

TRABAJO INTEGRADOR FINAL
FACULTAD DE PSICOLOGÍA, UNR



DEL CASO AL CUADRO
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN
DE LA HISTERIA ENTRE PARÍS Y
VIENA DE FIN-DE-SIGLO

AUTORA: CECILIA ALARCÓN A-5089/1
DOCENTE RESPONSABLE: ANA SERRA

04/07/2018

Agradecimientos:

Gracias a la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario, por haberme alojado en diversos espacios durante los seis años de formación universitaria, y por brindarme la posibilidad de realizar múltiples y enriquecedoras experiencias de estudio, tanto en mi facultad, como en otras instituciones. También agradezco profundamente a cada docente que me ha permitido crecer dibujando nuevos paisajes sobre mi trayecto como estudiante, y a mi familia, por ayudarme y acompañarme siempre en la aventura de una formación que fue inquieta desde el comienzo.

Gracias al doctor Jesús Navarro Reyes, de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, quien con su imprescindible aporte facilitó mi estancia de estudios en dicha institución, la cual resultó fundamental para la escritura del presente ensayo.

Agradezco a mi tutora, la psicoanalista Ana Serra, por la libertad con la que me permitió transitar este escrito y por la disposición frente a la escucha.

Expreso un cálido y sentido agradecimiento a quien me enseñó y acompañó desde la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, la doctora Carla Carmona Escalera, por su compromiso, dedicación y criterio. Sus aportes han sido decisivos para este trabajo. Fue un inmenso privilegio contar con su guía y apoyo.

También me siento enormemente agradecida a quienes estuvieron desde el comienzo alentándome y aconsejándome, mis admirados profesores y estimados amigos, los doctores María Soledad Nívoli y Carlos Pérez López, por la incondicional donación de un tiempo repleto de recursos, y del afecto, que consiguió salvar la brecha geográfica.

Por último, agradezco profundamente a quienes me leyeron y abrazaron a un océano de distancia.

Índice:

Resumen.....	1
Introducción.....	2
¿Por qué la fotografía?.....	5
La histérica fotografiada: ¿cómo no enloquecer siendo mujer en el siglo XIX?.....	10
La histerización del cuerpo femenino: su desembarco en la estética decimonónica y del XX.....	17
La iterabilidad de la fotografía: su contribución a la patologización de los gestos femeninos.....	20
La histeria está en el lenguaje.....	31
Conclusión.....	43
Bibliografía.....	46

Resumen

La Salpêtrière del siglo XIX fue una institución pública de encierro parisina habitada por miles de mujeres a las cuales se les adjudicaba una patología intrínseca: la histeria. Mediante el presente ensayo se intentará problematizar la figura del cuerpo histérico, fundamentalmente asociado a la posición femenina. Se apelará al recurso de la fotografía, considerándola como una herramienta fundamental para la construcción de esta imagen, y al arte pictórico finisecular francés y vienés, con el objetivo de mostrar la diseminación que sufrió la figura histérica, llegando a instalarse plenamente en el imaginario social. Poniendo en diálogo conceptos de Foucault, Derrida y Butler, entre otros autores, se buscará analizar su diagnóstico, su manipulación y puesta en escena. Se pretende arribar a una deconstrucción de la historia lineal de sentido acabado, con la intención de evidenciar la vigencia de esta figura en el imaginario colectivo contemporáneo. Se hará un llamado de atención sobre la absoluta relevancia del lenguaje, aporte principalísimo de la teoría psicoanalítica al campo de la salud mental desde inicios del siglo XX. En el ensayo sostendremos que, a pesar de haber provocado una ruptura epistemológica fundamental en el campo de la histeria, esta teoría no ha conseguido escindirla de la posición femenina. Haciendo pie en esta cuestión, resulta evidente que aún quedan rupturas por hacer y conceptos por deconstruir.

Palabras-clave: histeria, posición femenina, psiquiatría, fotografía, deconstrucción.

Introducción

En el transcurso del presente trabajo, pretendemos llevar adelante una deconstrucción de la histeria, entendiéndola tal y como fue conceptualizada por la psiquiatría decimonónica, es decir, fundamentalmente asociada a la posición femenina y descrita como una patología intrínseca del cuerpo de la mujer (Foucault, 1984). Partimos de la tesis del historiador del arte y filósofo francés, George Didi-Huberman, quien ha adjudicado a la histeria el carácter de invención. Utilizaremos el archivo fotográfico del neurólogo francés Jean-Martin Charcot¹, puesto que consideraremos a la fotografía como una de las herramientas principales para la construcción de la imagen de la patología asociada al cuerpo de la mujer del siglo XIX. Así mismo, acudiremos a las obras de arte del contexto histórico de la Viena y la Francia finiseculares, pensando al artista como un sujeto capaz de figurar, mediante sus trazos, motivos y estereotipos propios del momento en que se lleva a cabo la pintura, en un movimiento de diálogo recíproco entre lo instituyente y lo instituido.

La imagen de la histeria, a la cual consideramos construida por la psiquiatría decimonónica, ha desembarcado en el imaginario social, permaneciendo en la actualidad con una vigencia apabullante. Es por esto que la experiencia deconstructiva, propuesta por Jaques Derrida (1967), resulta fundamental para deshilvanar el tejido con el cual se ha escrito la historia, llevando las preguntas sobre el origen, siempre inaprensible y escurridizo, a sus propios límites. La deconstrucción posibilita la resignificación de los conceptos

¹ Bourneville, Charcot y Regnard (1880). *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Recuperado de <http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/600019658.pdf>. España, 28 de marzo de 2018.

ontologizados en y por la cultura y, en consecuencia, permite una reescritura. El camino regresivo que implica historizar desde una perspectiva crítica, problematizando los conceptos que han sido formalizados y validados socialmente, abre paso a la posibilidad de transformar los usos discursivos – entendiéndolos como performativos – y, con ellos, las prácticas sociales.

Este ensayo propone por no enfocar el análisis deconstructivo sobre una disciplina de forma aislada, lo cual no resultaría más que una pura abstracción alejada de la realidad. Contrariamente, nos posicionaremos desde una perspectiva interdisciplinar, sirviéndonos de recursos de la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, la estética y la historia del arte. La metodología adoptada implicará hacer una exposición crítica de las teorías propuestas, partiendo de la hipótesis que considera a la historia como una construcción, un relato histórico. Se analizarán distintas imágenes (fotografías y pinturas) que, según se considera, han servido a esa construcción. A partir de ese análisis se retomarán los textos, con el objetivo de corroborar o descartar la hipótesis desde la cual partimos. Para llevar adelante este trabajo, consideraremos al artista como parte de una comunidad lingüística, con la cual comparte tanto las preocupaciones filosóficas como las sociales (Carmona Escalera, 2012). Para pensar las obras, las fotografías y los escritos trabajados y su articulación, partiremos de la contundente premisa derrideana que enuncia “no hay nada fuera del texto” (Derrida, 1971, p. 207), lo que es lo mismo que decir que “todo es texto”. Todo signo (lingüístico o no) puede ser repetido en un contexto siempre diferente, su significado estará diseminado, y dependerá siempre del encuentro con los otros, por lo que excederá al sujeto que lo enuncia (Derrida, 1971). La puesta en relación de un escrito con

una fotografía o pintura (todos pensados como textos), permitirá configurar una nueva lectura y resignificación de conceptos, categorías e, incluso, representaciones sociales, dando lugar al sinuoso camino de la deconstrucción.

La vía recorrida tuvo sus inconvenientes, dado que debimos enfrentarnos a discursos desconocidos y autores con los que no habíamos trabajado hasta el momento. No solo nos vimos inmersos en la dificultosa tarea de aprender a analizar imágenes, sino también en una búsqueda, tan compleja como interesante, de textos, fotografías y pinturas, que interpelaron, sin reparo alguno, una serie de construcciones teóricas, en apariencia formalizadas, principalmente del psicoanálisis.

Consideramos, además, que este trabajo es muy pertinente en el marco de nuestra carrera de Psicología, ya que propone indagar el discurso que dio lugar al nacimiento de la teoría psicoanalítica en la Viena finisecular. Hablamos del discurso histérico, el cual lleva más de un siglo facilitando la constitución de estereotipos de género. Fundamentalmente, nos referimos a un patético estereotipo de mujer. Es menester señalar que la deriva social de este proceso de construcción de estereotipos de género, se nutre de una vieja y persistente estigmatización frente a diversas conductas consideradas propias de la feminidad. Es la actualidad de esta problemática la que fundamenta la temática elegida y el recorrido trazado, unas veces en obediente sentido cronológico, y otras, disperso en la circularidad inevitable a la que invita el haber acudido a la interdiscursividad.

¿Por qué la fotografía?

Las fotografías alteran y amplían nuestras
nociones de lo que merece la pena mirar
y de lo que tenemos derecho a observar.
Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.
(Sontag, 1973)

Iniciaré el primer capítulo con una serie de preguntas suscitadas a partir del ensayo de Susan Sontag titulado *Sobre la fotografía* (1973). En él, la escritora no vacila en proponer que la cámara da lugar a la pura captura de la realidad, afirmación que, en un primer momento, podría sonar problemática. Sin embargo, insiste en su argumentación concediéndole a las imágenes otro orden, éstas parecen moverse en un registro atemporal, siendo siempre leídas, releídas y significadas por un sujeto que nunca es el mismo, en un contexto insaturable, fluctuante. Las imágenes crean al texto, son texto, allí se articulan la voz y la mirada, y allí han de permanecer. Si partimos de la aguda idea derrideana que enuncia “todo es texto” (Derrida, 1971, p. 207), y concebimos a las fotografías, tal como lo hace Sontag, “como una gramática”, pero también como “una ética” que actúa sobre la mirada (p. 15), entonces podemos preguntarnos: ¿hay una realidad que preexista a la fotografía? ¿Acaso la imagen no puede ser manipulada tanto por el fotógrafo como por el sujeto a fotografiar? ¿Qué sucede con la quietud de la fotografía frente al movido paso del tiempo? ¿Puede decirse que el fotógrafo solo se limita a capturar lo que ve? ¿Cuáles son las consecuencias de fotografiar?

La fotografía no es solo el instante preciso del registro, tiene otro tiempo: el momento de la mirada espectadora, que es siempre irremediamente otra.

En los siglos XV y XVI, el arte pictórico tuvo una vasta influencia en la configuración de la experiencia científico-médica sobre la locura. No solo había un

discurso de base para retratarla, sino que cada pincelada dentro del cuadro iba modelando el texto. En la transición de un siglo al otro se pueden encontrar muchas pinturas con el mismo motivo: “la extracción de la piedra de la locura”. Esos retratos – de gestos padecientes, miradas expectantes y manos expertas – narran y a la vez construyen una historia.

Apenas iniciando el siglo XIX, Joseph Gall lanza al mundo de las ciencias un original modo de determinar ciertos aspectos de la personalidad y emociones a partir de lo que llamó *frenología*. Estudiando minuciosamente el cráneo de una persona y sus protuberancias podrían conocerse las facultades intelectuales y morales del alma (Gall, 1806). Durante el transcurso de ese mismo siglo, la *fisiognomía* tuvo un nuevo auge, influenciada por las propuestas de Charles Darwin y Herbert Spencer. Se trataba del estudio de los rostros y gestos que, se pensaba, permitía conocer la personalidad. Mediando el siglo, e inmersa en ese contexto, la fotografía definitivamente empieza a imponerse sobre la pintura como herramienta científica debido a su categórica fidelidad respecto de la realidad, a consecuencia de lo cual esta última ve transformada su posición en la sociedad².

La cámara fotográfica dio lugar a un desplazamiento de lo pictórico a lo óptico, del trazo artístico a la captura objetiva de la imagen. Estas nuevas máquinas permitieron la conformación de un inventario de muecas y rasgos. Su carácter de instantánea y permanente, en el contexto de un nuevo auge de la teoría fisiognómica, posibilitó a la medicina utilizarla como una herramienta a su favor, fundamentalmente a la incipiente psiquiatría, que había comenzado a

² Este cambio puede hacerse visible en un recorte del manifiesto de la fundación artística Die Brücke: “hoy en día la fotografía se hace cargo de la representación exacta. De esta forma, la pintura aliviada de esta carga, recupera su antigua libertad de acción” (Movimiento expresionista Die Brücke, 1905, s/n).

configurarse como una ciencia esencial de ese siglo. A mediados de 1850, Hugh W. Diamond, psiquiatra británico, mostró a sus colegas el uso de la fotografía como evidencia sensible para la psiquiatría naciente. Precipitadamente, tanto el discurso como la praxis sobre la locura empezaron a cambiar, los médicos centraron su atención en una característica peculiar de la fotografía, ésta fue “su extrema visibilidad” (Didi-Huberman, 2007, p. 12). En pleno esplendor del positivismo de August Comte, la fotografía posibilitó que algunas materias, hasta el momento inaprehensibles al conocimiento empírico, queden expuestas bajo un nuevo régimen de visibilidad, empezando a ser accesibles para las ciencias. Utilizando la cámara, la psiquiatría se abrazó a la esperanza de poder diagnosticar la locura: fijar sus gestos y movimientos, hacerla aprehensible, observable, medible, contrastable y poder, al fin, hacer un catálogo de síntomas.

En 1862 Charcot empieza a trabajar en la Salpêtrière. En 1878 crea el servicio fotográfico en la institución, con el principal objetivo de organizar un archivo científico del cuerpo enfermo y su observación, permitiendo un movimiento fundamental a la medicina psiquiátrica que se esforzaba por trazar un límite entre las enfermedades fisiológicas y la histeria: el paso del caso al cuadro (Didi-Huberman, 2007, p. 48). Con éste, dio lugar a la posibilidad figurativa de representar la imagen estereotípica de la histeria, distinguiéndola de otras patologías. Así mismo, el extenso catálogo enseñó al cuerpo médico de la época de qué se trataba esta nueva enfermedad, dando a la fotografía el carácter de garante de la certeza sobre un nuevo campo de conocimiento. El archivo del caso se transformó en imagen: fue la representación de una patología alojada en el

interior de un hospital público y derivó en un estereotipo social de cuerpo femenino.

En *La invención de la histeria* (2007), Didi-Huberman enuncia el ideal de confianza y fiabilidad que la fotografía guardaba sobre el objeto que retrataba, a partir del cual logró rápidamente convertirse en la fiel memoria que sustentaba los controvertidos y hostiles tratamientos de la histeria. Estas mujeres eran sometidas a todo tipo de experimentos dolorosos: se las hipnotizaba para reproducir sus incómodos síntomas de manera artificial y reiterativa, se les aplicaba una fuerte y constante presión sobre el útero y otras partes denominadas “zonas histerógenas” del cuerpo (Charcot, 1880, p. 48), se las ataba a la cama e incluso eran coaccionadas con camisas de fuerza, se las obligaba a permanecer en grandes bañeras con agua helada durante varios minutos, entre otras tantas prácticas violentas que se imponían sobre sus cuerpos padecientes. La fotografía, archivo veraz y certero, no solo fue una “memoria experta”, como propone Didi-Huberman, sino también una “memoria social”, que dibujó en el imaginario de la época la figura del cuerpo histérico.



Una Lección clínica en la Salpêtrière, A. Brouillet, 1887

La histérica fotografiada: ¿Cómo no enloquecer siendo mujer en el siglo XIX?

Todo en la mujer es un enigma,
y todo en la mujer tiene una única solución:
se llama embarazo.
El varón es para la mujer un medio:
la finalidad es siempre el hijo.
¿Pero qué es la mujer para el varón?
Dos cosas quiere el varón auténtico: peligro y juego.
Por ello quiere él a la mujer, que es el más peligroso de los juguetes.
(Nietzsche, 1891)

No es gratuito que un pensador de la envergadura de Friedrich Nietzsche escribiera un diálogo tan pleno de representaciones y estereotipos sociales en uno de sus más famosos libros, *Así habló Zaratustra* (1891). En ese breve recorte consiguió cristalizar los clásicos retratos del binomio normado mujer-hombre: ¿cómo debe comportarse una mujer frente a un hombre?, ¿cómo debe responder el hombre frente a la mujer? No resultó incoherente para la época, no sorprendió ni desconcertó a sus lectores. En esa sociedad decimonónica, la misma que alojó a la histérica, se sabía bien cuáles eran los roles que cada quien debía asumir y representar.

En esta línea, Judith Butler (1999) es quien nos permite pensar al discurso como constructor de estereotipos de género, afortunadamente móviles, variables, siempre en devenir. Es por ello que acudimos a su teoría para argumentar una de las tesis centrales de este ensayo: la psiquiatría del XIX consiguió conformar una particular figura femenina asociada a la patología. Cuando la autora habla de “abrir las posibilidades del género” (Butler, 1999, p. 4), no está sino explicitando que éste no es natural, no es genético, no nos viene dado. Por el contrario, es una

construcción y es la performatividad del discurso hegemónico la que lo construye, es decir, un discurso armado con fuerza instituyente, que puede dictar un nombre y unos modos de ser y hacer. Revisando la historia, se revela evidente que la mujer histérica y el psiquiatra se constituyeron mutuamente, en un mismo movimiento, bajo un mismo régimen performativo, sin embargo, una sola de las dos figuras fue patologizada y estigmatizada: la mujer. Haciendo pie sobre la performatividad del discurso, sosteniendo que nada hay por fuera de él, me serviré de la propuesta de Derrida para sostener la idea de concebir y tratar la fotografía como un texto³, y, desde allí, interrogar: ¿habría existido la histérica del siglo XIX si nunca se la hubiese fotografiado? Esta pregunta delinearé la ruta principal a partir del cual continuar el desarrollo del ensayo.

Es de común conocimiento que la etimología de la palabra “histeria” deriva de un término griego: “hystear”, mediante el cual se denominaba al útero o matriz (Echeverría, 2015). Desde Hipócrates hasta Galeno los síntomas asociados a la histeria fueron atribuidos con exclusividad al cuerpo femenino, del cual se pensaba que padecía una afección particular por alojar ese órgano de una singularidad extraordinaria e incomprensible, atiborrado de significaciones múltiples a lo largo de la historia, incluso concebido como un animal con vida propia, capaz de desplazarse dentro de ese organismo mudo, alborotándolo de manera irremediable.

A Charcot lo desvelaba la necesidad de encontrar el origen anatómico-fisiológico de la histeria, por eso se pasaba largos días hipnotizando a las

³ Esta idea será desarrollada con mayor profundidad en el capítulo sobre la “Iterabilidad de la fotografía: su contribución a la patologización de los gestos femeninos”.

pacientes de la Salpêtrière con el propósito de reproducir artificialmente sus crisis, una y otra vez. En 1880 publica junto a Bourneville y Regnard la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, libro que resultará fundamental para deconstruir, tanto los discursos conceptuales como los artísticos sobre la histeria. No fue casual que mediando esa década, el cuerpo histérico, alienado y servicial, ignorado y sometido, figura brusca y extravagante, víctima de la *belle indifference*⁴, diera lugar a las obras estéticas más bellas y controvertidas de la época, cuestión en la que se profundizará en el siguiente apartado.

A finales del siglo XIX, Freud (1895) conceptualizó a la histeria como un conjunto de síntomas corporales que serían consecuencia de haber reprimido ciertas pulsiones sexuales, o bien, de no haber tenido la posibilidad de abreaccionar frente a una situación traumática. Sin embargo, excediendo los límites de esta conceptualización decimonónica, podemos pensar que la histeria es, además, una construcción social y de género donde intervienen las *políticas del cuerpo*— desde una perspectiva foucaultiana—, entre otros discursos tanto científicos y filosóficos como artísticos.

Continuando con el desarrollo del ensayo propongo un viaje de quinientos años en la extensión de un párrafo, con el objetivo de empezar a desmontar la siguiente pregunta: ¿Estaban locas? Trescientos años antes del siglo XIX, Erasmo de Rotterdam escribía su *Elogio a la locura* (1511), justo en la última página se animó a la burla explícita y propuso: “si alguien considera que he hablado con demasiada pedantería o locuacidad, pensad que lo he hecho no solo como

⁴ La Belle Indifference es un término acuñado por Janet que también utilizaría Charcot para referirse a la indiferencia que mostraban las pacientes histéricas frente a sus notablemente incómodos síntomas.

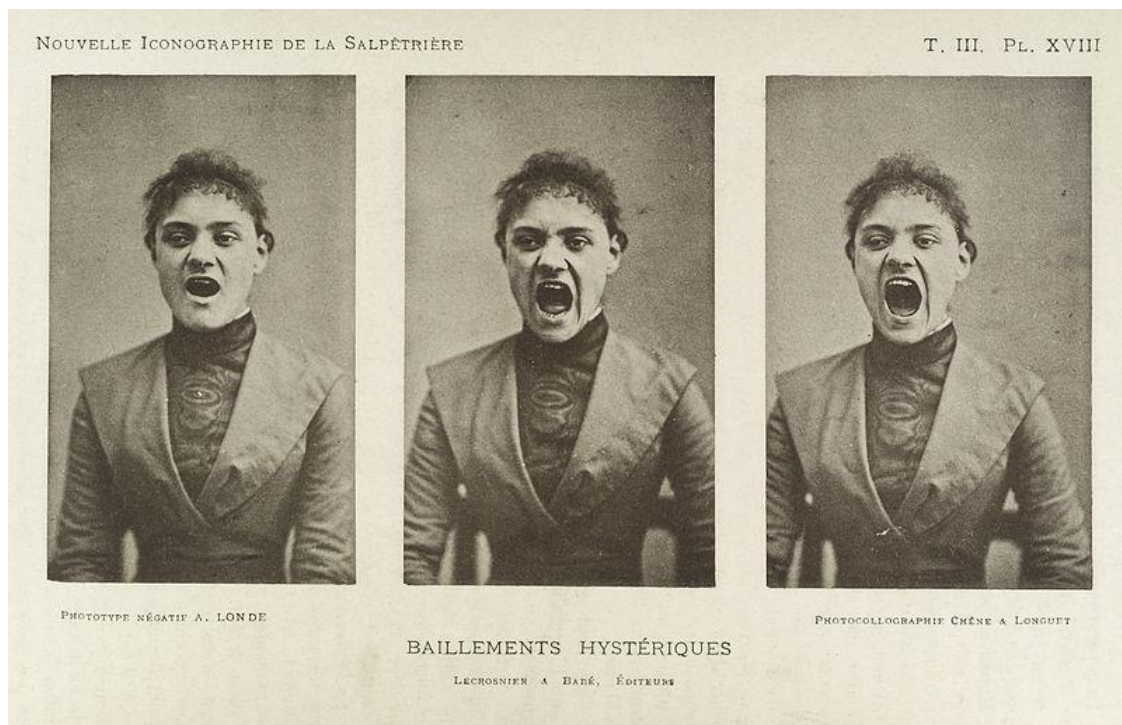
Estulticia, sino como mujer” (p. 66). Cita que deja en evidencia el discurso que asociaba la locura con la mujer, instalado plenamente en el imaginario social del siglo XVI. Mediando el 1800, la psiquiatría necesitaba consolidarse como un discurso científicamente válido, para ello debía alcanzar el diagnóstico de la locura haciendo un catálogo de síntomas estables. Como consecuencia de esta exigencia contextual, comenzó una demanda sistemática de síntomas regulares del médico sobre las pacientes. Ellas respondieron a esa demanda “donando” sus síntomas, lo cual, en palabras de Foucault (1974), no era más que dar “respuestas a consignas” (p. 358). Esta táctica decantó, previsiblemente, en un vasto repertorio de estigmas, descritos de manera experta y organizada, que se adjudicarían a los cuerpos histéricos.

Respaldo por el discurso científico-médico, Charcot dio a la histeria el estatus de enfermedad, logrando aislar un diagnóstico diferencial. Este movimiento fundamental dio lugar al contrato implícito entre las enfermas y los psiquiatras. Por un lado, las histéricas daban sus síntomas de manera regular y sistemática, permitiéndole a los médicos adquirir su ansiado estatus científico, y al mismo tiempo, dejaban de ser meras simuladoras para la sociedad, pasando a ser auténticas enfermas (Foucault, 1974).

El proceso fue gradual y creciente. Cada día llegaban nuevas enfermas a la Salpêtrière. Los síntomas comenzaban a regularizarse, a aprenderse. Las internas desfilaban de la cocina al despacho de Charcot, adquiriendo nuevos movimientos en los pasillos. Reunidas en una habitación frente a un tribunal médico, las mujeres del siglo XIX aprendieron las conductas y los movimientos propios de la histeria, lección que logró patologizar cada uno de sus gestos.

En este proceso, fue la fotografía la encargada de acercar estos nuevos cuerpos patológicos a la sociedad, enseñando a las mujeres aún no institucionalizadas los movimientos y el semblante que las llevarían a ser minuciosamente observadas y atendidas por un grupo de doctos hombres.

A continuación analizaremos un montaje fotográfico realizado por Albert Londe en el segundo libro que Charcot editó sobre la institución de encierro parisina para mujeres, *Novela iconográfica de la Salpêtrière* (1888).



Bostezos histéricos, A. Londe, 1888

Uno de los primeros detalles destacables en cada una de estas fotografías es el encuadre, el cual muestra apenas unos centímetros más que una foto-carnet, es decir, que aquella imagen utilizada con exclusividad como un documento de identificación personal, hecho que evidencia el papel que adquiere una fotografía en este contexto: es un certificado que acredita la “identidad histérica”.

Rápidamente notamos que la paciente viste un ropaje distinto al que tendría una persona internada en una institución, como si estuviera preparada para la cámara. La vestimenta destaca por su carácter elegante y formal (nótese que la mujer lleva una chaqueta abrochada). La iluminación y el respaldo de una silla, que se adivina detrás de la mujer, evidencian la previa y detallada planificación de la escena. La toma frontal apunta a la mueca, la cual aparenta ser la respuesta a una consigna que estaría dictándole aquél a quien se dirige su mirada, situado levemente a la derecha del lente. Los tres tiempos que revela el montaje de las fotografías, constatan la manipulación y el control del gesto, especialmente si se considera el rudimentario sistema que se utilizaba en el XIX para fotografiar.

El recorte del cuerpo que se muestra en la imagen sirve para contextualizar aquello sobre lo que se quiere hacer foco: la mueca, concretamente, la “mueca-forma-de-mostrar” (Carmona Escalera, 2012, p. 131). Al mismo tiempo, el enfoque sobre ésta descontextualiza la imagen, este doble movimiento refleja la artificialidad del gesto, su preparación y construcción. En este punto, podemos retomar la idea derrideana desde la que partimos: “todo es texto”. La fotografía, como texto meticulosamente construido, está dirigiendo nuestra mirada, proponiendo un régimen de visibilidad y ocultación. Asimismo, las palabras que figuran en la parte inferior de la composición, aportan un sentido específico a la narración de la trama. En este caso, podríamos decir que la intención del fotógrafo, al retratar esa “mueca-forma-de-mostrar”, era presentárnosla como un rasgo propio de la sintomatología histérica.

Continuando con el análisis, salta a la vista que esta mueca está realizando una acción, pero, ¿qué hace? Podríamos sostener la idea de que la mujer de la

imagen está gritando, o, incluso, sacándola del contexto de un libro de patologías nerviosas, pensaríamos que está cantando. Sin embargo, en la nota al pie de la fotografía se explicita que estamos ante “bostezos histéricos”, he allí el sentido específico que mencionábamos en el párrafo anterior. Desde el momento en que leemos esas palabras ya no podemos volver a mirar la imagen de la misma manera: la mueca queda transformada en un *bostezo loco*, la mujer pasa a ser una *histérica bostezando locamente*. En este punto, resulta pertinente señalar los evidentes rasgos tensos, la espalda y la cabeza en línea recta, los brazos tiesos al costado del torso, los hombros caídos y la mirada dirigida, que se corre del eje que sostiene la parte fotografiada del cuerpo. Estas puntualizaciones revelan, una vez más, la artificialidad del bostezo.

Si pudiéramos ver la escena completa, y no solo recortes, ¿cómo definiríamos el gesto? En un intento por responder, comparto el comentario que hace Carmona Escalera en *La idea pictórica de Egon Schiele. Un ensayo sobre lógica representacional* (2012), donde realiza una contundente afirmación respecto a algunas obras específicas del pintor vienés: “Si no se hubiera omitido el contexto, estas expresiones faciales no serían muecas” (p. 138). Llevando esa aseveración al análisis de la fotografía de Londe, se vuelve incuestionable pensar que es la artificialidad del contexto la que constriñe nuestra lectura sobre el texto que construye.

La histerización del cuerpo femenino: su desembarco en la estética decimonónica y del XX

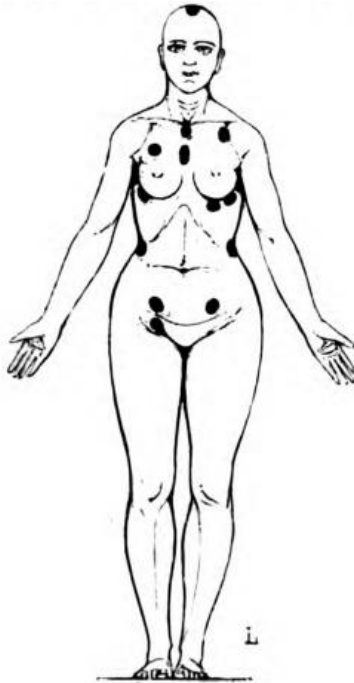
"Serás organizado, serás un organismo, articularás un cuerpo
– de lo contrario, serás un depravado.
Serás significativo y significado, intérprete e interpretado
- de lo contrario serás un desviado.
Serás sujeto y fijado como tal,
sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado
- de lo contrario solo serás un vagabundo"
(Deleuze, 1972)

De las *sociedades disciplinarias* (Foucault, 1973) aprendemos que los cuerpos están sujetos a discursos que los apremian, los obligan, los normalizan y patologizan; someten sus gestos, rasgos y conductas, corrigen sus modos, los encierran, los depilan, los visten, los enmarcan, los organizan y les enseñan las *buenas formas*. Los cuerpos *estamos* inmersos en innumerables relaciones de poder, son éstas las que nos definen y diagnostican. La mirada médica tiene la hegemonía del saber sobre el cuerpo enfermo, y todo saber tiene el poder fundamental de crear: en el instante en que le da un nombre a una serie de signos y síntomas, lo patologiza.

Adhiriendo a la postura de Foucault, podemos decir que la psiquiatría del XIX logró histerizar el cuerpo de la mujer a partir de tres movimientos fundamentales: a) lo calificó como "saturado de sexualidad"; b) lo integró al campo del saber médico adjudicándosele una patología intrínseca; c) lo describió como cuerpo social (capaz de procrear), espacio familiar y responsable biológica y moralmente de la vida de los niños (1984, p. 62).

La siguiente imagen, dibujada por Charcot para señalar las "zonas histerógeas", sirve como ejemplo para pensar este proceso patologizador y clasificador. Los puntos, presentes en el pubis y la parte delantera superior del

torso, región comúnmente erogeneizada en los cuerpos, indican los lugares donde debía hacerse presión para aliviar las crisis histéricas.



Zonas histerógenas, J. M. Charcot, 1880

Esa *saturación de sexualidad*, adjudicada al género femenino, fue declarada como nociva, idea que acarrearía hondas consecuencias para la mujer, puesto que, a partir de esa declaración, pasó a ser portadora de una patología intrínseca: la histeria. En palabras de filósofo francés, este hostil proceso no fue más que una “estrategia de producción de la sexualidad” femenina, la cual decantó en la asociación entre el cuerpo orgánico y el social, quedando ésta reducida a la *madre nerviosa*, “la forma más visible de histerización” (Foucault, 1984, p. 62). En la última clase de “El poder psiquiátrico” (1973/74), Foucault resuelve que, a partir de ese nuevo cuerpo femenino patologizado, surge otro: el cuerpo sexual, posicionando a la sexualidad bajo la mirada aséptica e higienista de la medicina. A partir de esta afirmación surge una nueva pregunta: ¿no está

justamente allí, en la sexualidad – en el discurso → el rasgo que posibilitó que la histérica haya estado siempre un paso adelantada respecto del saber médico? Inaprensible, escurridiza, desconcertante, la histeria ha logrado escapar innumerables veces del retórico esfuerzo de la medicina psiquiátrica y neurológica por capturarla, describirla, diagnosticarla y curarla. Escandalosa, inefable, rebelde, consiguió ser eliminada de los tratados médicos, ignorada por una ciencia que no la supo comprender.

Nuevamente, parece pertinente retomar las teorizaciones de Butler para pensar al género, en este caso, al género femenino: su construcción, su patologización, su calificación y también su descalificación. El hecho de hacer visible que los estereotipos sociales de género han ido mutando a lo largo del tiempo, permitió a la filósofa estadounidense instalar una lúcida conceptualización sobre éste, entendiéndolo como una sucesión de movimientos exteriormente regulados y organizados que se repiten hasta inmovilizarse, constituyendo la idea de una “especie natural de ser” (1999, p. 67), es un aparato regulador que produce y normaliza los cuerpos. Las personas somos normalizadas por el género, por lo tanto, desviarse de esa norma implica ponerse debajo de los “poderes reguladores” – a saber, el psiquiátrico, el médico y el legal → reforzando su afán de reglamentar (2004, p. 69). Sin embargo, el relato histórico del siglo XIX muestra que la mujer ha sido sometida a esos poderes reguladores, por el paradójico hecho de responder a la demanda de síntomas estables que los médicos psiquiatras llevaban a cabo con insistencia y perseverancia. Para echar luz sobre este proceso, vuelven a servirnos las palabras que brinda Butler en otro de sus textos: “Repensar la vulnerabilidad y la resistencia” (2015), donde expone la

circularidad y la interdependencia que existe entre el discurso performativo y la acción del sujeto sobre ese discurso que, al mismo tiempo, actúa sobre él. No hay acceso posible al cuerpo sin lenguaje, y no es gratuito que la medicina psiquiátrica haya intervenido con especial fuerza sobre el cuerpo femenino, constituyéndolo como un cuerpo histérico, al mismo tiempo que la mujer, envuelta en la circularidad de los discursos, haya actuado *sobre y a través de* él, haciéndose cargo del nombre que le asignaron.

Retomando la elocuente interacción que entabló la praxis decimonónica sobre la locura con el arte, parece oportuno mencionar que la histerización de este cuerpo, no perecería entre las paredes del asilo, por el contrario, deslizándose sobre el inquieto flujo de los diversos discursos sociales, llegaría a conformar una estética completamente original, de la cual se apropiaría un gran espectro de artistas, desde los más disidentes, hasta los más conservadores, extendiendo los límites de los motivos aceptados como artísticos. No es gratuito que en 1866 Courbet presentara una obra sin precedentes: “El origen del mundo”, excéntrica y desafiante para la época. Este cuadro-texto anticipó una transformación vasta en consecuencias, que, unos años más tarde, empezaría a vislumbrarse, principalmente en París y Viena, las dos grandes capitales culturales europeas del siglo XIX.



El origen del mundo, Courbet, 1866

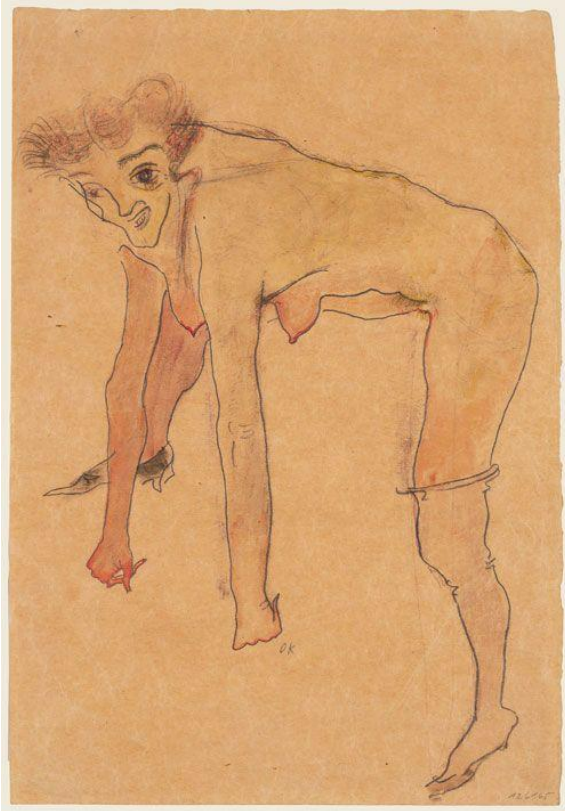
La combinación de estos dos enfoques produjo una verdadera ruptura con respecto a la imagen de la mujer que abriría, al menos, dos vías fundamentales para pensar al género femenino: por un lado aparecía un cuerpo sexualizado, deseante; por el otro, un cuerpo enfermo. Esto decantaría en la medicalización y el tratamiento de un cuerpo enfermo de sexualidad (Foucault, 1984).

La incorporación de ese cuerpo loco, estrambótico, subestimado y sometido, en el campo de la medicina, conllevó un gran impacto, tanto social como estético. Los fotógrafos se esforzaban por retratar el preciso instante del paroxismo histérico. Mientras tanto, artistas como Klimt, Kokoschka, Schiele o Cabanel, entre otros – portavoces de un contexto social de cambio → comenzaron a pintar mujeres sexualizadas: cuerpos tensos, de contorsiones insólitas y facies rígidas; masturbaciones, relaciones sexuales, gestos de goce. Indudablemente el estereotipo social de lo femenino había comenzado a modificarse.

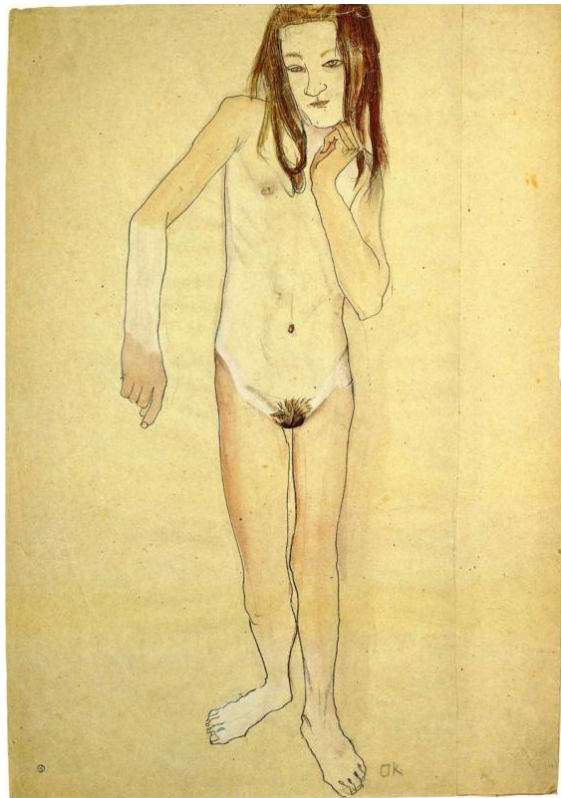
En *La muchacha joven y la histeria: imágenes del cuerpo femenino en el arte de Schiele, en el modernismo vienés, y hoy* (1994), Patrick Werkner explicita la visión que se tenía sobre la mujer en la Europa del 1900: eran fascinantes y aterradoras, “la mujeres en edad madura eran tradicionalmente asociadas con la naturaleza, y la naturaleza con la irracionalidad” (p. 69). Eso explica que la mayoría de las mujeres que figuraban en las obras del momento hayan sido púberes y adolescentes, símbolos de apertura, creatividad y una sexualidad más libre. Principalmente eran muchachas jóvenes las hospitalizadas por manifestar síntomas histéricos, con los cuales, según Werkner, los médicos estaban “estéticamente fascinados” (p. 69). El libro que Charcot editó, junto a Regnard y Bounerville (1880), puede pensarse como un “catálogo de las expresiones de cualidades de un cuerpo femenino” (p. 69), en palabras del escritor. Este catálogo de expresiones que Charcot dibujó y Regnard y Londe fotografiaron, atravesó las fronteras de la institución psiquiátrica y desembarcó en la sociedad, influyendo en pintores, fotógrafos y artistas de la época. La anticipación de Courbet con “El origen del mundo” se formalizaría con el inicio de un nuevo siglo. Las figuras femeninas comenzaron a tener el protagonismo de las escenas, representando cuerpos sexuados de gestos desafiantes o miradas alienadas, contracturas y posiciones extravagantes, *muecas-formas-de-mostrar*.

Las siguientes obras intentan dar cuenta de este proceso de cambio. En ambas se pueden ver imágenes sin contexto, sobre un fondo vacío y un marco inexistente, de contornos contundentes con líneas finas, donde poco se diferencia el color de la superficie de los tonos aplicados sobre los cuerpos de las figuras. Se las ve posando intencionalmente, con la mirada puesta sobre el portador del lápiz

que las está dibujando, como a las histéricas frente a las cámaras fotográficas, haciéndose texto. Una vez más, la descontextualización de las imágenes convierte posturas corrientes en poses extravagantes, interpretadas como histéricas.



Mujer desnuda en medias, Kokoschka, O., 1910



Muchacha desnuda de pie, Kokoschka, O., 1907

La iterabilidad de la fotografía: su contribución a la patologización de los gestos femeninos

Lo que la fotografía reproduce al infinito,
únicamente ha tenido lugar una sola vez.
La fotografía repite mecánicamente
Lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.
(Barthes, 1980)

La fotografía tiene el escalofriante poder de fijar instantes irrepitibles. Pero, una vez más, no solo los repite, también los construye. “Me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”, dice Barthes (1980, p. 96) en el intento casi desesperado de dar cuenta del efecto genésico de la fotografía que, de todos modos, no puede ser explicado por el lenguaje de forma acabada. Frente al obturador no podemos sino impostar una imagen, reflejar eso que quisiéramos que crean que somos; posamos, nos creamos un cuerpo, forzamos nuestra forma, nuestros gestos.

¿Cuántas *facies*, cuántas sonrisas pudo haber ensayado la “mujer histérica” durante los largos minutos que la máquina se demoraba en imprimir la imagen sobre la celulosa – sin contar el tiempo previo de preparación, maquillaje y disposición de las luces artificiales para hacer posible la captura? ¿No es paradójico que se haya constituido una “identidad histérica” a partir de un puro artificio?

Derrida (1971) habla de la iterabilidad del lenguaje⁵, es decir, de la capacidad que tiene un mensaje de repetirse y reinterpretarse, tanto en ausencia del emisor como del destinatario y en un contexto que puede ser todo el tiempo

⁵ *iter* vendría de *itara*, “otro” en sánscrito (Derrida, 1971, p. 9)

distinto, ya que entiende que éste no es saturable, siempre es otro. Un texto trabaja permanentemente en múltiples estratos de sentido, no es posible colmarlo, es por ello que permanece siempre abierto a un nuevo contexto de emisión, así como a nuevos oyentes y emisores. Sumándole a la propiedad de iterabilidad de todo discurso la premisa derrideana “todo es texto” (1971, p. 207), vuelvo a introducir la idea que me suscitó la lectura del filósofo francés, a saber, la de pensar a la fotografía como un lenguaje, como un texto que narra al tiempo que es leído, significado y vuelto a significar de manera constante, por diferentes voces, en distintas escenas, ya legas, ya expertas. De esta idea, que viene trazando la columna vertebral del ensayo, se desprende la siguiente pregunta: ¿podemos atribuirle a la fotografía la característica de iterabilidad, de ser repetible y, por lo tanto, ser siempre otra? Evidentemente, sosteniendo la línea argumentativa, la respuesta no puede ser más que afirmativa.

Una persona que es capturada por la cámara, es convertida en pura imagen, objeto legible, transportable, interpretable, transformada en lenguaje, lectura, cosa posible de ser clasificada. Pasa a ser lo que los otros hacen de ella, una copia de la foto que dice más de lo que a ella se le permite. Un gesto inmóvil, eterno, estigma identitario, definición, archivo.

Una fotografía en un libro de divulgación pública, un instante que se repite siempre en un contexto-otro, es demasiado cercana a un *grafema*⁶, que funciona en ausencia de emisor, que se mantiene distante de un sentido puro, es siempre aprehensible solo por su diferencia, dentro de ese entorno que deviene

⁶ El grafema es la unidad básica de escritura, es esencialmente capaz de funcionar en ausencia de su emisor, como puro significante, solo legible y comprensible por su carácter diferencial (Navarro Reyes, 2010, p. 132).

permanentemente otro, como un río que jamás es el-(él)-mismo. Pero, si un
significante es lo que los otros no son, si para adjudicarle un sentido hay que
ponerlo a jugar dentro de una trama, reparar en el entorno, y si una fotografía es
texto, es significativa, que no significa nada por sí solo, ¿con qué se contrastan las
fotografías sobre personas internadas, tomadas por médicos dentro de un
hospital? Indudablemente con fotografías de personas que no están encerradas
entre esas paredes de penumbras blanquecinas. El mismo proceso que,
posibilitado por la *Iconografía fotográfica de la Spétrière*, construyó la imagen
fundamental de la patología asociada al cuerpo femenino, en oposición con los
retratos de los *normales*⁷ que habitaban el exterior, hizo de la mujer una otredad,
algo *radicalmente otro*, distinto, un cuerpo extranjero, inaccesible al conocimiento
científico, puro enigma, objeto carente de voz, apalabrado por quienes tenían los
medios para nominar e instituir. En palabras de Didi-Huberman:

“La histeria fue, durante largo tiempo, la bestia negra de los médicos, puesto que
representaba, para todos, un miedo enorme: pues era una aporía convertida en
síntoma. Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer: así de burdo; y todo
el mundo lo sabía. Ustéra: lo que está completamente detrás, en el fondo, en el
límite: la matriz.” (2007, p. 94)

Desconociendo las fechas de las dos imágenes que se muestran a
continuación, ¿podríamos aventurarnos a pensar cuál es anterior en el tiempo? Si
quitáramos de la fotografía el rótulo que figura al pie, ¿acaso no diríamos que se
trata, simplemente, de una “muchacha reclinada”, tal y como sugiere el título dado

⁷ En la producción sociológica de Comte y Durkheim el análisis de lo normal y lo patológico adquiere una
posición central. Estos autores instalan la noción de lo normal como contracara positiva de lo patológico, y por
lo tanto asimilando a lo sano, lo que implica analogías organicistas y metáforas del cuerpo social.

al dibujo de Klimt, en lugar de adjudicarle una patología, como sucede en el caso de la fotografía titulada “Ataque de sueño”?



Muchacha reclinada y dos estudios de manos, Klimt, G., 1886-87



Planche XII.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE
ATTAQUE DE SOMMEIL

*Histero-epilepsia, Ataque de sueño,
Regnard, P., 1880*

¿Y el tiempo? ¿Cómo pasa el tiempo dentro de una fotografía que inmoviliza la mirada y desfigura los recuerdos? El objeto-foto se presenta como trascendente frente a los límites del tiempo, como si estuviera al margen de su movimiento; sin embargo, pareciera que es allí, en la presencia del instante eternizado, que la fotografía se abraza con la locura, constituyendo un nuevo régimen estético. El tiempo es el otro entre la fotografía y la locura, su fuga inaprehensible se hace evidente ante la presencia de la imagen inmóvil que denuncia su paso: ¿a quién pertenece el rostro de una fotografía sin rótulo tomada en la Salpêtrière hace más de 100 años? La respuesta no puede ser otra: a cualquier loca.

En la tesis doctoral “La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière: La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo” (2015), Priscilla Echeverría estudia a las modelos más frecuentes de la iconografía. Allí señala que se destacan tres mujeres, a las cuales denomina “hystero-stars”. Casi perdido entre el océano de palabras que la constituyen, insiste un detalle tímido y contundente, del cual también encontramos un ejemplo en la última clase de *El poder psiquiátrico* (Foucault, 1973/74), se trata la pesada carga que compartían estas tres mujeres protagonistas de las fotografías del libro – entre otras tantas → una no tan singular, ni original historia: las tres habían sido víctimas de maltrato sistemático y abuso sexual en su infancia y pubertad. En este punto, e insistiendo en declarar el paradigma deconstructivista desde el cual está enfocado el trabajo, retorna súbitamente la pregunta: ¿estaban locas?, ¿qué modos le quedan a una persona obligada a guardar silencio, limitada a responder? Abusada, sometida, concebida como un puro objeto para el placer de otros, ¿cómo no enloquecer?

No son gratuitas, ni carentes de consecuencias, las numerosas preguntas retóricas suscitadas a raíz de esta intimidante revisión histórica. No dejan de sucederse empecinados interrogantes, que no sirven más que como recurso expresivo, como desahogo, como exhortación o grito interpelante, que se entranan en el hilo argumentativo como consecuencia de percatarse súbitamente de determinadas circunstancias. Por ejemplo: ¿por qué tantas?, ¿por qué mayormente mujeres?, ¿por qué en la Salpêtrière del XIX?, ¿por qué esas formas

extravagantes, atestadas de visibilidad?, ¿por qué apelar al cuerpo como recurso? Probablemente, en las palabras que Charcot (1887/88) utilizó para defenderse de una recriminación por parte de un grupo de médicos del XIX, quienes lo acusaron de haber inventado la histeria, puedan evidenciarse algunos de esos tantos “por qué”:

“Parece que la histero-epilepsia sólo existe en Francia y me atrevo a decir, y de hecho se ha dicho alguna vez, que sólo en la Salpêtrière, como si yo la hubiera inventado por el poder de mi voluntad. Sería verdaderamente asombroso que pudiera crear así enfermedades por voluntad expresa de mi capricho y de mi imaginación. Pero, en realidad, mi labor allí es únicamente la de fotógrafo; registro lo que veo...” (Didi-Huberman, 2007, p. 45).

Mediante esa respuesta, el neurólogo francés dio a la fotografía el privilegiado puesto de ser garante de la verdad, evidencia sensible inobjetable, encargada de mostrar a otros médicos, en principio, y al resto de la sociedad, más tarde, los rasgos, gestos y movimientos estrambóticos de estas mujeres, las cuales sufrían corporalmente lo que estaban obligadas a callar.



Planche XVI.

HÉMI-LÉTHARGIE ET HÉMI-CATALEPSIE

Histero-epilepsia y hemi-catalepsia,
Regnard, P., 1880



Planche XXXIII.

CATALEPSIE

SUGGESTION : CRAINTE

Catalepsia. Sugestión: miedo,
Regnard, P., 1880



Planche XXVII

CATALEPSIE

SUGGESTION

Catalepsia. Sugestión, Regnard,
P., 1880

La histeria está en el lenguaje

*(...) Las palabras como conductoras, como bisturíes.
Tan sólo con las palabras. ¿Es esto posible?
Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir.
Conferir a las palabras la función principal.
Ellas abren, ellas presentan.
Lo que no diga será examinado.
El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad (...).*
(Pizarnik, 1963)

La clínica de la mirada, que comenzaba a bosquejarse en el XVIII, adquiriría nuevas reglas, un nuevo método y un nuevo lenguaje. Cambiaría la representación de los cuerpos enfermos, y con ella la imagen del dolor. Se conformaría una original distribución del espacio entre el cuerpo y la mirada. El saber sobre el sufrimiento se validaría en la aguda observación médica. El nuevo discurso lograría redistribuir lo visible y lo invisible (Foucault, 1963). El objeto-paciente se mantendría silencioso y transparente, bajo el rincón más iluminado de la habitación. La mirada atenta y muda constituiría los fundamentos de un nuevo campo discursivo, el de la enfermedad, fundando al individuo como objeto de éste. La fotografía jugaría un papel determinante. Para Charcot representó un procedimiento experimental sobre el cuerpo del enfermo – principalmente de la histérica – y de su observación, la posibilidad figurativa de organizar el caso, registrar lo que se mostraba, cristalizar los signos y síntomas en una imagen que sea capaz de dar testimonio frente a otros casos. Se dispuso todo un escenario para el espectáculo:

Estrado, cama, pantallas, cortinas de fondo, negras, grises oscuras, grises claras, reposacabezas, horcas (...). Una tecnología fotográfica cada vez más sofisticada (...) multiplicación de los tipos de objetivos y de cámaras, empleo de luces artificiales (...). Y por último, los procedimientos clínicos y administrativos del archivo (Pérez-Ricón, 1998, p. 46).

Con la introducción de la concepción de trauma⁸ en la histeria, comienza una búsqueda obligada por encontrar su etiología, de allí deriva el relato a partir de la regresión histérica como en un bucle infinito, en el desesperado intento de hallar el punto preciso de desencadenamiento. Sin embargo, el origen estaba ahí mismo, desoído sobre la tabla de observaciones, conminado al absoluto silencio de la fotografía. Es allí donde aparece la honda laguna de las ciencias, en las demandas desatendidas que se enraizaban profundamente en los cuerpos hasta enloquecerlos. El paroxismo histérico se desplegaba frente a la mirada sesgada y muda de la medicina.

A finales de este siglo que patologizó el sufrimiento de las mujeres, obligadas a ocupar un lugar de sometimiento y des-subjetivación en la estructura social, aparecería una nueva figura que se proclamaría como uno de los fundamentales maestros de la sospecha del siglo XX. Debido a sus dificultades para hipnotizar, el joven Freud puso en duda todo lo que hasta ahora se había dicho y hecho frente a la histeria. Pronto empezó a formular nuevos conceptos – como el de “fantasías inconscientes”, “retorno de lo reprimido”, “formación de compromiso”, entre otros – los cuales fueron tildados de pura literatura dentro de la sociedad científica. Sin embargo, éstos posibilitaron la emergencia de una categoría fundamental para la historia del psicoanálisis: la realidad psíquica, aprehensible empíricamente solo a raíz de sus vastas y contundentes consecuencias discursivas y sintomáticas.

⁸ El trauma entendido como “un acontecimiento violento, un golpe, una caída, un temor, un espectáculo, etc., que provocará una suerte de estado de hipnotismo discreto localizado, pero a veces de larga duración, de modo que, a raíz de ese trauma, en la cabeza del individuo entrará una idea determinada, para inscribirse en la corteza y actuar como si se tratara de una conminación permanente” (Pérez-Rincón, 1998, p. 371).

Entre los antiguos griegos, la histeria fue tratada como una reacción feroz provocada por el animal que la mujer llevaba dentro: el útero. Durante la inquisición, la mujer con conductas que se salían de la norma, fue incendiada en una hoguera impiadosa, acusada de bruja. Luego de ser despreciada por mentirosa, fue puesta bajo la audaz mirada médica y pensada como una auténtica enfermedad. A consecuencia de carecer de una etiología anatómo-fisiológica, fue arrojada fuera del discurso hegemónico de la ciencia. Agobiada, habiendo trasvasado todos los límites del conocimiento, se arroja al aljibe de las palabras. Frente a la manifiesta demanda de escucha, al fin oída, nace un nuevo discurso: el psicoanálisis.

Para pensar el discurso psicoanalítico se vuelve fundamental poder distinguirlo de otros discursos. En este punto, parece ineludible una referencia a Lacan, quien en 1966 participó en una mesa redonda sobre Psicoanálisis y Medicina. Allí, el psicoanalista francés no dudó en sostener que es la diferenciación entre *demanda* y *deseo* la que va a posibilitar definir los dos campos de trabajo: la praxis médica y la del psicoanalista. En su argumentación explicó que el psiquiatra se esfuerza por responder a la demanda – siempre neurótica – del paciente, acción que no tiene otro efecto más que silenciar el síntoma histérico, invisibilizarlo y desplazarlo. La sostenida imposibilidad de clausurar esa demanda por parte de la psiquiatría, provocó el incesante resurgimiento de síntomas mutantes y escandalosos. Es justamente allí, en esa distancia irreductible, en que el analista se ubicaría, éste llegó para ocupar el lugar que el médico dejó vacante. Se dedicó a escuchar – atento, aunque nunca del todo → sin significar ni dar respuestas. Dejó al silencio un lugar imprescindible y

sutil dando espacio a la hiancia no-saturable que permitiría la emergencia de algo tan novedoso como incómodo: el deseo.

En *Psicoanálisis y medicina* (1966), Lacan propone que, entre el progreso de la ciencia y el cuerpo, habrá siempre una “falla epistemo-somática” (p. 14), ya que el cuerpo excede el límite de lo puramente físico, hay algo más, algo que la ciencia hace a un lado: el goce. El cuerpo aloja la utopía, eso que no-sirve-para-nada. El cuerpo habla, y ese lenguaje no puede reducirse al aparato fonador. El cuerpo sabe que hay algo que no quiere saber, entonces enferma – de un discurso que lo excede, de olvidos, de silencios –

No hay más que palabras en todo relato, que dicen mucho más que lo que creen saber que dicen. Por eso es que el inconsciente no puede encontrarse en la exhaustiva investigación empírica de la masa encefálica, porque su cuerpo está hecho de palabras – montones de palabras – Tan extraño como evidente resulta el hecho de que el síntoma histérico se solucione a partir del momento en que la persona, que verdaderamente no sabe lo que dice, comienza a balbucear. “El inconsciente es un sedimento de lenguaje” (Lacan, 1977, p. 1). Algo exhalan esas palabras que evaporan el afecto desanudando el síntoma. Concebir al inconsciente como una emergencia súbita, teñirlo de fugacidad, deslocalizarlo y abrir el fundamental campo de la escucha, dio lugar a que surja una nueva vía de subjetivación.

En *El seminario I: los escritos técnicos de Freud* (1953), Lacan ya concebía al lenguaje como fundamento de la práctica psicoanalítica, dando a éste un lugar fundamental dentro del análisis, sin el cual no puede llevarse a cabo. Este lugar es el de terceridad. El lenguaje se constituye como una alteridad radical dentro de la

escena analítica, es el Otro, y "la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero" (1955, p. 367), ese manojito de significantes que da lugar a la escucha de *algo más*, y que pone en evidencia la *otra escena freudiana*, echando luz sobre aquello de lo cual el yo del sujeto nada quiere saber.

Es indudable que esta sustancial propuesta del psicoanálisis ha provocado un quiebre epistemológico profundo, fundamentalmente en la concepción de la subjetividad, consiguiendo escindir la locura del campo de la pura patología anatómico-fisiológica y de la concepción positivista de anormalidad⁹. Este vuelco no fue solo teórico, tuvo vastísimas consecuencias en la praxis con los sujetos padecientes, así como en la vida cotidiana de las personas. Decir que "todo fenómeno que participa del campo analítico está estructurado como un lenguaje" (Lacan, 1955, p.144), nos permite continuar con la premisa derrideana que está guiando el presente ensayo: "todo es texto", todo puede ser leído. Todo fenómeno, explica el psicoanalista (1955), presenta la duplicidad irreductible entre significante y significado. Aquí, el psicoanalista está haciendo referencia a los "fenómenos analíticos", sin embargo, ¿podríamos extender esta afirmación a otros campos?

Retornando el mundo del arte, por ejemplo, podemos observar cómo René Magritte lo supo evidenciar por medio de sus pinturas. Visualicemos "Esto no es una pipa" (1928/29), en ese cuadro, el artista no hace más que llevar al extremo esta duplicidad del lenguaje, mostrando la imbricación indisoluble entre los dos discursos que componen la obra, el verbal y el de la imagen. Esta pintura permite negar la idea corriente de la imagen como pura representación de un objeto, e invita a afirmar que es mucho más, es texto. Acudir a este recurso nos permite,

⁹ Ver nota 6.

una vez más, evidenciar que, como cualquier discurso, esta nueva teoría psicoanalítica también se hallaría enredada en el seno de discursos estéticos y sociales. Llegando nuevamente a una afirmación como la recién escrita, notamos la estructura circular que guarda el ensayo, estamos continuamente retornando al punto desde el cual partimos: el momento del nacimiento de una nueva teoría, la cual anudaría la histeria a la feminidad. Una y otra vez, insistimos en explicitar el carácter de construcción que guarda la realidad.

Le concedemos al psicoanálisis una innegable influencia sobre algunos cambios sociales radicales, principalmente a partir de propuestas que promovieron la despatologización de ciertas conductas, como son: la puesta en la escena social y subjetiva del inconsciente, el imprescindible señalamiento del lenguaje como fundamental para la constitución del sujeto, distinto del individuo, es decir, escindido desde el comienzo, y, el detalle primordial para el campo clínico, la escucha de algo más que la demanda, a saber, de lo que el síntoma tiene para decir. Sin embargo, resulta urgente echar luz sobre una ruptura asaz necesaria que ninguna teoría ha conseguido llevar a cabo. Hablamos de la asociación de la histeria con la posición femenina.

Puesta la cuestión en el foco de la escena, nos parece pertinente hacer un señalamiento fundamental. La teoría psicoanalítica ha dado un gran paso en el asunto, puesto que fue Freud quien evidenció algo que Charcot ya había empezado a enunciar: la histeria no está solo en el *cuerpo de la mujer*, en este punto, es completamente intencional aludir a la corporalidad, la cual se distancia de la *posición femenina* recién mencionada, que pertenecería a otro campo, el del orden simbólico.

A pesar de que la mayoría de las pacientes que el psicoanalista vienés señalaba como histéricas eran mujeres, y que sus *Estudios sobre la histeria* (1895) fueron hechos exclusivamente a partir de casos de histeria femenina, ha sostenido y escrito casos de histeria masculina, fundamentalmente en sus primeros años de trabajo. Sin embargo, en su *Conferencia sobre la feminidad* (1932), Freud señaló, una vez más, que “los síntomas histéricos derivan de fantasías” (p. 112), continuando con la explicación, afirmó que se “pude discernir en esta fantasía de seducción por el padre la expresión del Complejo de Edipo típico en la mujer” (p. 112). Es en esta misma conferencia donde desarrolla las tres posibles orientaciones del desarrollo de la feminidad, argumentando que la salida normal del Complejo de Edipo, estaría relacionada con “la renuncia a una porción de actividad” (p. 118), esto debería derivar en una vuelta hacia el padre, lo cual se daría con ayuda de mociones pulsionales pasivas.

En este punto, lo interesante de la teoría freudiana es que, si bien, con una lucidez envidiable, indagaba, anticipándose a Simon de Beauvoir, “cómo deviene la mujer a partir del niño de disposición bisexual” (p. 108), no dejó de asociar la “vuelta a la pasividad” (p. 118) con la feminidad, es decir, con la fantasía de seducción por parte del padre y, en consecuencia, con la sintomatología histérica, advirtiendo que los síntomas histéricos en un varón estarían relacionados con haber mantenido una posición pasiva frente al padre, lo cual no sería más que una posición de carácter femenino, como explicita en “Dostoievski y el parricidio” (1928). Este es uno de sus pocos trabajos donde analiza un caso de *histeria grave* en el hombre, proponiendo que tiene un yo que deviene masoquista, es decir,

“femeninamente pasivo” (p. 182), suponiéndole “con certeza” una homosexualidad reprimida al escritor ruso.

Por otro lado, es cierto que Lacan, por medio de la teorización de sus tres registros (1953), ha conseguido escindir con mayor fuerza la posición discursiva que cada sujeto asume, de la organicidad que se ve obligado a portar desde su génesis. Es por esa razón que ya no se habla de “cuerpo de la mujer”, sino de una posición femenina, es decir, un lugar en la cadena simbólica, en la narración de una trama que antecede, atraviesa y genera efectos sobre todos los sujetos¹⁰. Sin embargo, yendo a la *letra* del psicoanalista francés, podemos señalar que, desde sus primeros seminarios, no dejó de sostener a la histeria como un problema que atañe específicamente a la posición femenina. Ejemplo principalísimo de esta crítica son las clases XII y XIII de *El Seminario III* (1955/56), donde el analista, luego de un rodeo a través de la feminidad explícita de la psicosis de Schreber, culmina en una contundente pregunta, que atañe tanto al hombre como a la mujer, pero que tiene que ver con un enigma, un hueco, un vacío simbólico. Sin más suspenso, la pregunta indaga sobre “¿Qué es ser una mujer?” (p. 144), justificándola en la asimetría de la salida del Complejo de Edipo entre hombre y mujer, donde ésta tiene que dar un “rodeo adicional” identificándose al padre (p. 145). El enigma parece sostenerse siempre en el campo de la feminidad en la teoría psicoanalítica, allí donde hay una ausencia significativa, un agujero “que hace que se presente como menos deseable que el sexo masculino en lo que éste tiene de provocador” (p. 152), ¿no resulta contradictorio que, después de haber

¹⁰ En este trabajo no desarrollaremos la crítica respecto del binomio hombre-mujer, no porque no nos parezca fundamental y acertada, sino porque consideramos que no aporta al desarrollo de la pregunta trazada para el presente ensayo.

acertado en la determinante distinción de la organicidad aplastante respecto de la posición discursiva como asunción subjetiva, termine haciendo referencia a los órganos genitales, proponiéndolos como *la parte material de lo simbólico*?

Vayamos más lejos, pero aun sirviéndonos de su letra. Si nos centramos en los últimos años de sus disertaciones y escritos, se hace evidente el posicionamiento en que se ha mantenido el autor. Corroboramos esta afirmación en la primer página de “Consideraciones sobre la histeria” (1977), donde el analista francés, después de aludir sucesivas veces a “las histéricas”, no tiene ningún reparo en afirmar “¿Y el histérico macho? Ni uno se encuentra que no sea una hembra” (p. 1). La revisión de este punto dentro de la teoría psicoanalítica nos posibilita continuar el tránsito sobre las espiraladas rutas que conforman este ensayo, vuelven a insistir algunas preguntas y aparecen nuevas, como, por ejemplo, aquella acerca de la construcción que llevó a cabo el discurso psiquiátrico y que, de alguna manera, sentó las bases sobre las cuales nacería esta teoría inédita. ¿Por qué aún no se han conmovido esas bases? ¿Será éste un punto “fuera de discusión” en psicoanálisis, justamente, por constituir sus cimientos? ¿Cuáles serían las consecuencias teóricas de desmontarlo?

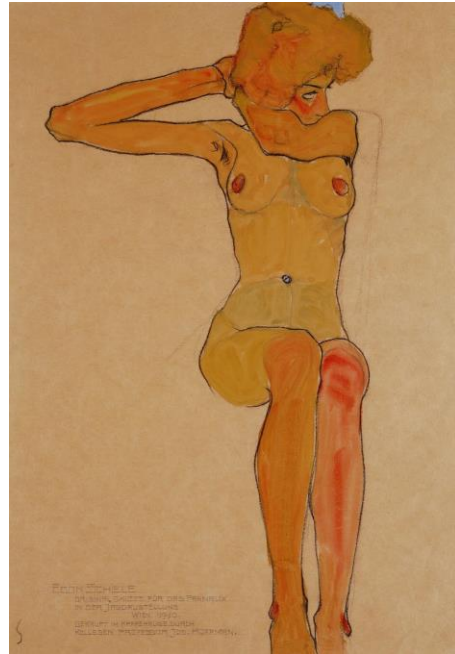
Hasta el momento, hemos constatado que los discursos analizados no han conseguido disolver la conjunción histeria-feminidad, esto nos permite insistir en la alusión a otro campo de la misma Viena finisecular que vio nacer al psicoanálisis. Para ello, nos vamos a servir de lo comentado por Carmona Escalera en el artículo “El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes” (2012). Hablamos nuevamente del arte, allí situamos a Egon Schiele, pintor vienés del XX, al cual propondremos como un

contraejemplo de lo hasta aquí expuesto. Schiele trabajó con cuerpos de hombres y mujeres del mismo modo, es decir, sometidos a iguales poses, contorsiones, encuadres y ángulos. Es cierto que las mujeres están sometidas a poses insufribles, pero lo mismo sucede en el caso de las figuras masculinas. El pintor consiguió distanciarse de la concepción compartida por sus contemporáneos, como Kokoschka o Klimt, los cuales hacían figurar una diferencia rotunda y explícita en el tratamiento de los cuerpos y las sexualidades femeninas y masculinas dentro de sus obras, dando lugar al pensamiento que presenta al hombre como “fuerza opuesta a la mujer” (Carmona Espalera, 2012, p. 5). Contrariamente, Schiele dibuja figuras de poses extravagantes y miradas que interpelan, sexos desnudos en cuerpos escuálidos, que aparecen unas veces provocando al espectador, y otras ignorando su presencia. Traza líneas entrelazadas, que dificultan registrar la distancia entre dos formas, rasgos andróginos y ojos alienados, torsos desvestidos, sentados, de pie o dándoles la espalda a quienes los miran. Todos estos detalles aparecen indistintamente en figuras femeninas y masculinas, incluso se retrata a sí mismo haciendo ademanes y movimientos que luego conformarán los trazos de un cuerpo distinto, disolviendo la distancia, en apariencia insalvable. En definitiva, los dibujos de esos cuerpos, que pueden ser leídos como histéricos — y, de hecho, han sido patologizados en numerosos análisis — son sexuados, y sin embargo, no tienen género. Es por esto que hemos echado mano a este pintor, considerando que sus imágenes nos permiten pensar a la histeria como un discurso no exclusivo de la feminidad.

Las siguientes obras, ambas pertenecientes a Schiele, servirán como ejemplos de lo expuesto en el párrafo anterior:



Hombre desnudo de pie con pantalones rojos, Schiele, E., 1914



Desnudo femenino con el brazo levantado, Schiele, E., 1910

Este ensayo no pretende echar por tierra todas las teorizaciones acerca de la histeria o el discurso histérico, por el contrario, intenta reivindicar una propuesta fundamental del psicoanálisis, desde una perspectiva crítica, repensando las bases sobre las cuales se asentó esta teoría, con afán deconstructivista. La tesis que defendemos postula que la histeria está en el lenguaje, y que todos somos (estamos) sujetos de (a) éste, es por ello que la posibilidad de hablar nos permite desanudar los síntomas que se amarran silenciosamente al cuerpo, invadiéndolo de una *bella indiferencia*. Si estamos en lo correcto, ¿por qué unos cuerpos se han vuelto más vulnerables?, ¿por qué esa asociación aparece con una fuerza evidente e indiscutible en el caso de la mujer?

Para concluir, repasemos brevemente las distintas concepciones históricas acerca de la histeria: de poseídas por el hostil animal-útero a brujas; de brujas a

simuladoras; de simuladoras a locas. Socialmente se ha construido la imagen de la mujer como la de una extranjera, condenada a ser siempre otra, segunda, misteriosa, enigma, incognoscible, y el psicoanálisis ha contribuido a esta construcción. La vulnerabilidad de saberse habitantes de los márgenes del derecho, las compelió a evadir el obligado silencio por medio del alboroto de sus cuerpos.

Conclusión

Hemos echado mano a las imágenes para transitar el recorrido crítico que nos proponíamos en el comienzo del trabajo, lo cual, podemos ver sobre el final, ha facilitado la ejemplificación y transmisión coherente de las ideas que componen el ensayo, y nos ha posibilitado abrir nuevos interrogantes, que no nos habrían asaltado si no hubiéramos acudido a este recurso.

Partimos de la fotografía para interpelar nociones y conceptos que ha construido la psiquiatría y han sido sostenidos por diversos discursos. La fotografía, como texto y como herramienta, como posibilitadora de un montaje con fuerza instituyente. Nos centramos en la mujer, en su cuerpo, considerándolo subsumido bajo el poder disciplinario del que ha gozado el campo médico, y a través del cual modeló los síntomas de una patología que pasaría a ser una condición del carácter femenino. Fue el análisis de fotografías de mujeres internadas el que trazó el puente que nos conduciría a trabajar con pinturas de la Viena finisecular. A partir de las imágenes seleccionadas pudimos fundamentar con ejemplos el fuerte anclaje social de la imagen de la mujer asociada a la histeria, construida por el discurso psiquiátrico.

La idea del párrafo anterior está sustentada sobre una tesis transversal a todo el ensayo: no hay nada por fuera del discurso. Esta propuesta sirve al planteo de la deconstrucción como estrategia metodológica, tanto en el campo de la ciencia como en el del arte, puesto que ambos son pensados como discursos. La capacidad instituyente que atribuimos a éstos, sumada a las conceptualizaciones de Butler sobre el género, dieron lugar a trabajar sobre la histerización de los

cuerpos femeninos, que tuvo como principal consecuencia la constitución de una identidad histórica, asociada a un estigma social que aún persiste.

Darle a la fotografía estatuto de lenguaje posibilitó adjudicarle iterabilidad como característica principal, llevándonos a concluir que las fotografías que aparecen en los libros de la Salpêtrière, su montaje, su marco y el diagnóstico explicitado al pie, son un puro catálogo de gestos y movimientos artificiales, aprendidos y descontextualizados, que dieron lugar a una imagen femenina hostil en sus consecuencias.

Retomar algunas cuestiones del psicoanálisis en el último capítulo tuvo una intención muy precisa. Entendemos que esta teoría se propuso como superadora de las categorías conceptuales y metodológicas de la psiquiatría, e indudablemente lo fue. Sin embargo, nos hemos esforzado en mostrar la ruptura que aún no ha conseguido, la cual sirve al estigma, la medicalización y subestimación de los gestos femeninos, aún en la actualidad. Situar esta problemática, profundamente vigente en la transmisión del psicoanálisis en la universidad, tuvo como efecto el desarrollo de este trabajo, que se fue modelando con cada nueva lectura, cada clase, cada consejo y cada conversación, entre Sevilla y Rosario.

Finalmente, insistimos en resaltar la honda relevancia que implica entender al estereotipo de género como una construcción, es decir, como algo que puede cambiar, y, de hecho, que está cambiando. Quizás haya llegado el momento de hacernos cargo de los estereotipos que hemos construido y los efectos sociales que estas construcciones han generado. Para esta tarea se vuelve imprescindible un trabajo genealógico, recorrer un camino en sentido regresivo, desde una

perspectiva crítica, hacer aprehensibles los olvidados desvíos históricos. Ubicarnos en el pasillo, ese lugar que no es ninguno, pero que está dentro del marco discursivo que intentamos revisar, nos permitirá escribir sobre esos desvíos, procurando no tacharlos. Nuestra apuesta no será limitarnos a observar la construcción, que oscila entre la maquillada reproducción y la novedad, sino situarnos como testigos ruidosos del montaje, proponiendo al discurso como un instrumento que done palabras al movimiento para desmontar la escena, a lomos del devenir.

Bibliografía:

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Butler, J. (2015). *Repensar la vulnerabilidad y la resistencia*. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B_C2FEckt2JnS0NiSU1SQ1E0bUE/edit. España, 2 de mayo de 2018.
- Carmona Escalera, C. (2010). *El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes*. Revista *Thémata*. N° 46. Pp. 667-673. España, 2012.
- Carmona Escalera, C. (2012). *La idea pictórica de Egon Schiele. Un ensayo sobre lógica representacional*. España: Genuève ediciones, 2012.
- Charcot, J. M. (1879-80). *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Recuperado de <http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/600019658.pdf>. España, 28 de marzo de 2018.
- De Rotterdam, E. (1511). *Elogio de la locura*. Buenos Aires: Agebe, 2011.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Recuperado de https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf. España, 12 de marzo de 2018.

- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- Echeverría, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*. [Tesis doctoral]. Recuperada de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/668002>. España, 12 de marzo de 2018.
- Foucault, M. (1963). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Foucault, M. (1973-74). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.
- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Freud, S. (1895). *Estudios sobre la histeria*. En *Obras Completas: Tomo I*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Freud, S. (1928). *Dostoievsky y el parricidio*. En *Obras Completas: Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Freud, S. (1932). *Conferencia sobre la feminidad*. En *Obras Completas: Tomo XXII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Gall, F. J. (1806). *Exposición de la doctrina del doctor Gall, o nueva teoría del cerebro, considerado como residencia de las facultades intelectuales y morales del alma*. Madrid: Imprenta de Villalpando.

- Lacan, J. (1953-54). *El Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Lacan, J. (1955-56). *El Seminario III. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Lacan, J. (1977). *Consideraciones sobre la histeria*. Revista Cuarto. N° 90. (s/n). Bélgica, 2007.
- Navarro Reyes, J. (2010). *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2010.
- Pérez Rincón, H. (1998). *El teatro de las histéricas: de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. México: Fondo de cultura económica, 2011.
- Repollés Llauradó, J. (s.f.). *Crítica y clínica: La invención de la imagen como histeria*. Recuperado de http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2008/CL%C3%8DNICA%20Y%20CR%C3%8DTICA_corregido.pdf. España, 28 de marzo de 2018.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Werkner, P. (1994). *La muchacha joven y la histeria: imágenes del cuerpo femenino en el arte de Schiele, en el modernismo vienés, y hoy*. En *Egon Schiele. Arte, sexualidad, y modernismo vienés*. Werkner, P. (Comp.). Estados Unidos: Sposs, 1994.