

EL SUJETO EFÍMERO: LA FOTOGRAFÍA COMO CULMINACIÓN DEL LUGAR DE LA MUERTE EN LA IMAGEN POPULAR

Jesús JIMÉNEZ VAREA

“... la muerte para la conciencia colectiva es claramente el tránsito de la sociedad visible
a la sociedad invisible...”

(Hertz, 1990: 92)

A lo largo de la historia, las tradiciones populares han constituido un reflejo de la relación del ser humano con la muerte en cada momento y lugar. La imagen, como ingrediente fundamental de esas costumbres, ha supuesto un índice privilegiado del proceso de cambio de dicha actitud. Un primer extremo de esa evolución puede localizarse en la abundante representación iconográfica durante la edad media donde se refleja una concepción de la muerte como hecho cotidiano al que resignarse. En el otro polo se encuentra la actual ausencia casi total de la visualización de la muerte por causas naturales dentro de la sociedad desarrollada, tal vez síntoma de un intento de negación de su inexorabilidad.

Autores como el sociólogo británico Geoffrey Gorer (1965) han apuntado la idea de una evolución inversa de la preeminencia en el imaginario de las ideas de sexo y muerte. Asumiendo la existencia de un nexo entre sexo y muerte previo al siglo XIX¹, Gorer vino a sugerir una transición aparentemente discontinua desde una hegemonía temática de la muerte en detrimento del sexo hasta la inversión total de esta jerarquía en el siglo XX. A modo de doble sublimación, se habría producido una ascensión del sexo hacia el baricentro temático de las formas de expresión y relación humanas mientras que la muerte habría sido objeto de un destierro al inconsciente colectivo.

1. Cuando Freud acuñó definitivamente la asociación de estas dos nociones en su tardía proposición del debate entre eros y thanatos como motor psíquico fundamental (1968).

Tanto si realmente existía una tensión sexo - muerte antes del siglo XIX como si se trata de un invento decimonónico, el dato objetivo es que el *memento mori* medieval dejó de tener un análogo evidente a principios del siglo XX. En ese sentido parecería lógico coincidir con quienes afirman que la actitud hacia la muerte durante el siglo XIX está más próxima, en el plano de las ideas, a la de la edad media que a la del siglo inmediatamente posterior y apoyaría la tesis de un singular punto de inflexión en el cambio de siglo (Meinwald, 1998).

El propósito de este artículo es rastrear de un modo amplio en la representación popular las pistas de una conversión gradual de la aceptación medieval a la contemporánea negación por omisión de la muerte.

1. LA MUERTE COTIDIANA

Durante la edad media, el *memento mori* era algún tipo de imagen destinado a recordar a su poseedor la inevitabilidad de la muerte. A tal fin, el *memento mori* representaba moribundos, cadáveres en descomposición o a la propia muerte en su guisa de segador esquelético. Este icono mantiene su vigencia en obras alegóricas posteriores como *La muerte del avaro* de El Bosco, *Las postrimerías de la vida* de Valdés Leal, el grabado *La muerte y el abad* de Hans Holbein en *Les simulacres et historiees faces de la mort* o *Las tres edades y la muerte* de Hans Baldung².

Eran testimonios gráficos del final que aguarda a toda vida, reiterando a quien lo contemplara: "Recuerda que has de morir". Generalmente se ha considerado que el carácter grotesco de estas imágenes era tan sólo la herramienta de la iglesia para controlar a una masa temerosa. Sin embargo, Philippe Aries, más que como fuente de miedo, ha interpretado el *memento mori* como una reafirmación del amor a la vida y un reconocimiento apacible de que finalmente hay que renunciar a ella (2000: 350).

Durante la edad media, el escenario idóneo de la muerte era el propio lecho, donde se orquestaba una ceremonia de acompañamiento en la cual cada uno de los asistentes adoptaba un papel en torno a la figura principal del moribundo. Gracias al invento de la imprenta, esta especie de rituales fue recogida y protocolizada en textos surgidos en el siglo XV y conocidos en general como *ars moriendi* (Aries, 2000: 107ss). Entre las inspiraciones iconográficas de las fórmulas de los *ars moriendi* y que en ocasiones se incluían como ilustraciones en los mismos, eran las representaciones medievales de la muerte de la Virgen María, rodeada por los discípulos

2. Mención aparte merecen otras obras de Baldung como *La muerte y la doncella*, *La muchacha y la muerte*, *La mujer y la muerte* y *El caballero, la joven y la muerte*, donde la muerte es representada asaltando a una mujer joven y que apuntan a la relación sexo-muerte discutida más arriba.

de Jesucristo y en las que sólo se alteran pequeños detalles de unos ejemplos a otros. El correcto cumplimiento por parte del malogrado protagonista y sus dolidos secundarios de cada uno de los pasos marcados por estos textos revestía al primero de una dignidad ante la muerte que proporcionaba un cierto consuelo a los dolientes.

Esta generalización conductual respondía a una concepción colectiva de la vida que afectaba a los ritos funerarios y que sólo iría extinguiéndose a medida que emergiese una conciencia de individualidad en el mundo occidental. Obviamente ésta comenzó a manifestarse en todas sus facetas en las clases económicamente privilegiadas, que, concretamente en el campo de los ritos fúnebres, fueron las primeras en poder permitirse tanto un espacio privado de sepultura como, en el terreno iconográfico, una representación personalizada de la muerte de sus familiares.

Estos retratos, que comenzaron a realizarse en Europa a finales del siglo XV y sobre todo a partir del siglo XVI, se caracterizaron en buena medida por trasladar el motivo de su figuración a los momentos posteriores a la expiración del sujeto. En otros muchos casos, el difunto era representado en posición sedente, como la célebre *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* del retratista florentino Domenico Ghirlandaio. En tales retratos el dato de su carácter póstumo sólo es revelado por la presencia de pistas ocasionales como los ojos cerrados del modelo o el acompañamiento de algún objeto símbolo de muerte³. En otros casos sólo la historia en torno a la obra permite identificarla como una imagen póstuma. Por esta razón, algunos historiadores del arte han sugerido que gran parte de los retratos realizados entre los siglos XVI y XVIII, considerados hasta ahora representaciones de modelos en vida, eran en realidad efigies conmemorativas de personas recientemente fallecidas (Halliday, 1999).

Así pues existe una diferencia fundamental entre las representaciones genéricas de la muerte del *memento mori* o las ilustraciones de los *ars moriendi* y la representación privada de los retratos póstumos. Mientras que las primeras cumplían el cometido de aleccionar a sus espectadores sobre la llegada irremediable de la muerte y cómo enfrentarla correctamente, los segundos responden a un afán conmemorativo y al deseo creciente de conservar la imagen del muerto.

3. El uso de estos símbolos, de procedencia diversa, se prolongó hasta principios del siglo XIX. Abundan los retratos de difuntos representados con apariencia de vida pero acompañados de algún motivo que delata la muerte, algunos tan obvios como las lápidas y otros más sutiles. Entre los últimos: una rosa sostenida hacia abajo o con el tallo partido, flores blancas y flores de un solo día, que simbolizan la muerte prematura en el caso de niños y jóvenes; una barca sobre aguas tranquilas en caso de una muerte apacible o sobre aguas agitadas en caso contrario; y ciertos árboles, como el sauce llorón, símbolo del llanto fúnebre, o el ciprés, asociado a la muerte desde la Antigüedad clásica porque, una vez talado, no vuelve a crecer.

2. LA FOTOGRAFÍA Y LA MUERTE

a. *El rechazo a la muerte*

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX se operaron ciertos cambios en la actitud hacia la muerte que anunciaban el camino hacia la evasión y el eufemismo que se terminarían por establecer como formas de relación imperantes durante el siglo XX. Lo que se plantea abiertamente en el siglo XIX es la disconformidad con respecto a la resignación tradicional. Las causas de esta nueva rebeldía son de diversa naturaleza:

- Desde el punto de vista social se había producido una emergencia de la conciencia individual en detrimento del sentimiento comunitario. Esto había provocado un progresivo estrechamiento del círculo de los afectados por cada muerte hasta ceñirse cada vez más a un pequeño núcleo de familiares cercanos y amigos íntimos. En sentido inverso y como consecuencia de esta reducción del número de dolientes, se produjo una intensificación del dolor acarreado por la pérdida.
- Por otra parte, conquistas intelectuales de la humanidad en la forma de leyes, sistemas de gobierno, reglas morales y adelantos científicos habían sido capaces de establecer barreras contra el orden natural en diversos frentes. La propia muerte podía ser relegada hasta cierto punto gracias al desarrollo de la medicina. Esta forma de pensamiento, que podría remontarse hasta la doctrina filosófica de Platón, es resumida por Isaiah Berlin: “Existen verdades axiomáticas, cristalinas e inquebrantables de las que es posible, gracias a una lógica severa deducir ciertas conclusiones absolutamente infalibles... podríamos organizar nuestras vidas en función de este saber, de estas verdades... Así, podría esperarse que todo sufrimiento, toda duda, toda ignorancia, toda forma de vicio o locura humana desaparecieran de la tierra” (1999: 20-21).
- Uno de estos frutos del intelecto humano, la teoría de la evolución de Darwin, hizo tambalear la fe religiosa en la que se fundamentaba la resignación cristiana. La publicación de *The Origin of Species* en 1859 constituyó, tanto por su contenido como por el proceso seguido en su elaboración, un fuerte ataque a la aceptación literal de los escritos bíblicos. La aplicación de un método científico había conducido a conclusiones que afectaban al plano de la religión y ponían en duda toda la información ofrecida por ésta. Se planteaba así el dilema de elegir entre ciencia y fe o el reto de hallar una vía de conciliación de ambas. Éste último fue el camino elegido por pensadores como William James que trataron de compatibilizar los nuevos avances científicos con elementos de la tradición cristiana como la existencia del alma.

- En el extremo opuesto al triunfo de la razón, el movimiento romántico también afectó a los términos de la relación del hombre con la muerte. Su fascinación por la muerte resulta de una concepción de la misma como culminación de una vida de sacrificio por algún elevado ideal. La muerte supone para los románticos el final lógico de un argumento vital y el suicidio no es sino la expresión máxima de un deseo por controlarla y dotarla de sentido. La muerte real, arbitraria y extemporánea, no encaja en esta concepción pues está exenta del elemento de martirio, de subordinación a una causa. Existe pues un rechazo implícito a la muerte como truncamiento gratuito y antiestético de la vida.

b. Retratos de difuntos y de espíritus

En el seno de esta confluencia de factores se produjo el ingreso de una revolucionaria herramienta de registro visual de la realidad, la fotografía⁴. La esperanza de perpetuar en el retrato la vida del difunto encontró un poderoso aliado en la aparente fidelidad al mundo real de la imagen obtenida mediante el invento fotográfico. Como resultado, surgieron dos aplicaciones principales de la fotografía a la forma de relacionarse popularmente con la muerte durante el siglo XIX: la fotografía post mortem y la fotografía de espíritus.

Aunque existen pruebas de retratos fotográficos de difuntos en otros países (Meinwald, 1998), esta costumbre fue mucho más habitual en los Estados Unidos que en el resto del mundo, hasta el punto de que algunos autores han caído en el error de considerarla exclusiva de ese país (Welling, 1976). La práctica de fotografiar difuntos comenzó cuando el invento fotográfico era aún muy reciente y se trataba de un servicio más entre los prestados por los fotógrafos comerciales. Se incluye pues en la primera –cronológicamente– de las tres categorías de la fotografía popular: la fotografía de gente⁵.

4. La primera fotografía conocida, *Point de vue*, está fechada en 1926 y fue tomada por Nicéphore Niepce en la localidad francesa de Saint Loup de Varenne tras ocho horas de exposición. Pero la primera técnica que obtuvo reconocimiento mundial fue la presentada por Louis J. M. Daguerre. En 1837, logró fijar de modo permanente una imagen sobre lo que llamó un daguerrotipo: una lámina de cobre tratada con sales de plata para hacerla fotosensible y que, tras exponer en una *camara obscura*, reveló con vapores de mercurio. Los detalles técnicos del proceso fueron hechos públicos en una convocatoria conjunta de la Academia Francesa de las Ciencias y de la Academia de Bellas Artes, el 19 de agosto de 1839. En los cinco meses siguientes, más de treinta ediciones de un manual de Daguerre difundirían esa información por Europa y los Estados Unidos.

5. Mastellar (1982: 254) clasifica la fotografía popular en tres categorías según el lugar que la masa ocupe en el esquema de la comunicación: la fotografía de gente (la masa como sujeto); la fotografía para gente (la masa como espectador); y la fotografía por gente (la masa como emisor), precedente del emisor-receptor electrónico de la era de los self-media (Cloutier, 1978).

La posibilidad de constituirse en sujeto fotográfico se abrió antes y en más rápida progresión inicial que las otras categorías de la fotografía popular. El daguerrotipo y sus sucesores, como el ferrotipo o la *carte-de-visite*, proporcionaron retratos a miles de personas en EE UU, ya fuese en sofisticados estudios en las grandes ciudades, en instalaciones provisionales en hoteles de poblaciones menores o incluso en barracas de fotógrafos ambulantes en las zonas rurales.

A principios de la década de los cuarenta del siglo XIX, los avances técnicos permitieron disminuir los tiempos de exposición, mejorar la calidad de la imagen y rebajar los costes. Como consecuencia creció el número de fotógrafos y éstos hubieron de bajar relativamente sus tarifas para hacerlas más competitivas. Así aumentó la popularidad del daguerrotipo como medio de registro de las grandes ocasiones, entre las que se hallaban también las muertes. Aunque los paisajes, naturales o urbanos, eran comunes, el lugar predominante entre los motivos de los daguerrotipos correspondía a los distintos tipos de retratos, incluidos los de difuntos.

En 1849, en la publicación *Godey's Lady's Book* se escribía que los autores de daguerrotipos estaban produciendo retratos "a un ritmo tal que promete hacer pronto de cada casa una galería daguerriana" (cit. en Masteller, 1982: 255).

La desventaja básica del daguerrotipo para la democratización auténtica de sus imágenes era la unicidad pues el único modo de multiplicar la imagen obtenida por daguerrotipia era hacer sucesivamente daguerrotipos de daguerrotipos. A lo largo de la década siguiente, se superó este problema con la aparición de los primeros sistemas negativo-positivo. Sin embargo, en un principio, la calidad de imagen de éstos no era capaz de competir con la del daguerrotipo⁶. A ello se debió que, en esos primeros tiempos, un retrato tan valioso como una fotografía post mortem se valiese preferentemente del daguerrotipo, cuya nitidez de imagen había hecho de este procedimiento el favorito de los retratistas comerciales. La dificultad de su manipulación y el elevado coste de los productos salvaguardaban el papel necesario del fotógrafo como instancia mediadora y limitaban el número de estos profesionales pero también convertían sus servicios en un lujo sólo accesible a las clases acomodadas.

La conjunción del sistema negativo-positivo y la imagen de calidad llegó con la combinación del colodión para la obtención de los negativos y el albumen para

6. El proceso de registro sobre papel tratado con albumen que Blanquart-Evrard anunció en Francia en 1850 no reunía las condiciones de calidad de la imagen que le permitieran competir con el daguerrotipo. Un año después F. S. Archer presentó en Inglaterra negativos, obtenidos en colodión sobre placas de vidrio, cuya imagen era aceptablemente precisa y sus tiempos de exposición mucho más breves. El colodión sería la base de sistemas tan populares como el ambrotipo (1854), la *carte-de-visite* (1854) o el ferrotipo (1856).

las copias en papel. Este sistema se impondría hasta finales del siglo y, especialmente, la *carte-de-visite*, un pequeño retrato pegado sobre una gruesa tarjeta, adquirió, gracias a su rapidez y su precio asequible, una popularidad que terminaría por desplazar al daguerrotipo. A este nuevo formato se destinaría el grueso de la producción de retratos durante el resto del siglo pero las fotografías póstumas no dejarían de ser un lujo a pesar del abaratamiento general de los servicios fotográficos.

Dentro del carácter memorable de cualquier retrato fotográfico de la época, la realización de uno póstumo era una ocasión especialmente señalada y los fotógrafos lo reflejaban en sus tarifas. Éstas llegaban a alcanzar los setenta y cinco dólares a mediados de siglo (Meinwald, 1998: 33), frente al precio medio de otros retratos, que, incluso en el caso de los daguerrotipos, oscilaba entre dos y ocho dólares, aunque, dependiendo de sistema, tamaño y presentación, podían adquirirse desde veinticinco centavos o encarecerse excepcionalmente hasta los cincuenta dólares (Masteller, 1982: 256). Entre las explicaciones de estos altos precios pueden contarse la explotación de un momento de la circunstancia emocional del cliente, la necesidad del fotógrafo de desplazarse con su equipo del estudio al domicilio y, ocasionalmente, las complicaciones especiales de los preparativos en la composición del retrato.

La mayoría de las fotografías post mortem se limitaba a captar la imagen del cuerpo, ya preparado por el servicio de pompas fúnebres o por la propia familia pero existe, sobre todo en los primeros años, una cierta variedad de composiciones en las que se pretende dotar de vida al cadáver. En algunos casos se le presentaba fuera del ataúd, sentado o incluso sostenido en pie pero lo más habitual era recurrir a la ilusión del sueño. En las últimas décadas del siglo, estos intentos de simular una actividad vital en el difunto se volvieron cada vez más escasos pero se produjo una tendencia creciente a la ornamentación floral que hacía que el cadáver perdiese protagonismo en la composición en claro avance del eufemismo del siglo siguiente. Estos arreglos florales recuperaron la tradición simbólica de las pinturas póstumas con considerable sofisticación: cruces como símbolos de fe; las anclas, de esperanza; los corazones de caridad; un libro cerrado representaba el final de la vida de un adulto; una columna o una corona rotas, la muerte de un niño; una gavilla de trigo como recuerdo de la cosecha simbolizaba la muerte de un anciano.

Como ya había ocurrido en los retratos pictóricos personalizados, la representación de los momentos previos a la muerte había sido abandonada casi por completo. Se puede postular que el realismo atribuido a la fotografía la dotaba de un dramatismo excesivo. A ello se debió que fuera prohibida la publicación de la fotografía del entierro de Lincoln y, en su lugar se difundieran litografías del evento (Meinwald, 1998: 15). Resulta por tanto paradójico que *Fading Away* (1858), obra del británico Henry Peach Robinson y una de las más famosas fotografías post mortem, fuese

la recreación de la agonía de una joven enferma de tuberculosis. Pero, en realidad esta fotografía no se puede incluir en la categoría de la fotografía popular sino que se trata de un destacado ejemplo del movimiento pictorialista, que animaba a aplicar a la fotografía una filosofía basada en la obra pictórica. En el caso de Robinson, esta intención se reflejó básicamente en una composición clásica influida por el prerrafaelismo y obtenida mediante la combinación de negativos, lo que le convierte en uno de los padres del moderno fotomontaje. Concretamente, *Fading Away* es un montaje realizado a partir de cinco negativos distintos al colodión y unidos sobre papel al albumen. Así como el pictorialismo era un movimiento intencionadamente distante de la dimensión popular de la fotografía, este ejercicio pictorialista concreto no representa en absoluto el carácter de la fotografía popular de muertos.

La otra gran modalidad de relación fotografía-muerte en el siglo diecinueve también tuvo su origen en Estados Unidos. Desde 1780, en un entorno de agitación política y con el arranque del romanticismo, el ocultismo experimentó un resurgir en Europa en general y, especialmente, en Francia donde el mesmerismo y las visiones del más allá de Swedenborg despertaron un entusiasmo inusitado. A finales de las décadas de los veinte y durante la de los treinta del siglo XIX, las teorías del mesmerismo y la organología de Gall cautivaron a una importante porción de los estadounidenses por hallarse sus metas en sintonía con las aspiraciones de su país de promover mejoras de salud y bienestar para sus ciudadanos⁷.

A lo largo de la década siguiente, las teorías antes mencionadas se combinaron, en Estados Unidos, con nuevas religiones, revelaciones utópicas y movimientos de reforma sanitaria y social. De su compleja interacción nació en 1848⁸ el espiritismo, la más importante contribución estadounidense al heterogéneo mundo del ocultismo. El espiritismo se apoyaba en dos creencias básicas: que la personalidad humana sobrevive de algún modo a la muerte del cuerpo; y que es posible comunicarse con esos “espíritus” a través de algún intermediario humano o médium. Tal sistema era especialmente atractivo para quienes buscaban, en la forma de alguna prueba empírica de vida después de la muerte, el consuelo por la pérdida de seres queridos. Un afán de conciliar las direcciones aparentemente incompatibles de la fe religiosa y el

7. Concretamente el mesmerismo planteaba la curación a través del control del flujo por el cuerpo de un supuesto “magnetismo animal o vital”.

8. El 31 de marzo de 1848, se descubrió que existía una pauta en el ruido de golpes de causa desconocida que venía molestando desde 1846 a los inquilinos de un domicilio de la localidad neoyorquina de Hydesville. Se consiguió desarrollar una especie de código Morse que, según la familia Fox, ocupante de la vivienda, les permitió saber que los ruidos eran causados por un comerciante asesinado allí cinco años antes y cuyo cuerpo se halló posteriormente en el sótano. Aunque los ruidos extraños habían comenzado antes de que la familia Fox se instalase allí, fue atribuida a las hijas una capacidad mediumística pues al mudarse una de ellas, los fenómenos sonoros la acompañaron.

materialismo científico causó el énfasis del espiritismo en la demostración empírica de la inmortalidad del alma, entonces llamada supervivencia de la personalidad, y la vida después de la muerte.

Así nació una amplia variedad de fenómenos como medios de supuesta comunicación con espíritus, desde los simples ruidos de golpes hasta otros más espectaculares como la “mesa volante”, la escritura automática, el control de la voz y, con gran éxito durante algunos años, la fotografía de espíritus. Rama fundamental de la investigación ocultista hasta entrado el siglo XX, Bonin la define como “fotografiar espíritus, pero también objetos invisibles con ayuda de espíritus o en razón de capacidades especiales, paranormales, del fotógrafo” (1983: 324). Aparentemente, el iniciador de la fotografía de espíritus fue el grabador y fotógrafo de Boston William H. Mumler, que en 1862 hizo público un retrato fotográfico en el que se apreciaba una imagen adicional inesperada que identificó como la de un difunto.

La resonancia de la noticia convenció a Mumler de ofrecer sus servicios como fotógrafo-médium y vender los retratos con espíritus añadidos por unos diez dólares frente a los pocos peniques de un retrato convencional de las mismas características. Mumler fue acusado de fraude dos años después, cuando los “extras” en un par de sus fotografías fueron identificados como sendos bostonianos vivos⁹. Inhabilitado para ejercer en Boston, se trasladó a Nueva York, donde fue arrestado y juzgado por fraude. Personajes como J.W. Edmond del Tribunal Supremo de Nueva York y Lincoln se pronunciaron en defensa de Mumler y finalmente fue absuelto en 1869, a pesar de lo cual su negocio no volvió a gozar del éxito pasado.

La fotografía de espíritus llegó a Europa en 1872 a través de Inglaterra, precedida de una gran expectación. Sus importadores fueron la famosa médium inglesa Agnes Nichol y el fotógrafo Frederick A. Hudson, que establecieron la modalidad de un fotógrafo que trabaja en presencia de un médium para atraer a los espíritus, una especialización que Mumler no había llevado a cabo al asumir ambos papeles en sus trabajos.

La otra gran variedad de la fotografía de espíritus se constituyó paralelamente en Francia y eliminaba el lugar del médium. Allí el espiritismo se había fundido con el ya popular mesmerismo porque los síntomas de los médiums en trance y los de los pacientes tratados con “magnetismo animal” eran a menudo coincidentes. El francés Edouard Isidore Buguet tuvo la iniciativa de aplicar esta doctrina mixta

9. Esto no excluiría la posibilidad de que tales imágenes se hubiesen registrado por vía paranormal, según la hipótesis de su sucesora, la psicofotografía o fotografía mental: la captación de sujetos que no se hallan físicamente ante la cámara fotográfica (Bonin, 1983: 666).

a la fotografía de espíritus a partir de 1874. A tal fin, él mismo y su cámara se “magnetizaban” antes de cada sesión fotográfica con el propósito de atraer por sí mismos a los espíritus.

Con independencia de su especialidad y casi invariablemente los practicantes de la fotografía de espíritus fueron acusados de fraude como el pionero Mumler. Esto se acentuó a medida que las técnicas de manipulación fotográfica se fueron difundiendo y la propia fotografía perdía su carácter casi mágico. W.E. Woodbury (*Photographic Amusements*, 1896, cit. en Gettings, 1978: 37) atribuyó las imágenes fantasmales de estas fotografías a técnicas laboriosas como el empleo de sustancias fluorescentes, invisibles a la vista pero a las que son sensibles las soluciones fotográficas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, los trucos empleados eran mucho más simples. Había dos tipos básicos de apariciones: las cabezas flotantes y las figuras completas. En el primer caso, las imágenes espectrales eran superpuestas por medio de una doble exposición de las placas. Este tipo de manipulación se podía llevar a cabo durante el proceso de “mesmerización” de las placas y a su inventor, Buguet, le fueron descubiertas en su estudio 299 fotografías de cabezas recortadas y montadas en cartón (Krauss, 1995: 130).

Las apariciones de cuerpo entero eran aún más sencillas pues aprovechaban los prolongados tiempos de exposición de tal modo que una figura que tan sólo posara durante unos segundos no era registrada perfectamente y aparecía semitransparente en el revelado. Este truco se había descubierto de modo accidental en paisajes urbanos en los que algún transeúnte sólo permanecía ante la cámara durante una porción de la exposición necesaria. Este método era especialmente útil en sistemas fotográficos como el daguerrotipo, carentes de negativos susceptibles de ser manipulados. Exigía la complicidad de los modelos “vivos” que tenían que compartir el cuadro con maniqués, ayudantes del fotógrafo o con éste mismo disfrazado¹⁰.

Esta cadena de fraudes y el paso de la propia moda hicieron que la fotografía de espíritus, como el propio espiritismo, cayera en desgracia y, sobre todo, se abandonase como medio para probar la supervivencia del alma. Las nuevas orientaciones parapsicológicas de la fotografía apuntarían más bien hacia la manifestación en ella de facultades mentales como la telequinesia.

10. Hudson fue sorprendido disfrazado con una túnica para aparecer como espíritu en una de sus fotografías (Permutt, 1983: 17) y a Buguet le fueron descubiertos varios maniqués que —declararon— eran usados por sus ayudantes en su ausencia (Krauss, 1995: 130).

CONCLUSIÓN: LA MUERTE OLVIDADA

Durante el siglo XX, el principal método para enfrentarse a la separación permanente derivada de la muerte ha sido no pensar en ella (Fulton, 1976). El tema es evitado, ya sea por pura omisión o a través del empleo de eufemismos. Así como el sexo era algo que ocurría en un ambiente de absoluta privacidad y del que nada era comentado públicamente, la muerte ha tomado su lugar como un hecho de mención rehuida y que, generalmente incluso cuando afecta a los más allegados, es mantenido a distancia.

La creciente importancia de la ciencia, incluida la psicología, y la menguante relevancia de la religión han creado una relación con la muerte que es, cuando menos, de extrañeza. Por otra parte, el concepto de familia ha cambiado de uno en el que varias generaciones de una misma familia convivían bajo un mismo techo a otro en el que, a menudo, no hay más de dos generaciones en la misma vivienda a causa del aumento de residencias para ancianos y a la movilidad requerida por el mercado laboral. Como consecuencia, cada vez menos niños ven morir a sus abuelos o experimentan de modo intenso su ausencia definitiva. En general, muy pocos mueren ya en su casa. En las sociedades desarrolladas y en estado de paz, los accidentes de tráfico son la única causa importante de muerte cuya escena escapa al ámbito hospitalario, por lo que la mayor parte de la población vive sus últimas horas en el aséptico entorno de un hospital, siendo receptores de los discutibles beneficios de los procedimientos de prolongación de la vida (Armour y Williams, 1982: 94ss).

Si raro es morir en el propio lecho, igualmente lo es hacerlo en compañía de los seres queridos, que suelen ser mantenidos a distancia más allá de las puertas cerradas de los pabellones de cuidados intensivos. Puesto que tras la muerte se pone inevitablemente en marcha una eficiente cadena de montaje que arrebatara definitivamente el cuerpo a sus familiares, es un extraño y cuestionable privilegio poder contemplar el momento de la muerte. De hacerlo, la imagen mental supera con mucho todo el realismo que incluso los más acérrimos defensores de la diafanidad de la fotografía hayan podido atribuirle.

Es lógico pues que, en un entorno hostil a la idea de la muerte y desencantado con la idea del alma inmortal, la sociedad actual, familiarizada con la herramienta fotográfica y escéptica de su capacidad para capturar sin manipulación un instante de vida, haya prescindido de una representación equivalente del retrato post mortem pictórico o fotográfico.

REFERENCIAS

- ARIES, P. (2000). *The Hour of Our Death*. Nueva York: Barnes & Noble Books.
- ARMOUR, R.A. y WILLIAMS, J.C. (1982). "Death". en *Concise Histories of American Popular Culture*, T. M. Inge (ed.), 87-96. Connecticut: Greenwood Press.
- BERLIN, I. y HARDY, H. (1999). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BONIN, W.F. (1983). *Diccionario de parapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- CLOUTIER, J. (1978). *L'ere d'emerec*. Montreal: Université de Montreal.
- FOUCAULT, M. y RABINOW, P. (ed.) (1984). *The Foucault Reader*. Nueva York: Random House.
- FREUD, S. (1968). *Totem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- FULTON, R. (1976). "The Sacred and the Secular". En *Death and Identity*, R. Fulton y R. Bendixsen (eds.), 158-172. Bowie: The Charles Press.
- GETTINGS, F. (1978). *Ghosts in Photographs, the Extraordinary Story of Spirit Photography*. Nueva York: Harmony Books.
- GORER, G. (1965). "The Pornography of Death". En *Death, Grief and Mourning*, G. Gorer (ed.), 192-199. Nueva York: Doubleday
- HALLIDAY, T. (1999). "David's Marat as Posthumous Portrait". En *Jacques-Louis David's Marat*, W. Vaughan y H. Weston (eds.), 56-76. Nueva York: Cambridge University Press.
- KRAUSS, R.H. (1995). *Beyond Light and Shadow*. Munich: Nazraeli Press.
- KUBLER-ROSS, E. (1981). *Living with Death and Dying*. Nueva York: Macmillan.
- MASTELLER, R.N. (1982) "Photography". En *Concise Histories of American Popular Culture*, T. M. Inge (ed.), 254-261. Connecticut: Greenwood Press.
- MEINWALD, D. (1998). "Memento Mori", en *California Museum of Photography* 9-4, 4-35.
- PERMUTT, C. (1983). *Beyond the Spectrum*. Cambridge: Patrick Stevens Ltd.
- WELLING, W. (1976). *Photography in America*. Nueva York: Macmillan.