

Ciencia espectral. Literatura, fotografía y otros dispositivos.

Paola Cortes Rocca (Conicet-Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Este ensayo aborda la relación entre ficción literaria e imagen técnica tal como se despliega en un libro producido de manera conjunta por un escritor y un artista visual. Informe sobre ectoplasma animal juega con el informe como género científico y con una práctica fotográfica decimonónica –las fotos de fantasmas– para pensar la dimensión material de la imagen y sus vínculos con la imaginación científica. Con el yrigoyenismo y el peronismo (y los golpes militares que ponen fin a esos procesos) como telón de fondo, el libro reflexiona también sobre la figuración, el consumo y el disciplinamiento de las masas, las formas de representación visual, literaria y política.

VISIBILIDAD

“En un ensayo que escribe para participar del ciclo “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, Italo Calvino fabula su iniciación como escritor. Ocurre en ese “período decisivo”, entre los 3 y los 6 años, en los que contemplaba los cómics y las revistas ilustradas “recorriendo mentalmente las imágenes” y fabulando historias para acompañarlas. “Cuando aprendí a leer, la ventaja que obtuve fue mínima”, explica, ya que las líneas de texto que acompañaban, por ejemplo, la silueta negra de Félix the Cat, “no proporcionaban informaciones esclarecedoras; eran a menudo interpretaciones conjeturales, igual que las mías” (1995: 108). El ensayo, que se llama “Visibilidad”, es un punto de particular brillo en ese entramado de intersecciones, roces y desencuentros entre la palabra y la imagen técnica. Propone que la relación entre el lenguaje y la imagen no es una cuestión de supremacía y valor –estético, hermenéutico o político–, sino de diferentes formas y temporalidades en el advenimiento del sentido. Esa visualidad que se aleja de los lugares comunes que postulan un sentido inestable que debe ser explicado por la palabra o de –un reverso exacto de lo anterior– posiciones que le atribuyen un impacto desproporcionado, una fuerza tan excesiva como perecedera –una imagen vale más que mil palabras–. La visibilidad, lo visible y lo visual cautivan al escritor, se vuelven causa de un deseo de escritura que persigue –sin capturar jamás– “lo inasible de la imaginación visual” (Calvino, 1995: 111).

A partir del espacio de visibilidad que abre la escritura de Calvino, me interesa pensar aquí una particular relación entre palabra e imagen –la que se da entre la literatura y la fotografía– y su convivencia en un soporte específico, el del libro. La historia de ese cruce puede contarse de diferentes modos: a partir de la sucesión de libros de fotógrafos que incluyen textos de escritores, de la serie de volúmenes de ficción o poesía que incluyen fotos, o siguiendo algunos textos más contemporáneos, pensados de manera conjunta. ¹ También puede leerse en ciertos objetos que construyen aparatos de exhibición del lenguaje de la fotografía y de la literatura, libros que funcionan como dispositivos para visibilizar los sistemas de creencias y presupuestos que fundan ambas prácticas, los conceptos que movilizan, las esperanzas y terrores que desnudan. *Informe sobre ectoplasma animal*, un libro publicado en 2014, pertenece a esta última categoría y enlaza la ficción de Roque Larraquy con la obra visual de Diego Ontivero, alrededor de una práctica fotográfica conjetural: la fotografía de fantasmas de animales (Larraquy y Ontivero, 2014).

El libro se compone de pequeños textos; cada uno tiene un marco, tallado con absoluta parquedad: un título, un lugar, una fecha. El libro los organiza en cuatro grandes bloques o capítulos que carecen de título; el orden no es alfabético ni toponímico, tampoco cronológico. Un posible relato curatorial permite, sin embargo, imaginar una narrativa que guía la organización de los textos en cuatro capítulos (o colecciones) rotulados con prudentes números romanos. Los dos primeros dan cuenta del presente de la ectografía, una rama específica de la fotografía abocada a retratar espectros de animales muertos que vuelven a la escena y pueden ser capturados por la cámara. Los textos que pertenecen al primer capítulo están destinados a la descripción de casos; el segundo presenta observaciones generales sobre el procedimiento y también sobre los profesionales que lo llevan adelante. Con esta serie de fragmentos que recorren dos décadas, el *Informe conjetura* el desarrollo de un género fotográfico –la foto de fantasmas de animales–, que se desarrolla en la Argentina de los años cuarenta y cincuenta, con sus instituciones (La Sociedad Ectográfica Argentina), su archivo histórico con el nombre de uno de sus pioneros (Severo Solpe) y el enfrentamiento entre posiciones científico-fotográficas en el interior de la institución, encarnadas en dos de los discípulos de Solpe: Julio Heiss y Martín Rubens.

Fantasma científica o colección de instantáneas en prosa acompañadas de imágenes, el *Informe* evoca un momento histórico preciso del desarrollo de la fotografía. Efectivamente, las fotos de fantasmas fueron muy comunes a fines del siglo XIX: eran imágenes tomadas en estudio, en las que el retratado aparecía junto con el fantasma de un familiar muerto. Para obtenerlas, había que llevar un retrato del muerto que se espera ver en la nueva imagen; era necesario contar con la presencia de un médium para convocar al fantasma y con el fotógrafo para registrar esa aparición. Los profesionales de la *Spirit Photography* proliferaron en las grandes ciudades –Boston, San Francisco, París– y la práctica gozó de cierto prestigio como para incluir entre sus clientes a Mary Todd Lincoln, viuda del presidente norteamericano asesinado, que regresó como fantasma para posar junto a su esposa en el estudio de William Mumler. ²

Las fotografías de fantasmas ponen en juego una serie de problemas que están en el corazón mismo de la fotografía desde su presentación en 1839: el vínculo entre imagen y referente, la tensión entre el polo indicial y el icónico, su relación problemática con la figuración y el testimonio, el cuerpo y la identidad, la seducción de la técnica y su percepción mágica, su coqueteo con el arte, la ciencia y la estafa. Pero además, son imágenes cuyo “tema” es, en sí mismo, un problema y un material de lo visual. Ocurre que el fantasma es una figura de la imaginación cultural ligada directamente a la imagen. Por eso, de algún modo, toda foto es una foto de fantasmas: nos muestra la apariencia visible de alguien o algo que ya no está, visualiza un cuerpo hecho de sombras y colores sobre un papel. Hablar de fantasmas es, entonces, hablar de lo visual y sus tecnologías; ellos articulan otro de los nombres posibles para esa tecnología para fijar imágenes, para esa escritura visual que llamamos foto-grafía.

En los años cincuenta y sesenta, la narrativa latinoamericana se llena de fantasmas. Relatos como *Pedro Páramo* y *De sobremesa* –para nombrar solo dos ejemplos– apelan al fantasma como parte de una nueva poética que permite explorar

la no linealidad de la historia y advertir capas temporales hechas de memorias, experiencias, costumbres y violencias que conviven en un presente enrarecido. Es, sin embargo, en *La invención de Morel* donde los fantasmas dejan de ser entidades imaginarias, alucinaciones, o motivos de una metafórica ficcional, para volverse entidades reales, vinculadas a la dimensión material de la imagen, aquella que la conecta con la *Spirit Photography*. El *Informe* se inscribe en esa línea abierta por la novela de Bioy Casares y constituye un esfuerzo por formular una ratio fantasmática y, por lo tanto, una reflexión sobre el fantasma como problema material-real de la visualidad técnica, en diálogo con el horizonte de posibilidades científicas y tecnológicas. Sin embargo, *Informe sobre ectoplasma animal* es algo así como el reverso exacto de *La invención*. Allí el fantasma es prueba de la persistencia de lo humano, indestructible pese a que el cuerpo perezca. Aquí, la ectografía animal redefine lo viviente en términos que minan la tradición humanista que el fantasma –incluido en esa tradición hasta el momento– viene a confirmar: el alma, la razón, la identidad. Como sostiene Giorgio Agamben (2004: 26), el *Homo sapiens* no es una especie definida ni una sustancia, sino una máquina o procedimiento que produce el reconocimiento de lo humano a partir de su diferencia con el animal. Pero en el *Informe*, el animal no colabora con la máquina antropológica, no se erige como límite y contraposición de lo humano, sino justamente como aquello que interrumpe el mecanismo de diferenciación.

El fantasma traza una contigüidad y una confusión entre lo vivo y lo muerto, entre el pasado y el presente; el fantasma del animal hace estallar la gran barrera que aleja al hombre de su animalidad. Aquí el fantasma no humaniza al animal, no vierte sobre él la pervivencia de la identidad, la trascendencia del espíritu sobre la materia, que es lo que, de un modo u otro, vienen a decir algunos fantasmas. La posición materialista de Heiss es la del *Informe* y también la del fundador de la ciencia ectográfica, Severo Solpe, quien diferencia entre el fantasma como pieza del pensamiento religioso o mágico y la figura del espectro como “residuo matérico inscripto en el éter que el animal deja de sí cuando muere: la síntesis de sus salvaciones, la huella de los diferentes tamaños de su cuerpo en el tiempo, la silueta, aromas” (Larraquy y Ontivero, 2014: 49).

Al negarse a humanizar al animal, el *Informe* no solo extrae al fantasma de la tradición del humanismo, sino que también apuesta por una definición de lo viviente construida en los umbrales del poshumanismo, tarea que se realiza solo en diálogo con la fotografía. Esta definición del espectro como una serie de rasgos materiales, temperaturas, olores, es la definición misma de lo fotografiable. Si algo diferencia a la imagen fotográfica de cualquier otro tipo de producción visual es justamente su capacidad de imprimir, capturar, grabar el espectro, es decir, registrar el modo en que una serie de atributos de un cuerpo vivo o inerte –su tamaño, su silueta, su temperatura, el modo en que la luz refracta o refleja sobre él– impactan sobre una superficie –metal, vidrio o película– capaz de fijarlos para siempre.

CONJETURAL

¿De qué vienen a hablar estos fantasmas animales? Vienen a pensar el particular cruce entre la masa y lo masivo como problema, mecanismo y tema de la visualidad técnica. En la Argentina de los años cuarenta, cuando no hay palabras para nombrar lo que acecha, lo que irrumpe, lo que toma los espacios públicos en una nueva reconfiguración de lo político, la lengua se plaga de animales. El aluvión zoológico es una invasión animal en el sueto de la lengua, a partir de incrustaciones como las “patas en la fuente” y esa poética del exceso que despunta en “La fiesta del monstruo” de Bustos Domecq y se consolida en la escritura de Osvaldo Lamborghini. El *Informe* se inscribe en esta línea y despliega una reflexión sobre la imagen (del animal) y su pervivencia utilizando un particular telón de fondo: el golpe del 1955 y el de 1930.

Con la temporalidad fantasmática que corresponde a la fotografía, lo que se narra primero, en la primera parte del libro, no ocurre por primera vez, sino que es un regreso –uno de los tantos regresos– de algo que ocurrió antes. No son los textos ni las imágenes, son los marcos los que repiten “setiembre de 1930”, “setiembre de 1930” en el último capítulo del libro. El golpe se reitera y sus ecos vuelven en el 55, en el presente del libro, en la actualidad de una práctica que va perdiendo inocencia a medida que la narración avanza, es decir, a medida que la historia se recorre en sentido inverso.

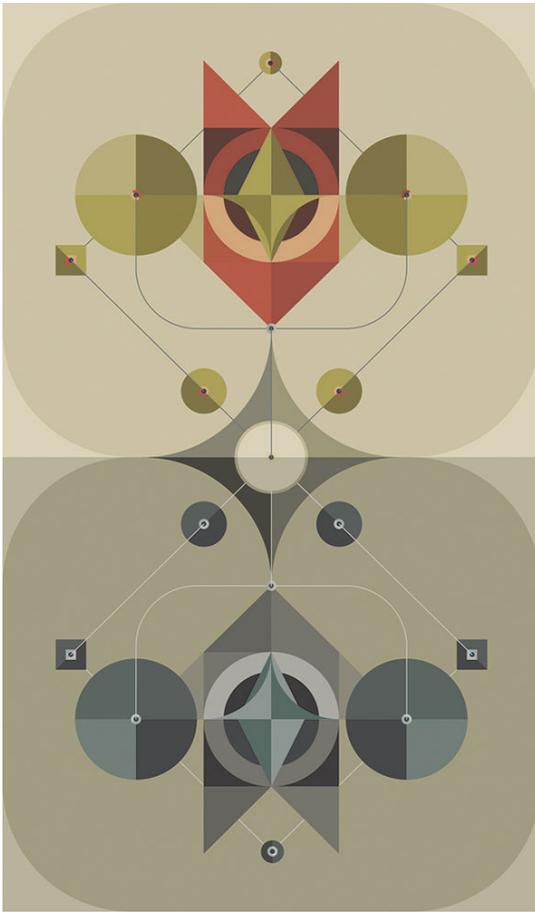
El capítulo III está dedicado a los inicios de la ciencia, que nace en 1911, “con la foto de un simio espectral que flota en un quirófano abandonado”. La imagen es apócrifa, aunque, “previsiblemente, Solpe no tarda en registrar un espectro verdadero” (Larraquy y Ontivero, 2014: 45). En ese origen espurio, convergen la fotografía social y la ciencia, la magia de la tecnología, la estafa. Previsiblemente, no tardan en registrarse los lazos con las pequeñas miserias del poder político: Solpe realiza la falsa fotografía “a pedido de un Senador de la Nación que quiere impresionar a unas señoritas” (45). Lo que empieza como una picardía va perdiendo levedad: los reductos más oscuros de la derecha argentina financian una ciencia que se aleja cada vez más del pequeño fraude para exhibir la crueldad que yace en lo más profundo de la razón experimental. Como lo que inscribe al espectro en la placa es “el hábito y el sufrimiento físico”, Solpe explica, sin pudor alguno, que mantiene una serie de gatos, perros y otros animales “en redes metálicas ceñidas hasta que mueren por la sed y el efecto adverso de la inmovilidad” (Larraquy y Ontivero, 2014: 63). Esa exploración entre castigo y obediencia a la autoridad que inicia el animal se desplaza explícitamente al niño que cierra el texto.

Hábito y dolor: lo que un cuerpo puede repetir y lo que puede soportar. El disciplinamiento de la masa de empleados y de animales, de cuerpos dóciles al servicio de la ciencia, la política y el capital. ³ El golpe como martillazo sobre los cuerpos, el golpe como lo que se repite, el golpe que se anticipa, el golpe del fantasma y el fantasma del golpe: de esto tratan los últimos dos capítulos, las últimas dos colecciones de imágenes y fragmentos textuales que van despejando aquello que apareció borroso o destellando como un detalle, un *punctum* en el *studium* de la imagen y del relato.

El fantasma tiene aquí doble valencia: es una reflexión sobre las fantasías técnicas que produce la imagen. Y *simultáneamente*, una reflexión sobre el animal en cuanto viviente, es decir, sobre aquello que constituye el campo por excelencia de la política contemporánea devenida biopolítica. El *Informe*, como libro, como colección de piezas verbales y visuales, es precisamente esa juntura, ese dispositivo que produce el *simultáneamente* de la frase anterior. Es un dispositivo que traduce la pregunta política por lo viviente en un interrogante visual y la pregunta por lo visual en una reflexión sobre lo viviente.

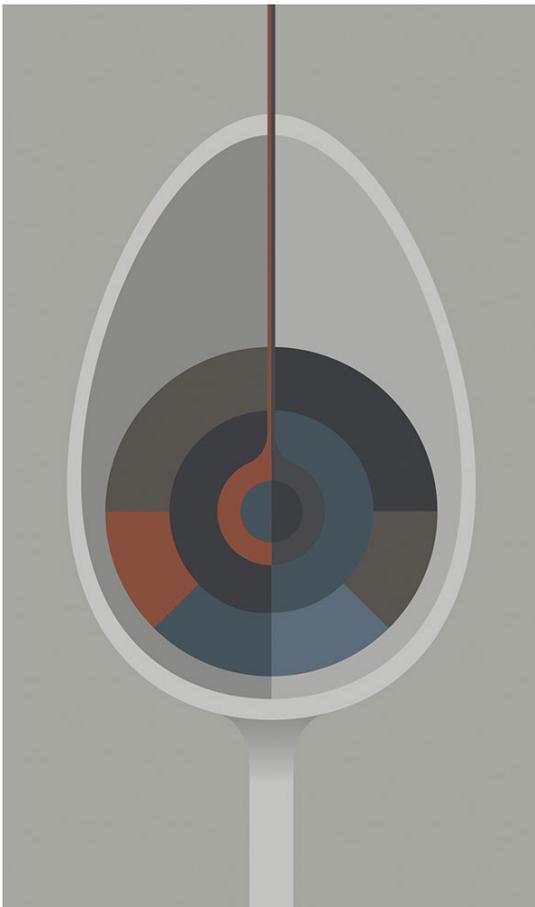
FIGURACIÓN

¿Qué dice sobre la imagen técnica un texto sobre la fotografía que la elude para elegir la ilustración? El trabajo de Diego Ontivero evoca la tradición compositiva de las vanguardias de comienzos del siglo XX –el suprematismo de Malevich, la Bauhaus– o en su versión más cercana, la del arte Madi, un movimiento no figurativo, basado en la geometría y el orden matemático que, en el Buenos Aires de la década del cuarenta, nuclea a artistas como Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Tomás Maldonado entre otros. ⁴



1. *Diego Ontivero, Informe sobre ectoplasma animal, 2014, pág. 44;*

Las imágenes de Ontivero subrayan ciertas cuestiones de la fotografía ya no como práctica o como tecnología, sino como lenguaje visual y, por lo tanto, implican una lectura de la imagen técnica hecha con los materiales de la visualidad. Por ejemplo, la figuración no como condena de la fotografía –una cárcel de la que la pintura queda liberada gracias a la existencia de la fotografía–, sino como campo de experimentación que se ahonda y se descompone a partir de un exceso de razón impuesto por la máquina. Ejemplo paradigmático de esta suerte de hermenéutica visual es la imagen que acompaña el relato de la cuchara que permanece suspendida ante la señora Celia Daumes, cliente de El Palacio del Pollo al Minuto.

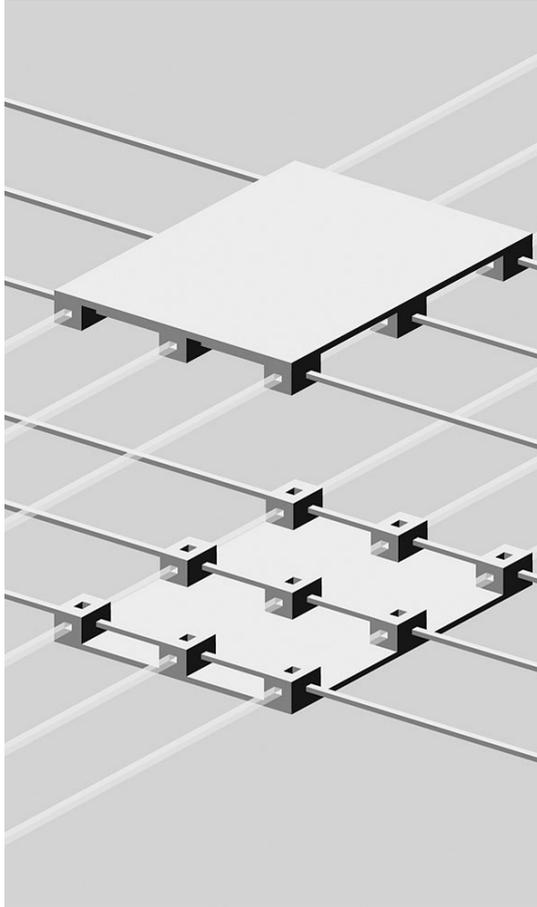


2. *Diego Ontivero, Informe sobre ectoplasma animal, 2014, pág. 18;*

Inmediatamente después, cuando la cabeza de Celia también queda inmovilizada, el omelette que había ordenado “empieza a pudrirse y deja al descubierto el pico cartilaginoso de un pollo nonato” (Larraquy y Ontivero, 2014: 17). Se llama a un ectografista, que obtiene la imagen del ojo de Celia Daumes envuelto por el ectoplasma calcáreo de un huevo, y en su interior, el espectro de un pollo en gestación.

La máquina fotográfica permite advertir –ver– esa superposición entre la cuchara de metal y el perfil animal, entre el pollo y el ojo, entre el animal como lo que se engulle como alimento con la boca y a la vez se come con los ojos. Es también un mecanismo que reúne una serie de capas temporales divergentes, no solo el pasado del espectro que se inmiscuye en el presente de lo vivo, sino incluso el fantasma como intervención de un tiempo que se sugiere con el pollo no nato: el condicional compuesto, lo que habría podido ser, el tiempo por excelencia de la imagen y de la fantasía científica.

A medida que avanza el libro, las imágenes se van despojando de todo ornamento para quedar reducidas a su mínima expresión: el punto y la línea sobre el plano que Kandinsky conceptualiza como el grado cero de la visualidad pictórica. Las ilustraciones del capítulo final, el que transcurre durante el golpe de Uriburu en 1930, retoman los colores originales de la fotografía y operan una fuga de lo figurativo no apostando por lo desfigurado, lo informe o lo abstracto, sino a partir de una matematización del campo visual.



3. Diego Ontivero, Informe sobre ectoplasma animal, 2014, pág. 72;

Se formula así la pregunta acerca de cómo representar a las masas, y cómo interrumpir esa representación.

Así, Larraquy y Ontivero diseñan una máquina visual y narrativa que toma una serie de materiales y los ordena, como en un museo o en una exhibición, unos pegados a los otros para que el sentido fluya, como en la fotografía, por contacto. El libro construye una serie entre los movimientos de masas del siglo XX –el yrigoyenismo y el peronismo– y sus interrupciones, la fotografía y sus procesos de figuración y matematización del campo perceptual, los sueños de la razón experimental y las oscuras pesadillas de la derecha nacional. Con ellos, el fantasma deja de ser una pieza de la máquina antropológica para ser una de sus interferencias. Con este dispositivo, se abre también un espacio para dejar de pensar en la administración de lo viviente y pensar, en cambio, en una política que opere –al menos conjeturalmente– sobre su reverso: una necropolítica. Un espacio para conjeturar sobre las formas en que la estética interviene sobre los mecanismos y las políticas de preservación, museificación, memorialización de lo que hubo sido o de lo que habría podido ser, formulaciones que enlazan fotografía, imaginación política e imaginación técnica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2004). *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford UP.
- Calvino, Italo (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Cortes Rocca, Paola (2005). “Ghost in the Machine: Photographs of Specters in the XIX Century”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, a. 38, vol. 1, 151-168.
- De los Ríos, Valeria (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales de la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- De Mauro Rukovsky, Martín (2015). “Informe sobre ectoplasma humano. Biopolítica y ficción”. *Badebec*, vol. 5, nº 9, 118-145.
- Fernández, Horacio (2012). *El fotolibro latinoamericano*. México: RM.
- Giorgi, Gabriel (2015). “Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, a. 4, nº 8, 13-22.
- Larraquy, Roque y Diego Ontivero (2014). *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. La historia del encuentro entre literatura y fotografía en las páginas del libro en Latinoamérica podría empezar con *España en el corazón* de Pablo Neruda (1937), un libro que incluye imágenes de Pedro Olmos y *Alturas de Machu Picchu* (1950) que en la edición de 1954 de editorial Nascimento contiene doce fotografías del fotógrafo peruano Martín Chambi. Como antecedentes, pueden mencionarse textos que incluyen algunas pocas fotografías, de manera más o menos "documental" – *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *Los negros brujos* (1906) de Fernando Ortiz– o de forma oscilante, según las diferentes ediciones – *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges–. Y finalmente, los textos "clásicos" como *Humanario*, de Sara Facio y Julio Cortázar; *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz; *Amazonia*, de Claudia Andujar y George Love y *América: un viaje a través de la injusticia*, de Enrique Bostelmann y Carlos Fuentes. Véase Fernández (2012) y De los Ríos (2011).
2. Estas imágenes se llamaban también "retratos con sombras". El eufemismo evadía menciones a fantasmas o espíritus, incluso a los extras que aparecían en la toma para eludir también el fantasma del fraude que sobrevolaba también a la práctica. Desarrollé una lectura más detallada sobre la *Ghost Photography* en Cortes Rocca (2005).
3. Para una excelente lectura de este libro en relación con las nociones de animalidad y biopolítica, véase Giorgi (2015) y De Mauro Rukovsky (2015).
4. *Todas las imágenes se reproducen por cortesía del artista.*