muertos son realidades constantes de la experiencia simbólica del mundo. Así, las fantasmagorías participan de esta contradictoria tarea de mostrar lo invisible. Se trata del símbolo oscuro, del rito de la invocación de los muertos, la necromancia desde la aruspicina hasta la güija, pasando por las proyecciones luminosas de la linterna fantasmagórica, dando las respuestas a una pregunta definitiva. El contacto con los muertos es una inquietud fundamental.

A este aspecto antropológico del contacto con los muertos por medio de la linterna de proyección sumemos un análisis formal de estas representaciones; desde el punto de vista analítico y racional, nos encontramos frente a un problema de definición de un género expresivo que tiene por nombre lo *fantástico*.

La definición de lo *fantástico* es vaga; en lo quimérico está la ambigüedad, lo ilusorio procrea el enigma. Nuestro esclarecimiento se topa con un

objeto de forma cambiante. Elucidar lo ficticio es una barrera difícil de franquear, la explicación de lo fabuloso es una tarea imposible. Los espacios por ser abarcados son inmensos. Louis Vax inicia su estudio de lo fantástico con una advertencia: «No se descubrirá jamás en las obras la impronta inmutable de lo fantástico en sí, pues es la noción misma de lo fantástico que se matiza, se transforma, se ensancha, se retracta según las estructuras de las obras que caracteriza» (1987, p. 6).

Lo fantástico es imposible de delimitar, pues se trata de un género demasiado diverso y profundo. Maurice Lévy (1972) reconoce que «será siempre imposible de definir globalmente el concepto de fantástico, demasiado rico, demasiado fundamental, para que el discurso lo abarque definitivamente» (p. 249). Para una mayoría de estudiosos, los componentes de lo fantástico son complejos y paradójicos, así como las reflexiones que intentan definirlo, esta imprecisión funda una encrucijada falaz. Para Jean Fabre (1992), la idea misma de definir lo fantástico sería fútil. Por encima de estas advertencias desalentadoras sigamos una aproximación teórica de lo fantástico, aplicando sus principios y nuestras propias adaptaciones.

Aplicaremos para nuestro acercamiento a lo fantástico la aproximación teórica de Nathalie Prince (2015); consideramos aplicable esta metodología de la crítica literaria al tipo de fantástico que surge en nuestro trabajo porque simplifica el problema reportando tres modos de aprehender lo fantástico, el primero, partiendo de las obras, pues estudia y clasifica las obras que contienen de modo obvio la idea de lo fantástico. El problema es que se necesita una definición previa de este concepto. El segundo modo parte de una definición basada sobre la observación de algunos antecedentes formales. A partir de imágenes paradigmáticas, como lo es *El Bosco*, *Goya* o *William Blake*; pero esta manera parte de un juicio estético previo y no acepta imágenes que no coincidan con este mismo. El tercer modo es una revisión de textos que consideren el género estudiado, esta aproximación crítica muestra una multiplicidad de definiciones. Nuestra labor, en medio de esta complejidad, es un estudio que aporte la singularidad de un tipo de espectáculo que enriquece la definición del género de lo fantástico.

Según Prince (2015) existen dos modos de aproximarse teóricamente a lo fantástico. Por un lado, a partir de las formas expresivas, se pueden definir elementos de lo fantástico, el problema está en iniciar con una definición previa que limita, en los hechos, la amplitud de la investigación y una delimitación

dogmática. Por otro lado, se apoya uno en los textos relativos a este género. Nos atenderemos a esta metodología para intentar descubrir una definición que sitúe las fantasmagorías en un tipo de género expresivo particular. Lo fantástico es la *phantasia*, la aparición y el fantasma o el espectro, dominio original de lo sobrenatural.

Una transgresión

Johann Samuel Benedict Schlegels (citado por Otto, 1774) describe a Johann Georg Schrepfer como un hombre grande, apacible, bien educado, bien crecido y apuesto, guapo, pero que actuó sin ninguna consideración, a menudo sin tener en cuenta las consecuencias. Considerado en sus inicios como un húsar prusiano y como dueño de un café en Leipzig, Schrepfer fue un personaje informal. Como comandante de caballería mostró valor y recibió muchas heridas, pero perdió su puesto por luchar en duelo, y perdió el apoyo familiar. Valeroso, rebelde y rompiendo tradición, Schrepfer fue el protagonista de una nueva historia. Encontró ayuda en los medios intelectuales y el filósofo Moses Mendelssohn, que refirió a sus espectáculos como la expectación por un fenómeno milagroso a partir de la linterna y de los espejos cóncavos, sin excluir la posibilidad de un fraude artificial en la aparición de espíritus. Entre irracionalidad y superstición, el conflicto entre las creencias en los poderes nigrománticos de Schrepfer y las denuncias como impostor, asienta una controversia que le da un relieve particular. La magia, lo oculto y la alquimia están aún en el centro de discusiones que separaban teólogos por las diferentes opiniones.

«Para unos la aparición de demonios sobre la tierra era posible por unos como Crusius y se opone a los ataques contra la superstición por parte de Semler» (Hammer, 2007, p. 191). La religión católica se enfrentaba al paganismo; a pesar del uso de agua bendita y de incienso, se llegó a la conclusión de que la linterna de proyección en manos de Schrepfer era «parte de un arte natural, de un fraude, de una magia genuina [...] y finalmente la duda en contra de la linterna es abandonada, y finalmente todos aceptan que esta nigromancia era *magische, zauberische Künste* [magia, arte del encantamiento]» (Hammer, 2007, p. 191). La opinión pública, más allá de saber si Schrepfer era un impostor o no, mostró esta doble posición encontrada, pero el espectáculo cumplió como un rito nigromántico a tal punto que fue prohibido por la iglesia católica.

Los orígenes de Philidor, el mago perpetuo, son sujeto a investigación, tal vez sea proveniente del Ducado de Brabante o del Condado de Flandes. Su apellido tiene diferentes ortografías: Phylidor, Phylidoor y Paul Filidort; y su fecha de nacimiento sigue misteriosa. Fue el creador de un espectáculo de fantasmas en 1790. Después de un primer espectáculo en 1789, en Berlín, y ser expulsado por fraude, inició una carrera para desmitificar a su público. Exitoso en Viena, de 1790 a 1792, se anunció como *Schröpferischen, und Cagliostoischen Geister-Erscheinungen*, o sea, al estilo de Schröpfer y Cagliostro o también como Phantasmorasia.

Philidor es el modelo inmutable del mago, capaz de embaucar, engañar la atención y subvertir la materia. La práctica de los actos de ilusionismo tiene grandes representantes durante el siglo XVIII; entre otros, Joseph Pinetti de Mercì, el mago de la Corte de Luis XVI, el más conocido de su tiempo, fue un modelo para Philidor. Como el conde Alessandro di Cagliostro, médico y taumaturgo, Pinetti tiene doble calificación, a la vez profesor de matemáticas y de física como también hombre de espectáculo; como ilusionista se presentaba en teatros y así se diferencia de los demás «fabricantes de pequeños prodigios», como se les llamaba en París, que se presentaban como ambulantes en las calles. Pinetti tenía el cuidado de distanciarse de efectos que lo confundían con un simple hechicero. «Los magos modernos, para alejar toda idea de diabluría, han tenido siempre gran cuidado de sumar a sus operaciones mágicas algunos efectos de ciencias físicas, mecánicas, o proveniente de las matemáticas, es decir mezclar la verdad y la mentira» (Jean-Baptiste, 1803, p. 137).

Pinetti presentaba sus espectáculos como experimentos de ciencia, sin embargo, conservaba el prestigio de poderes sobrenaturales. La formación era estricta, los magos de la época se perfeccionaban en «álgebra, mineralogía, trigonometría, hidrodinámica, astronomía y ciencias ocultas, místicas y trascendentales, como la cabalística, alquimia, necromancia, astrología, adivinación, superstición, interpretación de sueños y magnetismo animal» (Decremps, 1785, p. 2). Pinetti exhibía un gabinete de curiosidades, en el cual mezclaba experiencias científicas, como las chispas eléctricas, y efectos de óptica, con la aparición de imágenes grabadas en un espejo. Asimismo, trabajaba con luz proyectada y sombras. Por ejemplo, Pinetti suspendía de un listón una paloma por el cuello y una sombra del ave era proyectada sobre la pared; Pinetti cortaba el cuello de la sombra y la paloma quedaba decapitada en el instante. Es un ambiente en el que se encuentran detractores que, con cierto tono sarcásti-

co, como en el caso de Descremps, citan una larga lista de ciencias vulgares y ciencias ocultas necesarias al buen desarrollo de un espectáculo de ilusionismo. Aquí aparecen las ilusiones ópticas de la linterna de proyección. Philidor, en 1792, en el L'Hôtel de Chartres, en la calle de Richelieu, presentó proyecciones en un cuarto lleno de esqueletos.

Uno de los primeros documentos sobre Philidor apareció en la *Gazette de Vienne*, núm. 21, año 1790; un artículo del *Magasin encyclopédique*, de 1792, relata el espectáculo de una ilusión óptica producida por el físico alemán de nombre Philidor:

Desde hace algún tiempo, M. Philidor asombra la capital por su manera de hacer aparecer espectros y toda suerte de sombras. El teatro de sus operaciones es una sala tendida de negro y adornada con esqueletos, en medio del piso esta trazado un círculo blanco, en el cual hay dos velas prendidas y una calavera. Tan pronto como la operación inicia, los relámpagos brillan, el trueno ruge, el viento se levanta, y la lluvia cae. Entonces las velas se apagan solas y reina una oscuridad profunda, unos espectros, de todas formas y de todos tamaños, revolotean en medio del círculo y producen tal ilusión que se cree poder tocarlos. La tormenta redobra y la imagen de la persona que uno ha deseado volver a ver parece salir de tierra, este espíritu avanza hacia el espectador, se transforma en nube y desaparece. Todos estos prestigios ocurren sin que se perciba ningún instrumento al que se pueda atribuirle el efecto. (*Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, 1792, p. 19)

La intención de Philidor, después de sus problemas con la justicia en Berlín, sería desengañar a su público; la recepción sigue siendo crítica. Aquí un artículo para anunciar una de sus representaciones en Lyon en 1793:

Es en Alemania que se desarrolla una secta de iluminados, incluyendo el famoso Cagliostro quien ha propagado a toda Francia y sobre todo en Lyon sus principios oscuros. Un alumno de esta secta, un alemán llamado Philidor se encuentra en París desde hace algún tiempo. Se ha dedicado a repetir todas las ceremonias de los teósofos. Hace ver, dice él, los hechiceros en camino al Sabbat; abre los Campos Elíseos, y se pueden ver unos espectros; evoca las personas queridas muertas o ausentes que uno desea volver a ver; por fin repite todas las operaciones mágicas del demasiado famoso Cagliostro. Pero más sin-

cero que este, demuestra que todos estos efectos son meramente físicos. (*Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, 1792, p. 18)

El carácter del espectáculo con linterna es, entonces, una ruptura con un marco dogmático; muestra una distancia con las reglas y los modos de pensar tanto de su creador como de su espectador. Es una transgresión que rebasa las creencias establecidas en la sobrevivencia del alma de los muertos, entrar en contacto con ellas y transgredir las leyes de la vida. La proyección con linterna es el espacio de la necromancia, de los espectros que opinan, de magos con poderes inmensos, de fantasmas y monstruos.

La linterna es un instrumento cuya función es compleja, es, a la vez, medio recreativo considerado vulgar, soporte de transgresión de dogmas calificado de blasfematorio y juega el papel de un instrumento de contacto con lo desconocido; más es para nosotros el reflejo del imaginario de una época. Nuestro objetivo es clarificar esta categoría particular de imágenes, rechazando el juicio estético, que se pueden valorizar como objeto de arte, y su apreciación como documento para los interesados en los fenómenos ocultos. Estos espectáculos, con sus imágenes y sus dispositivos de proyección nos informan de la historia de los seres que los utilizaron. No intentamos desarrollar un eslabón perdido de una dudosa cadena precinematográfica, sino conocer los individuos a través de las imágenes que han hecho.

Las imágenes de un entorno terrorífico

El examen crítico de un corpus lo más amplio posible de las imágenes de las fantasmagorías de Robertson como un conjunto circunscrito en el tiempo para intentar dar una interpretación que nos hable del gusto de esta época, nos indica que la linterna mágica y los espectáculos de proyección de las fantasmagorías se relacionan directamente con lo fantasmagórico, con la ilusión de los sentidos, en tanto que manifiestan una relación entre la imagen proyectada y la expresión del terror. Que se trate de los esqueletos de un jinete y de su montura o de las diferentes formas con las que aparecen diablos y monstruos; toda imagen es la presentación de un miedo. La Francia de fines del siglo XVIII, confrontada con la inestabilidad social y las rupturas políticas, como resultado del

Siglo de las Luces, no puede olvidar sus creencias ancestrales, y lo *fantástico* es revelado en la forma de un espectáculo que la linterna de proyección permite.

Hemos considerado otros factores, como el estatuto del autor o el papel de la Revolución francesa, pero no abandonan el sentido de una presencia constante del miedo a la muerte. Las *fantasmagorías* son el lugar privilegiado del encuentro entre el raciocinio y los espantos; ellas son, a la vez, un ataúd a medio abrir y el hocico del diablo, o también la Dama Blanca y los aullidos lúgubres que anuncian una muerte próxima. Es el monje asesino y lubrico, así como las capillas desafectadas, el horror de la sangre y de la venganza. Es un entorno macabro y violento que estas imágenes deben más a la iconografía del teatro de feria que al de la Corte. Son las imágenes de tres periodos contrastados del fin del siglo XVIII: el fin de la monarquía, la revolución y el inicio del imperio napoleónico. Ni los pintores reconocidos del neoclasicismo proveniente de Poussin, como David, tendrían influencia sobre este tipo de imágenes.

Las fantasmagorías no desarrollan el género histórico y se quedan alejadas del estilo del pintor oficial que deseaba «hacer un estilo *griego puro*» (Delécluze, 1855, p. 62). El arte neoclásico muestra una gran admiración por el arte griego y, en palabras de David, es necesario una mayor atención y perfeccionamiento en las formas que se dan a las imágenes. Lo que podemos apreciar en las fantasmagorías no es un tratamiento neoclásico, sino uno proveniente de una iconografía popular tradicional, es decir, accesible al mayor número. Las imágenes que encontramos sobre la loza de barro vitrificada de Nevers son un buen ejemplo del aspecto formal de las fantasmagorías, encontramos un gran parecido formal con las imágenes que aparecen en los platos patrióticos. Las imágenes de las fantasmagorías son un conjunto de dibujo, de colores y de poses que pertenecen a un contexto formal muy específico que muestran principios estilísticos de gran difusión. Estas son el soporte de los medios y los fantasmas de una época.

La *fantasmagoría* sería el término que designaría, desde entonces, la aparición sobrenatural de un fenómeno extraordinario. Digamos que el título del espectáculo creado por Robertson, perdiendo su letra mayúscula inicial, se enriqueció del significado múltiple de un sustantivo femenino. Su valor semántico va desde la designación de una proyección en la oscuridad, una representación imaginaria, un carácter erróneo o una crítica por crear un ambiente surreal por empleo excesivo de motivos fantásticos; pero subsiste bajo estas connotaciones, más allá de su significado preciso original, las angustias vagas

que nos rodean. Las fantasmagorías participan de un género que los investigadores contemporáneos llaman lo *fantástico*. Marcan con sus formas y sus narraciones un imaginario de lo sobrenatural que caracterizan su expresión y su recepción, es la ausencia de crítica racional que permite su afloramiento, además, es el mundo de espíritus y fantasmas y otras narraciones que construyen este género.

Para intentar explicar el carácter fantástico de las fantasmagorías tal vez sea suficiente enumerar sus temas. Las memorias de Robertson, publicadas en 1831, no solamente contienen anécdotas y explicaciones técnicas, sino también la descripción de los principales temas representados, que así los enumera:

El sueño o la pesadilla. Una joven mujer soñaba escenas fantásticas; el demonio del cielo presiona su seno con un yunque de hierro, y suspende un puñal sobre su corazón, una mano, con un par de tijeras, corta el hilo fatal; el puñal cae y lo atraviesa; pero el Amor viene para quitárselo, y cura las heridas con hojas de rosas.

Preparativos del Sabbat: un reloj suena medianoche: una hechicera, leyendo un libro, levanta los brazos tres veces. La luna aparece, se colca enfrente de la hechicera y se vuelve color de sangre; la hechicera la golpea con barita mágica y la corta en dos. Vuelve a levantar la mano izquierda, a la tercera vez, unos gatos, unos murciélagos y unas calaveras revolotean entre fuegos fatuos. En medio de un círculo mágico se lee estas palabras: salida para el Sabbat. Llega una mujer montada a horcajadas sobre una escoba y sube por los aires; un demonio sobre una escoba y muchas figuras que siguen. Dos monjes aparecen con la cruz, seguido de ermitaño, para exorcizar, y todo se disipa. (Robertson, 2011, pp. 294-304)

A los recuerdos, Robertson suma *gracia* y *extrañeza* para el placer del lector y del investigador. Con unos personajes, son presentes unos ambientes oníricos, unos temas recurrentes –amor, celos, hechicería, demonios–, se entiende que las fantasmagorías cubren una dimensión de lo fantástico. El género persiste en otros títulos: Diógenes y su linterna, Macbeth y su espectral y vengativo padre, el nacimiento de un amor campestre, las tentaciones de san Antonio de todo tipo –gloria, poder, riqueza, placeres–, la sombra de Samuel apareciéndole a Saúl, Orfeo perdiendo Eurídice, Las Tres Gracias transformadas en esqueleto, la danza de las hadas, una Venus acariciando un ermitaño, la cabeza de Me-

dua tan aterradorante como siempre, Carón llevándose el alma del almirante Nelson, el apoteosis de Eloísa con su ataúd de plata, la nona ensangrentada, la danza de los hechiceros, un Sepulturero buscando un tesoro. Y si quieren más, ahí están otra variedad: la pitonisa de Ensor, la aparición de tres hechiceras a Hamlet, una alegoría de la envidia, el demonio de las tempestades, la abertura de la caja de Pandora, la danza de los muertos según Holbein.

Los relatos, con sus conflictos y desenlaces sorprendivos, mantienen interesado al público, pero el espectáculo es más que una proyección, es una presentación que hoy llamamos «multimedia». Las proyecciones fantásticas son acompañadas de una conferencia o un curso de física con algunos experimentos. Con la aplicación del estudio de un nuevo fluido, la electricidad, Robertson parece revivir una rana muerta. Robertson presenta a las siete de la noche sus experiencias de física y sus proyecciones; el público entra, primero, en una especie de gabinete de física decorado de diferentes tipos de espejos deformantes, en este espacio se llevan a cabo diferentes experimentos: a los de óptica se suma un ventrílocuo cada día, hay experimentos de hidráulica los miércoles y los sábados, y galvanismo los lunes y los viernes. Después de estos preámbulos, los espectadores entran en una sala para presenciar las escalofrantes apariciones de las fantasmagorías. La ambigüedad entre la voluntad de seducir y producir una impresión fantasmal con la intención declarada de romper estas creencias; Robertson expresaba, en una suerte de sermón, su repudio por la credulidad de los espectadores.

Tenemos aquí una colección de tradiciones maravillosas, de disertaciones y de prodigios, de efectos teatrales y de recursos técnicos que engañan a muchos. Sin embargo, el propósito de Robertson era desengañar a su público. Contrariamente a Schrepfer y Philidor, Robertson no pretendía poseer poderes sobrenaturales, prefería explicar los efectos etéreos que presentaba como resultados de sencillas causas de naturaleza física. Citemos una de las versiones de sus discursos que precedían sus proyecciones:

Lo que va a ocurrir en un momento frente a sus ojos no es un espectáculo frívolo; está hecho para el hombre que piensa, para el filósofo que ama en perder junto a Sterne¹ entre las tumbas. Es además un espectáculo útil para el hombre que desea instruirse sobre los efectos extraños de la imaginación, cuando reúne

1 Sterne Laurence es el autor de *Tristram Shandy* (1761-1767) y de *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768).

vigor y alteración mental: quiero hablar del terror que producen las sombras, los sortilegios, los trabajos ocultos de la magia; terror que casi cada hombre ha experimentado en la edad tierna de los prejuicios y que algunos conservan todavía en la edad madura de la razón... Las experiencias que van a ocurrir bajo sus ojos deben interesar a la filosofía... Las dos grandes épocas del hombre son su entrada en la vida y su salida. Todo lo que le ocurre puede ser considerado como situado entre dos velos negros e impenetrables que cubren estas dos épocas, y que nadie ha podido levantar... muchos impostores han aprovechado esta curiosidad general para sorprender la imaginación entristecida por la incertidumbre del porvenir. Pero reina el más lúgubre silencio del otro lado del velo negro. (Robertson, 2011, p. 214)

Entonces el espectáculo podía iniciar; la oscuridad dominaba el espacio, nada se veía durante un tiempo. La ausencia de luz y el silencio mantenían a los espectadores en suspenso: se entraba al dominio de la imaginación. De repente se percibían ruidos y música, el silencio dejaba lugar a una sinfonía sobresaltadora. Sonidos de lluvia, viento y truenos daban un efecto aterrador, y entonces surgía un fantasma.

En una lejanía muy remota, un punto luminoso parecía surgir: una figura, primero pequeña, se desdibujaba, enseguida se aproximaba con pasos lentos, y en cada paso parecía hacerse más grande; de pronto de un tamaño enorme, el fantasma se acercaba a los espectadores, y, cuando este iba a lanzar un grito, el fantasma desaparecía con una prontitud inimaginable. (Robertson, 2011, p. 282)

Además, a estas apariciones se sumaban escenas afligidas, austeras, divertidas y fantásticas o acontecimientos políticos. Entre los relatos recopilados por Robertson, la idea de una función política era un aspecto no despreciable, las fantasmagorías servían tanto como medio de información como de formación de una ideología, aparecían revolucionarios que cambiaban según las circunstancias y la conveniencia del momento.

No se puede ofrecer, decía otro escritor, algo más mágico y más ingenioso que la experiencia que termina la fantasmagoría, de la cual describo la idea: en medio del caos, entre relámpagos y truenos, se levanta una estrella brillante cuyo

centro lleva estas letras: 18 brumario.¹ En seguida las nubes se disipan y dejan percibir el pacificador, viene para ofrecer una rama de olivo a Minerva, quien la recibe, la transforma en corona y la deposita sobre la cabeza del héroe francés. Es inútil decir que esta alegoría ingeniosa es siempre recibida con entusiasmo. (Robertson, 2011, p. 283-284)

Esta situación de convencimiento u oportunista es el resultado de la experiencia; Robertson no siempre controlaba sus espectáculos. Las reacciones de ciertos espectadores lo enfrentaron a serios problemas, la posición había sido riesgosa. Recordemos la anécdota que obligó Robertson a cerrar la primera versión de su espectáculo producido en la calle de *L'Échiquier*.

A pesar de cierta preferencia por el Antiguo Régimen, Robertson tomó una posición política cuidadosa y conveniente a lo largo de su carrera, si bien las ejecuciones de Luis XVI y de su «desgraciada esposa» se presentaban como suplicio, nunca prestó, en sus espectáculos, una intención nostálgica. Una sola vez un espectador lo puso en aprietos:

La función iba a acabar cuando un chuan² amnistiado, y empleado en los transportes de mercancía de la república, solicita a Robertson ¿si podía hacer que regresara Luis XVI? A esta pregunta indiscreta, Robertson respondió con sabiduría: tenía una receta para esto, antes del 18 de fructidor³, ya la perdí desde entonces: es probable que no la volveré a encontrar jamás, y será de aquí en adelante imposible hacer que vuelvan los reyes en Francia. (Robertson, 2011, p. 220)

Sometido a una extensa encuesta, Robertson perdió el derecho de su espectáculo. Todo se encontraba bajo sello: linternas, transparencias y documentos. A pesar de su inocencia afirmada en sus memorias, las fantasmagorías cesan. «Las sombras casi desaparecieron, y los espectros casi retornaron para siempre en la noche del sepulcro» (Robertson, 2011, p. 221). Es a partir de estas dificultades que descubrimos a Robertson en un nuevo papel de aeronauta.

1 Golpe de Estado del 18 de brumario, del 9 de noviembre de 1799, que marcó el inicio del Consulado bajo el liderazgo de Napoleón Bonaparte.

2 Los *chuanes* fueron los contrarrevolucionarios insurgentes realistas que conformaron el ejército Católico y Real.

3 Golpe de Estado del 18 de fructidor, del 4 de septiembre de 1797, que asentó la República en contra de los realistas.

«Fue en Burdeos que, por primera vez, quitaba el suelo terrestre, e intentaba en los aires una demasiada corta excursión» (Robertson, 2011, p. 225).

Robertson reconoce como importante la figura de físico-aeronauta en el título de sus memorias. Alrededor de sesenta fueron el número de ascensiones realizadas en Viena, Dresde, Leipzig y Moscú, entre otros lugares. Sus experimentos aportaron información científica sobre el clima, las temperaturas y la calidad del aire en las alturas. En Hamburgo, el 18 de julio de 1803, superó la altura de 7 mil 70 metros en la atmósfera, altitud alcanzada por primera vez por el ser humano. Pero de expresión política quedaba poco; si acaso cuando un espectador, con los cabellos erizados y la mirada triste, solicita la aparición del espectro de Mara,

Robertson vierte, sobre un brasero, dos gotas de sangre, una botella de vitriolo y dos ejemplares del periódico de los Hombres Libres, en seguida se eleva un pequeño fantasma lívido, espantoso, armado con un puñal y cubierto con un gorro rojo: el hombre de los cabellos erizados reconoce Marat; le quiere abrazar; el fantasma hace una mueca horrenda y desaparece. (Robertson, 2011, p. 217)

Los cambios sociales, las transformaciones de los regímenes políticos y las guerras de expansión colonial estremecieron la época.

Un contexto histórico

La Revolución francesa fue el resultado de numerosas tensiones entre posiciones que se habían vuelto inconciliables, dado que la pobreza, la hambruna y las enfermedades constituían, desde hace siglos, el cotidiano de la población. Frente al exceso de los gastos fastuosos expuestos por los ricos, la desigualdad social se hizo más injusta. Asimismo, a las enormes necesidades en dinero de la monarquía, se incrementaron las desigualdades fiscales y el orden establecido se tambaleó frente al malestar popular.

Los despilfarros de unos pocos incrementaron la sensación de pobreza de una mayoría, la carestía de la comida y, en particular, el precio del alimento principal, el pan, castigó la esperanza de vida; la gente moría joven por hambruna. El absolutismo del soberano de derecho divino se vio moderado por la necesidad de aplicar nuevas ideas. La libertad y la emancipación de los pueblos

fueron unos de los temas principales de la declaración de Thomas Jefferson, quien redactó gran parte del acta de Independencia de Estados Unidos de 1776.

También apareció un nuevo grupo social poseedor de fortuna y bienes adquiridos por el trabajo de su dinero en el comercio o las manufacturas: la burguesía; pero sin ningún reconocimiento que le permitiera participar políticamente en el destino de la nación. Apareció, entonces, para reconocer su estatuto, el grupo político del Tercer Estado, que complementaba a la nobleza y el clero con la representación popular y anunció la separación de poderes.

En lo espiritual, la superstición y la religión fueron las únicas creencias que tenía el pueblo. Nada de libertades, emitir dudas o expresar denuncias, solo constatar luchas internas; la institución eclesial aprovechaba los privilegios. Los escépticos, los ateos y los agnósticos ganaban en presencia en las elites intelectuales; así, la acción de Robertson se situaba en el corazón de una corriente anticlerical. En lo político internacional, la industrialización naciente, que permitió la producción de bienes en gran número, provocó una dura competencia entre Francia e Inglaterra, estas dos naciones rivalizaron por el dominio de los mares y superar, la una a la otra, en su expansión colonialista, y los costos de estos enfrentamientos desgastaron las finanzas públicas.

En lo intelectual, la nobleza iluminada y la burguesía participaron en los llamados «salones literarios», lugares de intercambio de ideas con una conversación pausada. La literatura, la pintura y la moda fueron temas de difusión de una supremacía intelectual que nació fuera de la Corte, en los salones donde asistían filósofos, científicos, poetas e historiadores.

Y por fin, y a pesar de una ausencia de libertad de prensa y de lo escrito, se publicó la enciclopedia. De Voltaire a Diderot, de D'Alembert a Rousseau, todos aportan sus luces a esta segunda mitad del siglo XVIII, donde solo un tercio de la población era alfabetizada; pero el impacto era mayor, porque los que sabían leer le hacían la lectura a los que no.

Robertson, el creador de las fantasmagorías, con su trayectoria participó de esta confianza en la difusión de los conocimientos para atender a la sociedad, defender los progresos técnicos, denunciar el obscurantismo y la superstición, y para apoyar la educación de la mayoría.

¿Pero por qué tal éxito para un espectáculo de terror? Las fantasmagorías eran más que una simple diversión. Para el público francés, el entorno socio-cultural era amenazante; las amenazas eran definidas, los juicios sumarios y la eficacia de la guillotina imponían el terror. Las denunciaciones, los exilios for-

zados y los cambios políticos repentinos enmarcaron las fantasmagorías, que dieron salida a un exceso de emociones. Durante la Revolución francesa, las ejecuciones públicas atraían a miles y miles de niños, jóvenes y adultos, una mezcla de morbo, de venganza y de violencia sobrecogía a la sociedad. Las fantasmagorías eran tanto un espectáculo multimedia de entretenimiento como la expresión de una angustia, y también el síntoma de una continua ruptura. A la creencia ancestral del regreso de los muertos y a la circunstancia histórica del terror se sumó el gusto por el goce del miedo. Un imaginario de lo invisible que la técnica de la linterna, la tradición teatral, las reglamentaciones administrativas y el talento empresarial de Robertson hicieron visible, pero realmente todo se debía al poder de la oscuridad.

Robertson y la oscuridad

Entre luz y sombra se afronta una contradicción en este fin de siglo. Las fantasmagorías no serían nada sin que a la superficie de una pantalla no se aplicasen los artificios que Robertson usaba para estas demostraciones espectaculares. Los cinco sentidos son solicitados y se aplican múltiples recursos: la armónica de cristal, la máquina de producir el ruido de la lluvia, los olores de la quema de incienso –y, se dice, los de opio–, el uso de agua bendita, los toques eléctricos distribuidos a través de los asientos, la aparición repentina de actores disfrazados y enmascarados, además de algunas personas entre el público fingiendo sus reacciones. Pero las fantasmagorías cumplen con la satisfacción de los medios profundos, lo inexplicable fuera de nuestro entendimiento que nos amenaza. Así, las fantasmagorías escenifican los temores de la época. Sin embargo, su pensamiento erudito se apega a la razón y a las luces del conocimiento adquirido por la humanidad. Estas luces son el resultado de la experiencia y del perfeccionamiento en los métodos de razonamiento. Estas lentas adquisiciones adquieren el título de «Luces», con mayúscula, cuyas bases son la educación y la instrucción.

Pero las fantasmagorías no existirían sin una materia inasible; sin la oscuridad necesaria, las proyecciones no son realizables; la oscuridad es el soporte de esta visualización, esta intangibilidad la aproxima a las imágenes mentales. El onirismo y la fantasía de la imaginación encuentran, ahí, una forma concreta, pero la oscuridad tiene un valor negativo que le inflige a las fantasmagorías

un juicio crítico, la noche y las tinieblas de la Edad Media son la imagen antitética del renuevo de su época: hecho de deslumbrante conocimiento y verdades comprobadas. Lo sorprendente está en que las fantasmagorías de Robertson impresionaban por la presencia necesaria de las tinieblas y sus revelaciones.

Entonces, mientras el pensamiento legitima la razón, este espectáculo utiliza el recurso del encuentro inquietante entre la imaginación y la experiencia sensible. El carácter de Robertson y las circunstancias históricas dibujan el desenlace de esta contradicción en las fantasmagorías, este espectáculo es el ejemplo de una hibridación entre ilusiones indemostrables y los límites del espíritu humano. Entre luz y sombra están algunas explicaciones posibles al trabajo de Robertson.

Los espectáculos

En un principio, al teatro de la Corte, aristocrático y formal se opone el teatro de feria para una mayoría. Junto al teatro de feria, que conlleva la improvisación, la mímica y lo escabroso, el teatro llamado «erudito», de la época barroca, trae el gusto por los grandes efectos. El primero desarrolla el gusto por el espectáculo para la población en general. Recordemos, entonces, entre esta primera categoría, a los juglares, trovadores, bufones, saltimbanquis y equilibristas, a los acróbatas y a los funambulistas, a los bailarines en cuerda floja y a los volatineros, titiriteros y sombras chinas, a los animales amaestrados y a los cuentistas; a los cuales se suman, entonces, los ilusionistas, los charlatanes, los pregoneros, la mímica y la *Commedia dell'Arte*. Arlequín, Polichinela y Colombina son personajes principales de este tipo de teatro llamado «de feria»; frente a los textos del teatro erudito, estos espectáculos privilegiaban la improvisación. El actor tiene un repertorio de frases y bromas con las cuales crea su personaje con un carácter netamente transgresor, yendo del melodrama al burlesco, pasando por lo escatológico; el propósito es la diversión, contrariamente al teatro de la Corte o el teatro sagrado. Este punto aclara el interés que recibirían, en su tiempo, las fantasmagorías.

Por otra parte, el teatro de Corte establece sus formas; una de las características principales del teatro barroco es, en el sentido de una espectacularidad visual, la utilización de recursos mecánicos en la escenografía como elementos fundamentales del espectáculo. El espectáculo mismo toma forma a partir del

uso de recursos como la magia y la pirotécnica, el lujo de los trajes y las bellas sinfonías; las máquinas también pertenecen a lo espectacular. Junto a la necesidad del autor de un texto, de un maestro de danza y de un compositor, el teatro barroco necesita un maquinista para los efectos y los cambios de escenografía.

La apreciación de este tipo de espectáculos cambia con el tiempo. Baty y Chavance critican lo que constituye, desde su punto de vista, una obcecación de la satisfacción del entendimiento por las famosas máquinas. Estas máquinas que:

consisten principalmente en un equipo de poleas y de cables colgados en los altos... unidos con la música, bastaban para aplastar con su peso excesivo cualquier texto, aunque no fuera tan mediocre. La actuación misma perdía todo su valor expresivo y el movimiento dramático quedaba aniquilado. (1992, p. 151)

La evaluación actual reconoce el valor propio de tales recursos para intensificar la impresión en el espectador y como creación de un diferente tipo de espectáculos. Se desprende de unos estudios atentos a estos efectos que el teatro barroco recurre al uso de maquinarias complejas para crearlos. Jacques Vanuxem describe y relata los efectos de este tipo de recursos:

Se veía sucesivamente el litoral marítimo con rocas, un palacio real, una cueva, un jardín fastuoso, una fortaleza cerca de las olas, unas sepulturas en medio de cipreses, los infiernos, el Templo de Juno, el Olimpo con la asamblea de los Dioses... en medio de estas escenografías unas máquinas permitían apariciones de Dios: la Aurora, la Luna, el Carro de Venus, Mercurio, Neptuno y las Tempestades. (2012, p. 4)

Entre transformaciones sorprendidas de un león en una roca y en un monstruo, representaciones terribles de dragones y puertas del infierno humeantes y resplandecientes y apariciones celestiales, el *teatro de máquinas* es un género del teatro barroco que le cede importancia a los efectos espectaculares con relación a la escenografía pudiendo suplir a la calidad literaria. La admiración se deslumbraba con cambios de iluminación sobre un fondo único en perspectiva, sucesión del día y de la noche, extravagancia en las apariciones «de deliciosos jardines, con grutas, estatuas, y fuentes... de vistas de París, de ballets de osos, de changos, de avestruces y de pericos» (Vanuxem, 2012, p. 4), cuyos

autores eran maquinistas célebres y reconocidos, como Jacques Torelli y Carlo Vigarani.

Tuvo como gran representante a Gian Lorenzo Bernini, director de escena, escritor, actor, escenógrafo y constructor de todo tipo de artilugios y máquinas de efectos teatrales del teatro barroco. Creador de un ingenioso dispositivo para hacer aparecer el sol en escena y su recorrido en el cielo; en 1638, en la representación de su obra de teatro titulada *La inundación del Tíber*, creó una verdadera ola de pánico mediante la aparición sorpresiva de una gran cantidad de agua desde el fondo del escenario, acercándose a los espectadores hasta que esa agua fue detenida por la abertura repentina de grandes escotillas. Una máquina más de su invención calentó los ánimos en el curso de una representación en la que participó:

Provocó un terror de otro género, cuya impresión fue aún más viva. En una de sus obras de teatro llegó en un carro seguido por una multitud de domésticos, portando antorchas prendidas: uno de ellos se detuvo cerca de un bastidor para frotarla con el propósito de intensificar su flama. Sorprendidos por esta imprudencia, algunos de los actores y de los espectadores exclamaron que este hombre quería incendiar el teatro y en este instante todo el escenario apareció en llamas. Los que atiborraban la sala y también los que actuaban en la obra, fueron tomados de tal espanto, que fue necesario que Bernini apareciera prontamente y dijera que no era más que un coup de théâtre de su creación. En efecto dio un silbatazo, el fuego se apagó en este momento y apareció una nueva escenografía. (Nougaret, 1780, p. 77)

En las escenas teatrales de la época barroca queda mostrada la importancia de las máquinas como parte de los espectáculos, con todo y la crítica que realiza Jean de La Fontaine. El enfrentamiento entre estas apreciaciones a lo largo de la historia del teatro demuestra la importancia de la presencia de los efectos producidos por máquinas en los espectáculos como soporte de sorpresa, de ilusión y de terror cuando aparecieron los espectáculos con linterna mágica y las fantasmagorías. Si bien nos queda por imaginar los códigos escénicos no textuales, los efectos de las máquinas escenográficas, las iluminaciones por velas, los juegos de palabras no escritos, la relación entre la sala y el escenario... en fin, un número de recursos expresivos que nos provocan curiosidad y

nos quedan vedados, resulta que son elementos de un espectáculo que provoca la *sideración espectacular*.

A esta visualidad se suman factores de orden social y político. A partir de 1750, la platea cambia su carácter e impide la intervención del público y la interactividad con el juego de los actores; las interpelaciones y críticas provocan libremente la interrupción y el cambio del programa; es el estado emocional del público que participa en el espectáculo como actor en posesión de su capacidad de intervención, puesto que su participación no es solamente con aplausos, también con gritos y risas, desaires y bromas, aprobaciones e interdictos. A partir de entonces se dibuja un movimiento ambiguo entre restricción de este desorden participativo y una oficialización de cierta libertad de establecer salas de teatro, control que limita la libertad de palabra.

Este periodo es el fin de la participación del público en la presentación teatral, y la reducción de un espacio de intercambio que se encamina a una sociedad del espectáculo que domina y domestica a su audiencia. Paradójicamente, este periodo corresponde, por una parte, al inicio de la supresión de los privilegios que reglamentan la actividad teatral. A las autorizaciones acordadas a la comedia francesa y a la Academia de Música de presentarse en espectáculo, se añade la libertad de establecer salas de espectáculo y fundar grupos teatrales, por ejemplo, el teatro de los italianos, proveniente de la *Commedia dell'Arte*, pero entonces, con el derecho a la palabra, tiene la posibilidad de abandonar los escenarios efímeros por lo pereñe de una sala, entre otros muchos casos. Por otra parte, esta abertura, aún bajo control del Antiguo Régimen, crea una competencia y una diversificación de los espectáculos.

El teatro es reconocido como un entrenamiento inocente, pero también como un medio pedagógico que educa al ser humano. El teatro es lugar de encuentros, y la época autoriza encuentros igualitarios: «Es en el teatro que las clases superiores se mezclan con las intermedias y las bajas... es en el teatro que los eruditos y los letrados han tenido dificultad para imponer sus gustos al pueblo» (Tocqueville 1835, p. 79).

A finales del siglo XVIII, la cantidad de espectáculo cumple con la prolijidad de la variedad y con la riqueza de la diversidad. Esta aportación muestra un sinfín de espectáculos para el entrenamiento de la óptica, de la prestidigitación, de la magia blanca, de los entonces llamados «fenómenos», vienen los *peep-shows*, las figuras de cera, los autómatas, los cosmoramas, el *eidophusikon*, los

panoramas, los dioramas, el cerdo maravilloso, el caballo inteligente, el gigante escocés y la cabeza sin tronco, los zoológicos y los parques de entrenamiento.

Los teatros de feria –o llamados «itinerantes»– y las salas de espectáculos proliferan a partir de 1752 con la última desaparición de ciertas restricciones e interdicciones del teatro hablado y su defensa. Existe una libertad nueva de establecer teatros en forma privada y producir espectáculos con toda libertad de expresión. El número de empresarios crece rápidamente. En 1789, el número de representaciones es de 6 mil 369 para el teatro de feria, y de 3 mil 528 para representaciones de Molière, Pierre Corneille y Jean Racine.

En 1791, la Asamblea nacional promueve el fin de los privilegios exclusivos de los comediantes franceses y, por decreto, establece la libertad de los teatros que permite representar todos los géneros, así como la protección de los derechos de los autores; pero con una censura de acuerdo con las leyes y reglamentos de control de policía, la libertad de los teatros se encuentra limitada entre intereses particulares, costumbres y tradiciones públicas, y se hace partícipe de una educación pública.

Entonces, el gusto general conoce, necesita y disfruta de estos efectos teatrales que Robertson logra con las fantasmagorías, y aprovecha una ventana temporal de libertades de expresión. Entre el levantamiento de las restricciones jurídicas que imponían el control de este sector cultural en 1791, el regreso de una censura en 1793, y los estrictos reglamentos del 19 de enero 1802 impuestos por Napoleón Bonaparte, los espectáculos florecen. Entre Vauxhall, salas de concierto y de baile, entre circos y panoramas, entre malabaristas, gigantes, enanos y otros considerados fenómenos, el interés de Robertson defiende las imágenes proyectadas por medio de una linterna.

En la mirada está lo fantástico

Para mostrar lo invisible basta una proyección. La linterna de proyección satisface estas preferencias. Ya en un tiempo, hacia el final del Siglo de las Luces y en un momento violento de terror, entre expresión de la razón y perennidad de creencias en lo sobrenatural, las fantasmagorías satisfacen la ilusión y lo maravilloso. Entre estos dos extremos, la linterna mágica no solamente proyecta imágenes de lo extraordinario, sino también son la proyección de un nuevo

individuo que asocia al término del Antiguo Régimen la identidad de la Revolución francesa.

En un mundo de espectáculos, la linterna mágica tiene su cometido con el imaginario, proyecta todo tipo de imágenes que se suman de lo fantástico. Así, para sintetizar, se insiste en tres condiciones que participan de la aparición de las fantasmagorías y en la formación de una visualidad como expresión de una sensibilidad. Por una parte, el gusto por el *teatro de máquinas* proveniente del Barroco; por otra parte, la multiplicación de las salas de espectáculo y las posibilidades de establecer teatros a finales del Antiguo Régimen; y, finalmente, un momento de la Revolución francesa y su sello que marca el momento de terror en las mentes; estas condiciones han participado a la emergencia de las fantasmagorías entre los años 1797 y 1802.

Referencias

- Bachelard, G. (2009). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: Livre de poche.
- Baty, G., y Chavance, R. (1992). *El arte teatral*. Ciudad de México: FCE.
- Bolaños, J. (1983). *La portentosa vida de la muerte*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Premio Editora de Libros.
- Decremps, H. (1785). *Supplément à la magie blanche dévoilée*. París: Chez l'auteur.
- Delécluze, E. (1855). *Louis David, son école et son temps: souvenirs*. París: Didie.
- Fabre, J. (1992). *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. París: Corti.
- Goerlich, D. (2006). *Arena numerosa: colección de fotografía histórica de la Universitat de València*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Hammer, O. (2007). *Polemical encounters: Esoteric Discourse an its Others*. Leiden: Brill.
- Jean-Baptiste, F. (1803). *La France trompée par les magiciens et demonolâtres du dix-huitième siècle*. París: Grégoire.
- Journal de Lyon, ou Moniteur du département de Rhône-et-Loire*. (Martes 8 de enero de 1793). An I de la République.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mito y significado*. Buenos Aires: Alianza.
- Lévy, M. (1972). *Lovecraft*. París: UGE.

- Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts.* (Lunes 3 de diciembre de 1792). Contributor Millin, Abin-Louis (1759-1818).
- Malinowski, B. (1948). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Morin, E. (1970). *L'homme et la mort*. París: Seuil.
- Nougaret, P. (1780). *Anecdotes des beaux-arts*. París: Bastein Jean-François. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=O5yKpiKBZgwC&pg=PA76&lpg=PA76&dq=le+bernin+L%27Inondation+du+Tibre&source=bl&ots=UGETCOff26&sig=KTRk1UyiGLAWuUqkmGOx1xZbcIM&hl=es&sa=X&ved=oCDEQ6AEwA2oVChMIp7_rl6apyAIVgZqAChbYwij#v=onepage&q=le%20bernin%20L'Inondation%20du%20Tibre&f=false>.
- Otto, W.F. (1774). *Der Geisterseher Johann Georg Schrepfer. Die Legende vom Selbstmord*. Recuperado de <<http://www.leipziger-recherchen.de/der-geisterseher-johann-georg-schrepfer-die-legende-vom-selbstmord-1774/>>.
- Prince, N. (2015). *La littérature fantastique*. París: Armand Colin.
- Robertson, E. G. (2011). *Mémoires, récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*. París: Éditions L'Harmattan, Bergamo, University Press.
- Tocqueville A. (1835). *De la démocratie en Amérique*. París: Vrin.
- Vanuxem, J. (2012). *Les fêtes théâtrales de Louis XIV et le baroque de la Finta Pazzà Psyché (1645-1671)*. Recuperado de <<http://baroque.revues.org/253>>.
- Vax, L. (1987). *La séduction de l'étrange*. París: PUF.

