

ICONOGRAFÍAS DE LA HISTERIA # REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y CUERPOS HISTÉRICOS EN LAS FOTOGRAFÍAS DE PAUL RICHER Y EN LAS CELDAS DEL DESEO DE LOUISE BOURGEOIS

M.^a José Zanón Cuenca*

M.^a Lourdes Santamaría Blasco**

Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante)

RESUMEN

Según Freud, la histeria es un conflicto psicossomático debido a la represión sexual o al trauma. Pero la histeria es también una construcción sociocultural de género donde intervienen las políticas del cuerpo, como las denomina Foucault, y otras disciplinas del conocimiento científico, filosófico y artístico. Este ensayo investiga el concepto de la histeria desde tres perspectivas metodológicas: la primera trata sobre la construcción histórica, patriarcal y misógina de la histeria, asociada peyorativamente a lo femenino. La segunda disecciona los «Estudios Iconográficos de la Histeria», realizados por el doctor Paul Richer y el doctor Charcot de las pacientes histéricas de la Salpêtrière. La tercera analiza la obra *Celda. Arco de la Histeria*, de Louise Bourgeois, basada en Charcot, Richer y Freud, como una metáfora del deseo y del dolor sobre un cuerpo de bronce.

PALABRAS CLAVE: histerismo, escultura, fotografía, estudios de género, sexualidad, psicoanálisis.

ABSTRACT

«Iconography of hysteria # representations of gender and hysteric bodies in Paul Richter's photographs and the desire cells of Louise Bourgeois». According to Freud, hysteria is a psychosomatic conflict because of sexual repression or trauma. But hysteria is also a sociocultural construction of gender where political body, as Foucault calls, and other disciplines of scientific, philosophical and artistic knowledge involved. This paper investigates the concept of hysteria for three methodological approaches: The first deals with the historical, patriarchal and misogynistic construction of hysteria, pejoratively associated with the feminine. The second dissects the «Iconographic Studies of Hysteria», performed by Dr. Paul Richer and Dr. Charcot of hysterical patients of the Salpetriere. The third analyzes the work cell. Arch of Hysteria Louise Bourgeois, based on Charcot, Richer and Freud, as a metaphor of desire and pain on a bronze body.

KEYWORDS: hysteria, sculpture, photography, gender studies, sexuality, psychoanalysis.



A) INTRODUCCIÓN. FUNDAMENTOS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA: LA HISTERIA COMO SOSPECHA, NEGATIVIDAD Y DECONSTRUCCIÓN DEL ORDEN FÁLICO (1.º)

El sistema patriarcal se fundamenta en un orden fálico que establece una jerarquía en la que el varón se convierte en el centro de los discursos filosóficos, económicos y del poder, según declara Juan Vicente Aliaga (1) en su ensayo *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (2007). Sin embargo, la mujer ha sido un sujeto subordinado y de segundo orden en esos discursos, o bien directamente ha sido excluida de la esfera del poder y de los discursos de la razón, ya que la tradicional y aristotélica misoginia científica y sociocultural la consideraba «toda ella útero».

Por ello, para nuestra investigación sobre el fenómeno de la histeria como sospecha, negatividad y deconstrucción del orden fálico, nos basaremos en las estrategias de la deconstrucción que analizan a los que han permanecido en los márgenes del discurso, es decir, a los locos, los enfermos y las mujeres.

Nuestros objetivos principales se sintetizan en estos puntos a desarrollar:

- 1) Deconstruir los discursos filosóficos, historicistas y científicos misóginos, acerca de la histeria como hecho exclusivamente femenino a través de los Estudios de Género.
- 2) Investigar y subrayar cómo a través del arte finisecular (pinturas y fotografías) y de las construcciones socioculturales se refuerzan dichos discursos del poder fálico.
- 3) Analizar las obras artísticas contemporáneas de Louise Bourgeois como cuestionamiento y disección de los roles de género.

La metodología a seguir, para desarrollar y justificar nuestras investigaciones y conclusiones, se configura en una intertextualización entre los discursos teóricos (tanto los ortodoxos como los heterodoxos o disidentes) y las diferentes disciplinas artísticas analizadas. Destacamos principalmente los Estudios Culturales y de Género, así como los estudios de Michel Foucault sobre las Políticas del Cuerpo, pasando por uno de los tres pensadores que pusieron en crisis la filosofía de la modernidad y la noción del sujeto en el siglo XIX: Freud, junto con Marx y Nietzsche. Entre estos llamados «maestros de la sospecha» y «los que arrancan las máscaras» fue Freud el que puso al descubierto los disfraces de las pulsiones del inconsciente.

* Profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Área de Escultura. Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante). mj.zanon@umh.es.

** Profesora contratada doctor. Facultad de Bellas Artes de Altea. Área de Escultura. Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante). msantamaria@umh.es.

La principal fuente de nuestra investigación artística son los «Estudios Iconográficos de la Salpêtrière», de Charcot y Richer, que por un lado cristalizaron en el imaginario colectivo la imagen del cuerpo histérico y al mismo tiempo sentaban las bases de la posterior deconstrucción de los discursos conceptuales y artísticos sobre la histeria.

De este modo, nuestra aproximación a la histeria analiza en primer lugar la ambigüedad y polisemia de su propia terminología y los diferentes factores culturales, científicos, artísticos y roles de género que confluyen sobre la iconografía del cuerpo histérico, tanto del femenino como del masculino.

B) DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES Y MÉTODOS: CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL, CIENTÍFICA Y TEÓRICA DE LA HISTERIA

Los estudios sobre las enfermedades psicosomáticas surgen en la época de la Grecia clásica, pero existen también muestras de un gran interés por esta extraña e indefinida enfermedad en las civilizaciones más arcaicas. Desde los médicos egipcios, los chamanes y hechiceros primitivos hasta la medicina actual, las enfermedades mentales o del «alma», para las que no se encontraba una causa física que las justificara, han sido una de las grandes incógnitas de la medicina y del psicoanálisis. Héctor Pérez-Rincón (2) profundiza en la *histeria* en su estudio *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos* (1998). Así, indaga en el origen del término *histeria*, ya que deriva de la palabra griega «hysterus», «hysterá» o «histeron», que significan útero o matriz, ya que se asociaba esta patología con la mujer. Hipócrates designaba al útero como el causante del mal. El médico Galeno creía que la histeria era debida a la abstinencia sexual y a la retención de la sangre menstrual. Aristóteles afirmaba que «toda la mujer está en el útero»¹. Y Platón resumió en *Timeo* el concepto que es, al mismo tiempo, una concepción de la femineidad: «El útero es un animal que desea engendrar hijos. Cuando permanece estéril mucho tiempo después de la pubertad, se vuelve inquieto, avanza a través del cuerpo; [...] provoca grandes sufrimientos y todo tipo de enfermedades». Los tratamientos de la época recomendaban técnicas de fricción en los órganos genitales o la aplicación local de perfumes para hacer retornar la matriz a su debido lugar.

En el siglo XVII se encuentra la expresión médica *hysterica passio*, traducción de la más antigua en griego *hystérica pathé*, «pasión histérica» o «pasión del útero». Algunos tratados hablan de esta enfermedad como de «un acceso de erotismo femenino enfermizo», o de una «disfunción del sistema nervioso debido a desarreglos del útero», y con ello explicaban síntomas tan diversos como desfallecimientos, insomnio,

¹ Héctor PÉREZ-RINCÓN, (2), *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos* (Biblioteca digital. México. 1998/2011). s/n.





espasmos musculares, irritabilidad, pérdida de apetito por la comida o por el sexo, tendencia a «causar problemas» o un misticismo exagerado.

Thomas Laqueur (3), en su investigación *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (1994), señalaba que la psique muy específica de la mujer era objeto de ataques o arrebatos emocionales incomprensibles para los hombres; por ello, la histeria se ha ligado biológica y antropológicamente a lo femenino de un modo peyorativo, formando parte de una construcción sociocultural misógina y falocentrista del sistema patriarcal, refrendada por los poderes del Estado jurídicos con la connivencia de los científicos, como indica Michel Foucault (4) en su ensayo *Historia de la Locura en la época clásica* (2006).

Tanto Laqueur (3) como Foucault (4) inciden en que la diferencia sexual, sea cultural o biológica, está construida por los discursos del poder que establecen jerarquías entre los individuos y roles genéricos muy marcados, en los que lo femenino está supeditado y en un rango inferior a lo masculino. Laqueur (3)² señala que el cuerpo masculino se entendía como el paradigma anatómico de la perfección física y mental, por lo tanto la mujer era un hombre imperfecto, con los órganos reproductivos internos de forma inversa que los órganos externos masculinos.

Basándonos en los estudios de Foucault (4), Laqueur (3) y en el tratado *La Histeria*, de Sigmund Freud (5), escrito en 1895, observamos que debido a la represión cultural, científica, religiosa y sexual que sufrieron prácticamente en todas las épocas y civilizaciones, las mujeres fueron más propensas a desarrollar sus traumas de manera psicósomática. Nos sustentamos igualmente en el ensayo de Gabriella Buzzatti y Ana Salvo (6) *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos* (1999), que incide en el hecho de que debido a esa represión sociocultural el cuerpo femenino somatiza lo que el inconsciente no puede expresar verbalmente³. Este conflicto de conversión o «somato forme» es conocido tradicionalmente como histeria, y se supone que la causa que la origina es un problema psicológico que se convierte en un síntoma orgánico que lo simboliza.

Por otra parte, el diccionario nos indica que la histeria es una postura corporal y a la vez una situación contradictoria, ya que puede afectar tanto a hombres como a mujeres y ser algo placentero. Y aquí se desarrolla el enigma del cuerpo histórico: en la fijación en el imaginario cultural del arco de histeria asociado, casi siempre, con un cuerpo femenino extremadamente convulso: la mujer es, al parecer, la única poseedora y posea de un cuerpo que exhibe impudicamente sus padecimientos emocionales y sufrimientos psíquicos.

Las representaciones históricas y artísticas reflejan la evolución cultural de las imágenes de las mujeres fuera de sí mismas: desde el éxtasis desenfrenado de las ménades enloquecidas del cortejo de Dionisos, pasando por las endemoniadas y

² Thomas LAQUEUR. (3), *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (Madrid: Cátedra. 1994).

³ BUZZATTI Y SALVO. (6), *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos* (Valencia: Cátedra. 1999).

brujas listas para el exorcismo o la hoguera reflejadas por Goya, hasta las históricas místicas y extasiadas como la *Santa Teresa* de Bernini.

En 1778 Antón Mesmer pretendió hallar la cura a las endemoniadas históricas con su método paracientífico llamado magnetismo o mesmerismo, antecedente del hipnotismo y que en cierta forma fue el antecedente de las sesiones de hipnotismo del doctor Charcot. Así pues, la superchería ilustrada del XVIII dejó paso a los no menos cuestionables métodos científicos del XIX, con misóginos tan «ilustres» como Cesare Lombroso (7) y sus tratados sobre criminología a través de la biología y la fisonomía, diferenciando entre *L'uomo delinquente* (1876) y *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1903). Los dos títulos ya establecen un rol de género muy marcado, el hombre puede ser delincuente aunque esto no implique dejar de ser «normal»; sin embargo, para Lombroso la mujer se diferencia de la noción de «mujer normal» en función de su criminalidad, locura y sexualidad (prostituta).

Stefania Polo (8) remarca en su tesina *La trasformazione del concetto di donna delinquente da Lombroso ai giorni d'oggi* (2005) cómo el patriarcado ha construido jurídica y socialmente dos roles femeninos muy precisos y arquetípicos basados en la sexualidad productiva y la improductiva: el de la mujer «normal», doncella virgen, madre fecunda y esposa casta, versus la mujer «anormal», de sexualidad promiscua, prostituta o lesbiana, enferma social o criminal en ambos casos. Paradójicamente, la «criminalidad femenina» es la que adquiere cierta visibilidad y es por tanto objeto de estudio por parte de los científicos patriarcales y misóginos por salirse del rol femenino «normalizado», según nos indica Polo (8).

Sandra Gilbert y Susan Gubar (9), en su ensayo *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998), muestran cómo las mujeres que las escritoras del siglo XIX creaban eran sus alter ego, sus dobles locas, históricas, claustrofóbicas y enfermas, como metáforas de la represión sociocultural de su época, que las constreñía en los desvanes siniestros, como podemos leer en la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, escrita en 1847, o en los sórdidos manicomios estatales, como vamos a ver en el hospital parisino de La Salpêtrière, donde confluyen las mujeres rechazadas por sus familias o por la sociedad.

C) EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS Y DISCUSIÓN DE LOS MISMOS

I. EL TEATRO DE LA MEDICINA PRESENTA «VIGILAR Y CASTIGAR EN EL GRAN ENCIERRO DE LA SALPÊTRIÈRE»

Christian Barret (10) desarrolla en su artículo *D'après le livre de M. Maximilian Vessier: La Pitié-Salpêtrière, quatre siècles d'histoire et d'histoires* (2003) la historia de este hospital, inaugurado en 1656 y dividido en tres partes: el hospicio para niños huérfanos, llamado la Pitié; Bicêtre para los hombres; y La Salpêtrière para las mujeres, ampliado en 1684 con un edificio donde se recluía a las mujeres repudiadas por sus familiares, más una zona específica para encarcelar a las prosti-



tutas. Barret nos cuenta quiénes eran los huéspedes forzosos del establecimiento y los motivos que les llevaron al mismo:

Con el siglo XVIII, una gran libertad de costumbres obligó a la sociedad a responder. La policía va a ser un gran proveedor de nuestros hospitales: burlarse del rey, de la religión, contravenir al orden público, desobedecer a la autoridad paterna, faltar al honor de la familia, deshacerse de sus hijos o de su esposo, ser hereje o protestante, perturbar el orden público son a menudo los errores de las mujeres por los que merecen el encarcelamiento en el Salpêtrière. Es más una prisión para mujeres con trabajos forzados y severos castigos. [...] En cuanto a las locas, llegan a la Salpêtrière, para acabar, a menudo encadenadas, el resto de sus vidas⁴.

La Revolución de 1848 abolió los hospicios y La Salpêtrière se dedicó a la atención de las mujeres viejas y enfermas, pero especialmente a las internas clasificadas como locas. Este hospital, hospicio, prisión, manicomio y laboratorio experimental de neurología y ocasionalmente de fotografía fue el paradigma de lo que Foucault (4) llamaba «el Gran encierro»⁵ en su *Historia de la locura en la época clásica*. En estas estructuras se administraba la vigilancia y el control bajo el poder del Estado delegado en los doctores, que ejercían el tercer orden (tras el jurídico y el religioso) de la represión sobre los sujetos considerados como «peligrosos sociales» o inclasificables, como los alienados. El término científico *alienado* entraba dentro de las categorías de la exclusión de la «normalidad» y englobaba a los enajenados, ya fueran mentales (dementes o locos) o sociales.

Los alienistas eran los médicos especialistas en desórdenes mentales, como Philippe Pinel, que a finales del siglo XVIII liberó de sus cadenas a los locos, denominándolos alienados y dándoles un tratamiento más humanizado, correspondiente a la época de la Ilustración. El alienismo derivó en dos ramas diferentes a finales del siglo XIX y principios del XX: la neurología y la psiquiatría.

Aunque no era un alienista propiamente dicho, Jean Martin Charcot (1825-1893), catedrático de neurología y de anatomía patológica, fue uno de los médicos pioneros en el estudio de los trastornos somatoformes o de conversión de los estados mentales en convulsiones o dolencias físicas. Charcot fue nombrado en 1862 director del hospital de la Pitié-Salpêtrière, donde creó en 1878 un centro de estudios de hipnosis y de histeria. A finales del siglo XIX, la histeria era vista como una expresión de fragilidad y de carencias exclusivamente femeninas, las mujeres que sufrían la histeria vivían en los mismos asilos que los epilépticos y los enfermos mentales. Presuntamente, el aislamiento que se les impuso como forma de tratamiento debería haber resuelto el problema, pero no hacía sino acrecentarlo. Pero ¿existían acaso también los hombres histéricos?

⁴ BARRET, Chistian. (10), *D'après le livre de M. Maximilian Vessier: La Pitié-salpêtrière: quatre siècles d'histoire et de histoires*. Histoire núm. 1. 2003 [05/04/2014].

⁵ Michel FOUCAULT. (4), *Historia de la Locura en la época clásica* (Madrid: Fondo de cultura económica de España. 2006).

Pérez-Rincón (2) analiza en su ensayo *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos* el trabajo de investigación de Jean Martin Charcot (11) para sacar a la historia de su asignación exclusiva a la mujer y establecer la historia masculina como una categoría nosográfica debido a sus estudios sobre siete hombres histéricos llamado *Parálisis histérico-traumática masculina* (1885-1891). Para Charcot la historia masculina era de orden genético o de un trauma asociado con la rivalidad paterna y declaraba que había hombres histéricos testiculares y no testiculares; de forma paralela, dividía el ataque histero-epiléptico en dos subtipos para las mujeres: histéricas ováricas (a las que se frena el ataque por la compresión de los ovarios) y las no ováricas.

Las teorías de Charcot sobre neuropatología o nosografía dieron al histerismo carta de enfermedad, ya que anteriormente se consideraba simplemente como una manifestación de una constitución débil o de naturaleza corrupta, y los histéricos eran considerados como una muestra de la degeneración humana.

Héctor Pérez-Rincón (2) remarca cómo la Salpêtrière se convirtió en la meca de los neurólogos, un centro de peregrinación para los médicos aficionados a los trastornos de la mente y del sistema nervioso, donde uno de sus discípulos fue el joven Sigmund Freud, que admiraba profundamente a Charcot aunque tiempo después cuestionará sus teorías, iniciando su propia línea de investigación a través del psicoanálisis.

En 1885, Freud consiguió en Viena una beca postdoctoral para asistir en París a las clases y demostraciones de Charcot en la Salpêtrière. Posteriormente Freud conservó como recuerdo de su estancia la litografía de Brouillet basada en su cuadro *La lección clínica de Charcot en la Salpêtrière* (1887), donde vemos al neurólogo impartiendo su lección clínica de los martes frente a un público de asistentes y alumnos atentos y reverentes: «En él aparecen diversos alumnos de Charcot que, bajo su influencia, habrían de desarrollar más tarde algunas líneas de investigación de gran trascendencia para la medicina (la psiquiatría, la neurología, la neuropatología, la psicología médica, la fotografía clínica, la psicofisiología, la psicometría, el psicoanálisis...)»⁶.

El cuadro es prácticamente una especie de homenaje o revisión del cuadro de Rembrandt de 1623 *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, aunque en este caso el cadáver a diseccionar es un cuerpo vivo e histérico: «Del cadáver vesaliano se pasó, a finales del XVIII y a todo lo largo del XIX, a la exploración *in vivo*»⁷. La imagen nos presenta a los actores principales del drama: el doctor Charcot ofreciendo el espectáculo de su histérica favorita: Blanche Wittman, sobre la que aplica la sugestión hipnótica, cayendo en sensual abandono sobre los brazos del doctor Joseph Babinsky. Entre esa numerosa pléyade de discípulos destacamos al doctor en medicina y catedrático de Bellas Artes Paul Richer; también a Guilles de

⁶ PÉREZ-RINCÓN (2), s/n.

⁷ *Ibidem*.





1. *Une leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière*, André Brouillet. Facultad de Medicina París, 1887. Imagen de carácter documental, sin ©.

la Tourette, que diagnosticó el síndrome de tics compulsivos al que dio su nombre; y al mencionado Babinsky, neurólogo especializado en traumas.

Lo que nos interesa especialmente de esta reveladora pintura es la manera en la que se cristaliza y condensa la «imagen prototípica» del reparto de roles genéricos del cuerpo histérico: médico-masculino/paciente-femenina. El drama pintado por Brouillet, de una teatralidad histriónica, se escenificaba en el sanatorio hospital de la Salpêtrière, el siniestro lugar donde existía un extraordinario y único material clínico: los cuerpos convulsionados de las mujeres histéricas, deseosas de ser observadas, exploradas y redimidas por los médicos, perdidamente intrigados y *voyeurs*: «Teatro didáctico, sin duda, y en cierto sentido involuntario, pero el *hecho teatral* se daba allí con todas las características de la expresión dramática: actores, libreto, catarsis, público, personajes bien definidos, desarrollo, clímax, etc.»⁸.

La puesta en escena desmesurada de la histeria era, pues, un melodrama que implicaba a unos actores que representaban su papel tácitamente ya que existía una fascinación entre los médicos y las pacientes que se retroalimentaba de una autosugestión mutua y recíproca.

Así que de repente, esas mujeres repudiadas por sus familias, víctimas de traumas o de abusos sexuales, se convertían por sus «rarezas» en el centro de atención de ilustres hombres de ciencia, según nos indica Pérez Rincón (2): «Las histéricas, que habían ingresado en la Salpêtrière por sus crisis nerviosas, por su humor caprichoso e impredecible, por sus síntomas vagos, variados e incontrolables, enviadas por sus familias que ya no las soportaban, vivían en estrecha relación con las epilépticas».

Algunas de estas pacientes sabían lo que se esperaba de ellas y en consecuencia actuaban ante un auditorio de médicos u hombres de letras fascinados con el

⁸ *Ibíd.*



2. Caricatura de *Une leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière*, mostrando ante «Todo París» a Charcot, Blanche Wittam, Babinsky y Gilles de la Tourette (sentado). Autor anónimo. S.f. Imagen de carácter documental, sin ©.

espectáculo; mujeres jóvenes o maduras se tiraban al suelo, se retorcían y rasgaban sus ropas hasta quedar exhaustas, medio desnudas, sin sentido, en trance histérico... ¿real, inducido o fingido?

Vayamos, pues, al escenario de la dramaturgia histérica con la reina de las histéricas: Blanche Wittman como prototipo de «histérica de cultivo», adiestrada por Charcot bajo hipnosis y sugestión para dar el mejor espectáculo: «Las parálisis se instalaban después de un periodo más o menos largo de incubación o elaboración psíquica. Charcot tuvo entonces la idea de provocarlas bajo hipnosis, utilizando ya sea un traumatismo mínimo o por medio de la sugestión. Las histéricas le brindaban, así, la posibilidad de ser un *experimentador*»⁹.

Así nos describe el método de Charcot el escritor Guy de Maupassant, asistente de los cursos de la Salpêtrière: «Todos somos histéricos desde que Charcot, este creador de histéricas de cámara, mantiene con grandes gastos en su establecimiento modelo de la Salpêtrière un pueblo de mujeres nerviosas a las cuales inocular la locura, y a las que convierte en poco tiempo en demoniacas». Nos reafirma la escenificación inducida de la histeria igualmente el médico, ginecólogo y psiquiatra Axel Munthe, que asistía a estas lecciones teatralizadas: «Hipnotizadas en todos los rincones una docena de veces por día, por médicos y estudiantes, muchas de estas desdichadas jóvenes pasaban sus días en un estado de semitrance, el cerebro extraviado por todo tipo de sugestiones absurdas, medio conscientes y ciertamente irresponsables de sus actos».

Uno de los alumnos de Charcot, Babinsky, comentaba sobre Blanche Wittman: «Su mirada es brillante: la vista y el contacto con los hombres producen en

⁹ Ibid.



ella una especie de excitación particular». Según Charcot, las zonas histerógenas estaban situadas justo por debajo de los senos, por lo que tanto la exhibición de sus ataques como su supuesta curación por masaje las hacía tremendamente sensuales para la mirada *voyeurística* del público masculino: «El desarrollo de la clínica será, implícita o explícitamente una demostración espectacular frente a la mirada. El ojo clínico sólo se alcanzaba gracias al ejercicio de una escoptofilia en la que los actores eran el médico que descubría e interpretaba [...] y el paciente que se entregaba como espectáculo en la desnudez de su cuerpo y de su alma»¹⁰.

Jacques Lacan, en su seminario de 1969-1979 sobre el *Discurso del histérico*, considera que la histeria se inscribe en el orden del lenguaje siguiendo la estela iniciada por Freud, ya que es un discurso universitario que toma su saber del cuerpo dominado, en una relación de servidumbre amo/maestro versus esclavo/alumno.

Siguiendo el orden establecido por el discurso freudiano y lacaniano, Mari-Charlotte Cadeau (12) en su texto «Hystérie» de 1991 declara: «La histérica interpreta el consentimiento de la feminidad como un sacrificio, un don hecho a la voluntad del Otro que de este modo ella consagrará [...]. Ella se inscribe dentro de un orden que prescribe el tener que gustar y no desear».

El histerismo se convirtió a finales del siglo XIX prácticamente en una epidemia gracias a los tratamientos «privados» que algunos doctores aplicaban a sus pacientes histéricas en sus consultorios, clínicas y balnearios: un masaje pélvico hasta llegar al «paroxismo histérico» (eufemismo del orgasmo), es decir, practicar una especie de «masturbación higienista», según nos narra Malele Penchansky (13) en *Historia universal de la histeria: Relatos de amor, pasión y erotismo* (2012), ya que el deseo sexual femenino era considerado una enfermedad. De ese modo, la ingrata (o no) tarea de los médicos se resolvió gracias a la técnica: la historiadora Rachel P. Maines (14) nos cuenta en su libro de 2010 *La tecnología del orgasmo. La «histeria», los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres* cómo el médico J.M. Granville inventó en 1880 el primer vibrador electromecánico con fines médicos, ya que los motivos de su origen eran dos: la prohibición de la masturbación femenina y el fracaso de la sexualidad androcentrista para producir orgasmos.

La tecnología del XIX vino, pues, a destronar a los olisbos y consoladores que se conocían desde la Antigüedad para atenuar el mal llamado «furore uterino». La cultura de la histeria del siglo XIX ha desaparecido en nuestra contemporaneidad en la medida en que ha sido objeto de una inversión de su diagnóstico, siendo conocido actualmente como «trastorno límite de la personalidad». No obstante, por lo que a esta investigación concierne, nos interesa más desarrollar la parte artística que se genera a raíz de las imágenes surgidas alrededor de los síntomas de los cuerpos histéricos.

¹⁰ *Ibíd.*



II. EL HISTERISMO CONSIDERADO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Charcot, hombre de mundo y amigo de artistas, publicó diferentes estudios sobre medicina general (su deseo era emular a Pasteur). Pero también le atraía el lado oscuro de la mente y «la parte maldita» de la vida, en el sentido que Georges Bataille daba al exceso de los sentidos en su ensayo *La Part maudite*, de 1949.

Pérez-Rincón (2) indagó en la vida privada de Charcot y reveló que formaba parte de un grupo llamado «Club des Hashischins», junto a selectos escritores de la época, como Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Balzac y Alejandro Dumas. Su mejor colaborador médico-artístico fue Paul Richer, doctor en medicina y catedrático de la Academia de Bellas Artes de París. Jean Martin Charcot y Paul Richer (15) investigaron las expresiones corporales de las crisis histéricas para diferenciarlas de crisis epilépticas reales y de las neuropáticas simuladas. Ambos desarrollaron el término bastardo de histero-epilepsia y elaboraron el libro que inicia y a la vez condensa buena parte del imaginario científico y sociocultural de la histeria: *Les démoniaques dans l'art* (1887), (*Los deformes y los enfermos en el arte*, en traducción española).

Escrito por Charcot e ilustrado con los dibujos y fotografías de Richer de las pacientes histéricas, los llamados «Estudios Iconográficos de la Salpêtrière» se convirtieron en materia de estudio médico, anatómico y artístico de generaciones posteriores. En ellos se diseccionan las posturas de los cuerpos histéricos, con la intención de «investigar la reproducción artística de las enfermedades y las deformidades con un doble objetivo: mostrar como los artistas han sabido aunar la investigación rigurosa de la naturaleza con el culto a la belleza y aportar una nueva herramienta crítica sin menospreciar el arte»¹¹.

George Didi-Huberman (17) analiza exhaustivamente en su ensayo *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007) el método científico-artístico con el que Charcot y Richer no sólo documentaban las posturas de los pacientes por medio de esbozos realizados en el acto, sino que se crearon ex profeso un taller de fotografía y un taller de vaciados en escayola de los cuerpos histéricos con las convulsiones debidas a las contracciones o con deformidades corporales, buscando lo que Didi-Huberman (17) denomina como «un momento fijo de la contorsión»:

El momento *escultural* de una especie de motricidad sin embargo totalmente desenfrenada. Una estatua de dolor vivo. Y esto no debe entenderse como una metáfora, porque las contracturas histéricas, las de las manos y los pies especialmente, constituyen el material más generoso de *un museo de vaciados en escayola* que Charcot había construido también en la Salpêtrière: otro eminente «laboratorio» de la predación de las formas patológicas. Era tan fácil verter la escayola sobre tal «mano deformada» o «pie zambo», tan fácil de amasar y de recubrir los miembros agarrotados de dolor, tan fácil dejar secar esa buena escayola y obtener un buen,

¹¹ BOURNEVILLE, D.M. y REGNARD, P. (16) (1878). *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Charcot, J.-M. y Richer, P. (15) *Les Démoniaques dans l'art* (París: Delahaye et Lecrosnier. 1887).





3. Ataque histero-epiléptico. Fotografías y grabado de Paul Richer del libro *Les démoniaques dans l'art* (1887). Imagen de carácter documental, sin ©.

un hermoso vaciado de los más pequeños pliegues, ¡los pliegues mismos del ataque histérico!¹².

Mientras Charcot era el gran director de escena, el doctor en fisiología, catedrático de anatomía artística, escultor y grabador Paul Richer experimentaba en el taller fotográfico, en esa «cámara oscura, el órgano predatorio de las pasiones histéricas»¹³ con unos modelos excepcionales y casi imposibles de encontrar fuera de ese reducto: «Taller de vaciado y taller de fotografía fueron de ese modo como los instrumentos de una especie de derecho de inalienabilidad figurativa sobre los cuerpos de las histéricas. Sus cuerpos eran todos sus bienes y sus contracturas fueron como una dación al más gran museo parisino de la patología»¹⁴.

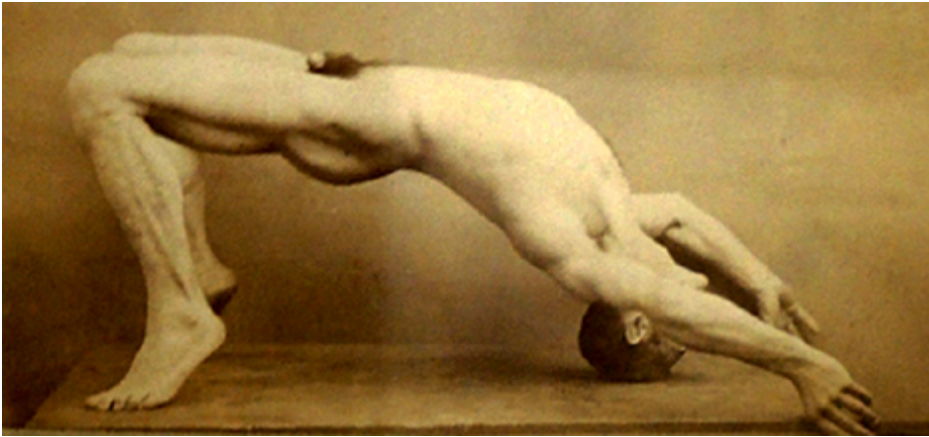
Richer y Charcot procuraban encontrar y diseñar los elementos artísticos necesarios para plasmar sus ideas clínicas; es decir, reproducir el síntoma fielmente, aunque al mismo tiempo el síntoma acababa reinterpretando a la obra de arte. Una operación paradójica en la que la imagen se alimenta de realidad y a su vez la realidad (el síntoma) intenta parecerse a la imagen que el arte da de ella de una forma más exagerada, reconstruida por así decirlo. La fotografía no se entendía como «obra de arte» propiamente dicha, era más bien el material desde el cual partía e intervenía Paul Richer de este modo:

el grabado [...] se trata de una operación fundamental porque *recompone* la imagen fotográfica y, al hacerlo, la asigna finalmente a un relato clínico [...]. De esta manera,

¹² Georges DIDI-HUBERMAN. (17), *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Madrid: Cátedra. 2007).166-167.

¹³ DIDY-HUBERMAN. (17). 201.

¹⁴ Ibídem. 168.



4. Paul Regnard. *Estudios Iconográficos de la Salpêtrière* (c. 1895).
Imagen de carácter documental, sin ©.

el grabado adquiere por sí mismo el derecho de inalienabilidad sobre la fotografía: compone a posteriori una coherencia significativa sobre el «bien» visible dejado por la prueba. Comparen: unas piernas descubiertas, una nueva contractura, como el fondo de una fotografía que no mostraba lo suficiente, una exageración absolutamente «expresiva» de la crispación de los hombros; los senos algo más destapados; una espuma bien definida que sale de la boca; la desaparición de las correas de la cama; y hasta la cabellera que Richer nos ofrece también más «expresiva», como una ola desordenada de pasión¹⁵.

Así que las endemoniadas, poseídas y enloquecidas ménades que pueblan las fotografías y los grabados realizados por Richer son una muestra de que «una histérica puede ser una obra de arte viviente»¹⁶.

El ataque histérico, también llamado «histero-epilepsia», gran histeria, o histeria mayor, se caracterizaba por las grandes convulsiones que forman el «Arc du Cercle» o Arco de Histeria, seguido de una fase de actitudes pasionales en las que aparecen los llamados movimientos intencionados, de neto corte sexual y referidas al trauma freudiano, y termina con un delirio final en el que el/la paciente da muestras de terror, alegría, misticismo, etc. El Arco de Histeria es, pues, el fenómeno-síntoma más representado y espectacular del muestrario iconográfico de la Salpêtrière, y por lo que a nuestra investigación se refiere, sintetiza la imagen del cuerpo histérico que el director y su inseparable colega Paul Richer cristalizaron en el imaginario decimonónico.

¹⁵ *Ibíd.* 168.

¹⁶ *Ibíd.* 163.





5. Felicien Rops. *Una cena de ateos* (1882). Imagen de carácter documental, sin ©.

III. COMPLEJOS DE CASTRACIÓN Y MÁSCARAS DE HISTERIA: MEDUSA Y LAS ENDEMONIADAS NINFAS DE ESPALDA QUEBRADA

Didi-Huberman (17) considera a la histeria como «todo un arte [...]. Al mismo tiempo un histrionismo y una máscara trágica convertida en carne. Al mismo tiempo velo, disimulación; al mismo tiempo don ingenuo, sincero, de identificaciones multiplicadas». Así que los diferentes síntomas de la histeria parecen ser máscaras con las que el cuerpo esconde, transfigura y/o verbaliza sus deseos, sus miedos y su dolor; son todas las emociones censuradas y bloqueadas que terminan revelándose a través de lo que Buzzatti y Salvo (6) denominan «el cuerpo-palabra», que transmite lo que el inconsciente es incapaz de verbalizar.

Esa incapacidad de verbalizar a través de las cuerdas vocales, y al mismo tiempo de hacer hablar al cuerpo de forma tan convulsa, es lo que el mismo Freud calificaría de emergencia de «lo siniestro». Freud (18) desarrolló el concepto de «lo siniestro» en 1919 a partir del cuento de E.T. Hoffman *El hombre de la arena* (1817), y para él «lo siniestro» o *Unheimlich* se refiere a aquello que se opone a lo íntimo y familiar y enraizó el trauma en la historia psicosexual del sujeto: «Lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado».

De ese modo, «lo siniestro» confluye en el cuerpo histérico, ya que el trauma reprimido es el que emerge funestamente en pesadillas angustiosas: «Freud llegó incluso a la percepción de que, respecto a la histeria, era ahí donde yacía toda la especificidad de la causa: en una experiencia precoz y cruel del atentado sexual»¹⁷. Freud (2012) elaboraría el concepto del inconsciente inspirándose, como punto de

¹⁷ DIDI-HUBERMAN. (17). 216.



6. Alexander Cabanel. *El nacimiento de Venus* (1863).
Imagen de carácter documental, sin ©.

partida, en los textos e imágenes de los «Estudios Iconográficos de la Salpêtrière»; sin embargo, para Freud no era suficiente la neurología como método de explicación de los conflictos psicósomáticos, por ello buscó una renovación de la psicopatología como dice en esta frase reveladora: «No pido para esto más que el permiso de pasar al campo de la psicología»¹⁸.

Por ello, Freud en sus estudios sobre *La Histeria* (5), escritos en colaboración con Josef Breuer en 1895, llevó más allá sus investigaciones hasta un ambicioso corpus total en el que pretendía conjugar medicina, psicopatología, antropología, religión y mitología, buscando ese remanente inconsciente que causaba el trauma en el individuo y el malestar en la cultura. Los mitos griegos fueron una de las más fecundas fuentes de inspiración e interpretación de los complejos psicosexuales y de los traumas psíquicos más inconscientes y violentos; uno de los más reveladores es el del terror masculino hacia el cuerpo femenino, ese cuerpo visto como un abismo insondable, abyecto y amenazador.

En el texto de Freud de 1922 titulado *La cabeza de Medusa* (19) el psicoanalista utiliza el mito de Medusa como símbolo del terror masculino hacia la vagina asociándola a la castración, ya que se le atribuye a la mujer (un ser castrado por cuanto carece de falo y envidia al pene) una especie de compulsión caníbal, asociándola con la Mantis devoradora, teoría que Freud ya inició en 1905 en *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos* (20)¹⁹. Medusa es una de las máscaras del histerismo femenino, ya que cultural y socialmente se han proyectado imágenes violentas y distorsionadas de la mujer. Los arquetipos históricos y míticos como las

¹⁸ SIGMUND FREUD en *Histeria*, citado por Didi-Huberman (17). 171.

¹⁹ SIGMUND FREUD. (20), *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. (1905) (Madrid: Alianza Editorial. 2006).



7. Pierre Marie, discípulo de Charcot, observando una crisis de histeria masculina.
Imagen de carácter documental, sin ©.

esfinges, arpías, endemoniadas, vampiras y «femmes-fatales» son representaciones misóginas de la sexualidad devoradora y destructora agazapada bajo esas máscaras de histeria: «Aun cuando se esconde detrás de muchas máscaras, la histeria termina revelándose»²⁰.

No es de extrañar que la representación real o sublimada de los síntomas de la histeria sea un motivo artístico inquietante con múltiples interpretaciones. Podemos contemplar esas máscaras de histeria no sólo en los «Estudios Iconográficos de la Salpêtrière» de Richer, o por Paul Regnar, autor de *Las enfermedades de la mente: brujería, magnetismo, morfinismo, delirios de grandeza* (1897); la imagen perturbadora de la histerica salió del asilo y ocupó también los salones artísticos decimonónicos.

Bram Dijkstra (21) destaca en su ensayo *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994) que existía una verdadera cultura de la histeria a finales del siglo XIX, ya que destacados artistas decimonónicos como Franz von Stuck, Max Klinger, Alfred Kubin o Felicien Rops tomaron el pretexto de la histeria como una línea más de exploración iconográfica del desnudo femenino. *El nacimiento de Venus* (1863), de Alexander Cabanel, que representa a una venus yacente y arqueada voluptuosamente, es el paradigma de las representaciones reiteradas de mujeres que parecían sufrir espasmos terminales de incontrolable deseo sexual.

De este modo se describen los indisimulados arcos de histeria protagonizados por las innumerables ninfas, náyades y doncellas desnudas pintadas, que «al alcanzar el éxtasis tiene espasmos en los músculos del cuello y de la espalda y todo el cuerpo se le estira hacia atrás, con la columna vertebral formando un arco convexo, el verdadero

²⁰ BUZZATTI Y SALVO. (6). 45.

opistótonos de la histeria»²¹. El opistótonos es una palabra usada por los patólogos del siglo XIX para designar «un espasmo de los músculos del cuello, la espalda y las piernas, durante el cual el cuerpo se curva hacia atrás»²². Se utilizaba para describir las contracciones de un cuerpo agarrotado por el tétanos o contraído por la histeria ya que «la histeria se comporta en sus parálisis como si no existiese la anatomía»²³.

Estas mujeres de anatomías imposibles son las «ninfas con la espalda quebrada»²⁴ que reflejan las fantasías de agresión latente del varón finisecular: «Estas pinturas debían sugerir una perversa combinación de intensa necesidad sexual y abyecto desamparo en las mujeres representadas de tal guisa»²⁵.

Pero ¿qué sucede con el cuerpo masculino histérico? ¿Tienen acaso el mismo significado ambos cuerpos según su sexo? Dejemos que Louise Bourgeois nos dé su versión.

IV. LOUISE BOURGEOIS: LA ESTRATEGIA DE LA ARAÑA

Marie Laure Bernadac (22), en su libro *Louise Bourgeois. Sculpting Emotion*, (2006), investiga sobre la génesis de la obra *La Celda. Arco de Histeria* (1992/93), de Louise Bourgeois, especialmente sobre el enigma del cuerpo de bronce curvado en un arco de histeria. La artista declara que esa imagen está inspirada en los estudios clínicos sobre la histeria femenina y masculina que se desarrollaron a finales del siglo XIX por el neuropatólogo Charcot, ya que le interesaban más los trastornos nerviosos que la enfermedad mental, precisamente por la expresividad convulsiva que reflejaban los cuerpos histéricos, según indica Bernadac (22).

El cuerpo que sirvió de modelo fue el de su ayudante y amigo Jerry Gorovov y Bourgeois señala que no se trata de un retrato suyo sino que le interesa precisamente la ambigüedad de su cuerpo y la dramatización estética: «Jerry no se pone en escena, [...] participa en un psicodrama»²⁶.

Y eso nos lleva a preguntarnos ¿por qué un cuerpo de hombre y no uno de mujer si eran más habituales las imágenes de estas? Louise Bourgeois materializó algo que no era frecuente en la historia del arte: la presencia del hombre histérico, así como el cuestionamiento de la identificación tradicional entre histeria y sexo femenino. Vemos infinidad de cuadros y esculturas con cuerpos masculinos furiosos, heroicos, cobardes, hercúleos, apolíneos y dionisiacos, narcisistas e incluso andróginos, pero... ¿histéricos?

²¹ Bram DIJKSTRA. (21), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate. 1994). 101.

²² *Ibidem*. 101.

²³ DIDI-HUBERMAN. (17). 171.

²⁴ DIJKSTRA. (21). 83.

²⁵ *Ibidem*. 100.

²⁶ Marie Laure BERNADAC. (22), *Louise Bourgeois. Sculpting Emotion* (París: Flammarion. 2006). 142.





A Bourgeois le interesaba mostrar la fragilidad que se esconde bajo un caparazón de virilidad y testosterona, desenmascarar los temores que también perturban la mente masculina, por ello la inversión de roles femenino-masculinos era una de las constantes de la obra de Bourgeois. Para su padre, el cuerpo-paradigma es el fálico; el cuerpo/sexo femenino es algo irrelevante, un accidente sin la menor importancia. El rechazo a la pequeña Louise por su condición de niña fue el trauma que cimentó su obra: convertida en un método para exorcizar las heridas emocionales, la confusión y el miedo. Louise Bourgeois (23) señala este aspecto refiriéndose a una de sus obras: «La finalidad de *La destrucción del padre* era exorcizar el miedo. Una vez que se hubo presentado al público, me sentí diferente. No quiero utilizar el término *thérapeutique* pero de hecho exorcizar es una empresa terapéutica. La razón de esta obra era la catarsis o la purificación»²⁷.

Ese sentimiento de exorcizar el miedo, de revalorizarse como mujer y de reconstruirse como sujeto, hace que la díscola hija trate de confundir y/o anular las diferencias entre hombre y mujer, como una forma simbólica de rechazar y negar el rol al que su padre (el superego represor freudiano) la había condenado. Por ello, muchas de sus esculturas son morfologías hermafroditas, estructuras sexuadas y ambiguas, donde no se distingue con precisión la forma de los órganos sexuales, como si fuera una especie de castración simbólica de la figura paterna.

En la década de los 60 Bourgeois introduce en su trabajo la reflexión sobre la diferenciación de los géneros masculinos y femeninos y crea «mujeres fálicas» que deconstruyen la figura del falo freudiano y enfatizan la condición femenina sin dejar de lado las alusiones al deseo. También aluden a la posibilidad de que el sujeto adopte en determinado momento una posición femenina o masculina, sea cual sea su sexo biológico.

Esas figuras de sexos fundidos se solidifican en los ámbitos siniestros y a la vez sugerentes que son las *Celdas*, instalaciones de espacios narrativos que calificaríamos como de escenografías teatrales, ya que en ellos existe un ritual psicodramático, como si cada celda fuera una pequeña Salpêtrière a escala y portátil, habitada por los fantasmas de Louise Bourgeois: «Cada *Celda* trata del miedo. El miedo es el dolor... Cada *Celda* trata sobre el placer del voyeur, de la emoción de mirar y ser mirado»²⁸.

Estas escenografías de lo ominoso doméstico se iniciaron en 1991 y su nombre en inglés es *Cells*, en castellano *Celdas*. El término «Cell» reviste una ambigüedad intraducible: se refiere, por una parte, a la célula, origen y unidad mínima de la vida, una cavidad o seno; por otra parte alude a la celda de un monasterio o de una cárcel. Las *Celdas* son una especie de habitaciones de la memoria, lugares de dicha y de sufrimiento, que contienen los más diversos objetos simbólicos y domésticos que representan los recuerdos depositados en ellos. En estas *Celdas*, construidas con restos de contenedores, en las que habitan máscaras y fragmentos corporales diversos

²⁷ Louise BOURGEOIS. (23). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: escritos y entrevistas* (Madrid: Síntesis. 2002). 56.

²⁸ BERNADAC. (22). 133.



8. *Celda (Arco de histeria)*, 1992/93. Louise Bourgeois. Técnicas mixtas. Imagen de carácter documental, sin ©.

y esculturas anteriores, los objetos pierden su banalidad al cargarse de simbolismo, al convertirse en metáfora de aquello que no se puede decir. Las *Celdas* demuestran la ambivalencia que tienen para la artista las casas y sus metáforas: la Celda / Célula es a la vez guarida y prisión. En ellas se establece una tensión entre lo accesible y lo prohibido, lo público y lo privado.

Las *Celdas* sirven para explorar y expresar su temática sobre el erotismo, la enajenación, la vida y la muerte. Para Bourgeois, estas referencias globales son siempre altamente personales, por cuanto sus obras son un análisis de sus propios traumas. Como la artista nos indica: «Las *Celdas* representan diferentes tipos de dolor: físico, emocional y psicológico, mental e intelectual»²⁹.

La *Celda. Arco de Histeria* (1992/93) es una de las seis celdas realizadas por Bourgeois en las que la artista deja constancia de la persistente preocupación acerca las relaciones entre el dolor físico y el psíquico. Esta *Celda* es una estructura dispuesta a modo de laberinto y flanqueada por una especie de barrera o biombo hecho con puertas metálicas que impide la visión del espacio interior. El espectador, reducido al papel de *voyeur*, se ve obligado a mirar a través del intersticio realizado por la artista, o a adentrarse en un estrecho pasillo que le conducirá hacia al foco del enigmático entramado. Una vez dentro, el misterio y el desasosiego surgen de nuevo. Ante nosotros, y sobre una cama cubierta con una sábana en la que puede leerse, de forma repetida, la frase «je t'aime», yace el cuerpo desnudo de un hombre.

Aunque ya hemos visto que generalmente ha sido el cuerpo femenino el objeto-sujeto de los estudios sobre la histeria, esta se manifiesta también sobre el cuerpo masculino, como demostró Charcot (11) con su estudio titulado *Parálisis histérico-traumática masculina*. En la génesis de esta obra de Bourgeois tal vez hayan

²⁹ BAL, M., et al., (24), *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura* (Madrid: Museo Nacional Arte Reina Sofía. 1999). 78.





9. Hombre con tétanos en pleno opistótonos. Grabado de autor anónimo.
Siglo XVIII. Imagen de carácter documental, sin ©.

influido las escasas imágenes de hombres y niños captados en pleno opistótonos, como son el grabado de un hombre afectado por el tétanos y la fotografía de un hombre convulsionado en el «Arc du Cercle», tomada en el taller fotográfico de la Salpêtrière; de nuevo esa «cámara oscura, el órgano predatorio de las pasiones histéricas»³⁰, deja su testimonio.

En el grabado de autor anónimo del siglo XVIII, podemos observar la extraordinaria tensión de un cuerpo masculino, arqueado en extremo y con los músculos nudosos que pugna por liberarse como un Prometeo encadenado por ataduras invisibles de su enfermedad. En la fotografía de la Salpêtrière, también anónima, vemos la translación de ese hombre del grabado al material fotosensible. Es como si el propio cuerpo fuera un volcán que expeliese su lava ardiente sin llegar nunca a la erupción liberadora del magma/deseo enfurecido. Este cuerpo histérico, apoyado precariamente en su cabeza, vive sin un lugar propio, en un vacío insoportable, supeditado al supuesto deseo de otra persona. Los pacientes con histeria presentan en sus propios cuerpos un enigma que ha de desvelarse y que dota de sentido y/o condiciona su existencia.

Estos cuerpos masculinos no tienen nada del sensual abandono de otros cuerpos femeninos histéricos. Sin embargo, en la obra *Arco de Histeria* (1992/93), de Bourgeois, el cuerpo masculino que está convulso por el arco de la histeria es más indefinido, menos virilizado, diríamos que andrógino, porque en ese cuerpo se condensa una fusión entre los dos sexos/géneros/deseos. La forma indefinida alude a la ambigüedad sobre la que se sostiene la siempre frágil identidad sexual. Arqueado en una postura de exagerada tensión, vemos cómo la figura masculina no presenta ni brazos ni cabeza ya que han sido mutilados. Posiblemente se nos muestre el deseo sexual como un deseo vedado, vergonzoso; así lo testimonia la presencia de la sierra mecánica, un instrumento de castración que cercena los miembros y órganos del

³⁰ DIDI-HUBERMAN. (17). 201.

cuerpo arqueado; la sábana está bordada en rojo con la letanía a modo de enmienda «je t'aime».

Para Bourgeois el rojo significa sangre, dolor, celos, vergüenza, culpa, por eso da la impresión de que la tortura que ha recibido este personaje tiene todos esos matices. Louise Bourgeois nos da su interpretación: «Este es el arco de la histeria, donde el placer y el dolor se mezclan en un estado de felicidad. El arco es sexual. Es un sustituto en alguien que no tiene acceso al sexo»³¹.

Los materiales empleados en esta instalación, acero, bronce, hierro fundido, acentúan la gélida escena en la que la sensación de agobio, de violencia y sufrimiento queda manifiesta por toda esa serie de inquietantes elementos discordantes y unidos por una estrecha complicidad que la propia artista les confiere.

La intensidad y dualidad del deseo se condensa en este cuerpo masculino que, no obstante, nos muestra un nuevo modelo de subjetividad cuyo planteamiento está basado no ya en la oposición (yo/otro, masculino/femenino...) sino en su mutua coexistencia, como un ser andrógino cuya misma indefinición sexual provoca la identificación con la materia corporal.

La propia artista nos remarca su identificación con su obra: «Dado que los temores del pasado se hallaban relacionados con las funciones del cuerpo, reaparecen a través del cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura»³². Bourgeois proyecta sobre sus esculturas, ya sean masculinas o femeninas, los temores y traumas siempre latentes de su infancia, los cuerpos de bronce son también los alter ego del cuerpo traumatizado de la artista.

Por ello insiste en el mismo tema en otra obra titulada *Arco de la histeria* (bronce con pátina dorada, 1993) aunque con diferente concepción y materialización. Este cuerpo aparece suspendido en el aire, ingravido, como una exaltación impura de los deseos. Se nos muestra la figura arqueada de un hombre, decapitado, en la que se reflejan los extremos del máximo placer y también del máximo dolor, y permanecerán labrados sobre un cuerpo metálico, como un recordatorio de un sufrimiento intenso fundido en bronce.

La expresión espasmódica del cuerpo histérico, su tortura y su éxtasis se congelan y se pulen como una joya, como un exvoto fetichista. La pieza se nos muestra con una pátina de oro, personificación de los conceptos de poder y autoridad, significaciones que se contradicen con las consideraciones privativas del oro, blando, débil, moldeable, pero que comparte con las conferidas al bronce: metal duro, rígido, íntegro e inmortal, empleado como instrumento de culto.

Esta confrontación polisémica entre los materiales se erige como motor principal del trabajo de Bourgeois y a lo largo de su carrera artística manejará una gran multiplicidad de técnicas y materiales para explorar temas tan importantes como el erotismo, la enajenación, el sentimiento de culpa, la vida y la muerte, la memoria. Sabemos que la materia de su obra no proviene de sueños sino más bien

³¹ BOURGEOIS, L. *et al.*, (25), *Louise Bourgeois* (London: Phaidon. 2003). 37.

³² *Ibidem.* (25). 45.



de experiencias concretas y que ahora dan forma y significado al sufrimiento y la frustración a través de la producción artística como terapia para exorcizar el dolor.

Bourgeois no pone remedios ni excusas para hablar de sus traumas, se atreve a mirarlos y a representarlos simbólicamente ya que sabe que no puede hacer nada para hacerlos desaparecer: «Estoy en el negocio del dolor. Para dar sentido y forma a la frustración y el sufrimiento [...]. La existencia del dolor no se puede negar»³³.

Volvemos al primer *Arco de Histeria* de la *Celda* (1992/93). Han sido el material, la ambigüedad de la figura, la instalación de esta pieza y su inspiración los factores clave que nos han interesado especialmente. A pesar de saber que el modelo era un joven ayudante de la escultora, el cuerpo sigue siendo un modelo de indeterminación sexual, que acentúa la vulnerabilidad del cuerpo mutilado y sufriente, arqueado por un deseo indecible.

Así que Bourgeois sintetiza el deseo de un cuerpo que se consume por algo que no puede verbalizar sobre un colchón desvencijado, sucio y húmedo donde se halla bordada hasta la saciedad (y aún no es suficiente) una expresión, tal vez un grito inaudible, repetido como una letanía, como un mantra...

«je t'aime» «je t'aime» «je t'aime» «je t'aime» «je t'aime»

D) CONCLUSIONES # LA HISTERIA COMO SOSPECHA, NEGATIVIDAD Y DECONSTRUCCIÓN DEL ORDEN FÁLICO (2.º)

A modo de conclusiones finales hemos constatado la intertextualización existente entre las construcciones socioculturales acerca de la histeria y los discursos dogmáticos que la han construido y estigmatizado reduciéndola a la esfera de lo femenino inaprensible e incomprensible.

Hemos comprobado cómo socioculturalmente se han considerado a las hísticas como verdaderas figuras del exceso femeninas, vistas desde la óptica masculina como unos auténticos ídolos de perversidad y representaciones del deseo y/o la pérdida del poder fálico. Por ello han sido las encarnaciones de la monstruosidad del deseo devorador femenino y suponen la condensación de los arquetipos misóginos y patriarcales más primigenios, condensados especialmente en el imaginario cultural decimonónico, que las excluía de la esfera del poder y de los discursos de la razón.

Sin embargo, también pueden ser vistas y reivindicadas como poderosas imágenes de seducción y fuerza femeninas en lucha por liberarse de dichos arquetipos, o en asumirlos positivamente: la reversibilidad de los signos. De hecho, los discursos disidentes del pensamiento heterosexista y falocentrista han remarcado el aspecto transgresor del fenómeno de la histeria, entendiéndola como sospecha, negatividad y deconstrucción del mismo orden fálico.

³³ *Ibidem.* (25). 34.



Entendemos que el pensamiento freudiano verifica que la sexualidad transciende la función biológica de preservación de la especie y comprende todo el circuito de placer y displacer que involucra al deseo y la experiencia humana, investigando por ello los comportamientos históricos traumáticos como base de su investigación sobre la psique y la sexualidad humana.

Michel Foucault nos ha señalado cómo los diferentes discursos ortodoxos han sido utilizados por el Poder para ejercer las políticas represoras sobre los cuerpos, bajo la coartada científica, higienista y moral. Los Estudios Culturales y de Género retoman el pensamiento foucaultiano para socavar aún más dichos discursos dogmáticos y desvelar la carga de misoginia latente desde la Antigüedad y sus efectos en la contemporaneidad.

Consideramos las fotografías de Paul Richer en el Hospital de la Salpêtrière no sólo como una documentación fundamental de las construcciones socioculturales sobre la histeria sino también como una fuente iconográfica excepcional de inspiración plástica, tanto de los artistas finiseculares como de los contemporáneos.

La obra de Louise Bourgeois *Celda. Arco de Histeria*, no sólo es un cuestionamiento y disección de los roles de género, sino que demuestra cómo el arte establece discursos complementarios y relacionados con diversas humanidades (psicoanálisis, filosofía, medicina, antropología, mitología, sexología, literatura, teoría queer, discursos culturales, etc.). Los artistas que se han adentrado en este territorio estigmatizado han creado nuevas miradas y espacios de conocimiento de la sexualidad, de sus temores y tabúes fuertemente enraizados desde la Antigüedad, de las represiones y los límites en cuanto al cuerpo, el exceso, el dolor y la muerte.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal. 2007.
- (2) PÉREZ-RINCÓN, Héctor. *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. Biblioteca digital. México. 1998/2011. [07/04/2014] <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/162/htm/lcpt162.htm>.
- (3) LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra. 1994.
- (4) FOUCAULT, Michel. *Historia de la Locura en la época clásica*. Madrid: Fondo de cultura económica de España. 2006.
- (5) FREUD, Sigmund. *La Histeria*. Madrid: Alianza Editorial. 2012.
- (6) BUZZATTI, Gabriela y SALVO, Ana. *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Valencia: Cátedra. 1999.
- (7) LOMBROSO, Cesare. *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. 1903. Ebooks & Texts, American Libraires. [04/04/2014] <https://archive.org/details/ladonnadelinque00lombgoog>.



- (8) POLO, Stefania. *La trasformazione del concetto di donna delinquente da Lombroso ai giorni d'oggi*. 2005. [04/04/2014] http://digilander.libero.it/rivista.criminale/tesine/donna_lombroso_oggi.pdf.
- (9) GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra. Feminismos. 1998.
- (10) BARRET, Chistian. *D'après le livre de M. Maximilian Vessier: La Pitié-salpêtrière: quatre siècles d'histoire et de histoires*. Historie n.º 1. 2003. [05/04/2014] <http://www.chups.jussieu.fr/ext/radiotherapie/Histoire1.htm>.
- (11) CHARCOT, Jean Michel. «Parálisis histérico-traumática masculina», 1888, en CONTI, N. y STAGNARO, J.C. *Historia de la ansiedad. Textos escogidos*. Buenos Aires: Editorial Polemos. 2007. [07/04/2014] <http://www.gador.com.ar/iyd/psiquiatria/pdf/Historia%20Ansiedad.pdf>.
- (12) CADEAU, M.-C. y CRUANES, J.M. «Hystérie», en *Grand Dictionnaire de la Psychologie*. París: Larousse. 351-352. 1991.
- (13) PENCHANSKY, Malele. *Historia universal de la histeria: Relatos de amor, pasión y erotismo*. Random House Mondadori. 2012. http://books.google.es/books?id=MIUVmoB1WA0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&cf=false [28/03/2014].
- (14) MAINES, Rachel. *La tecnología del orgasmo. La «histeria», los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Barcelona: Milrazones. 2010. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/latecn525.pdf>.
- (15) CHARCOT, J.-M. y RICHER, P. *Les Démoniaques dans l'art*. París: Delahaye et Lecrosnier. 1887. [30/03/2014] <https://archive.org/details/iconographiepho00regngoog>.
- (16) BOURNEVILLE, D.M. y REGNARD, P. (1878). *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. <http://archive.org/details/iconographiepho00regngoog> [08/09/2013].
- (17) DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra. 2007.
- (18) FREUD, Sigmund. «Lo Siniestro» (1919). Prólogo de *El hombre de la arena*. E.T.A. Hoffman. (1817) Madrid: Editorial Olañeta. 2001. *Lo siniestro* 1919. <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> [08/04/2014].
- (19) FREUD, Sigmund. «La cabeza de Medusa» (1922). *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. 1979.
- (20) FREUD, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos* (1905). Madrid: Alianza Editorial. 2006.
- (21) DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate. 1994.
- (22) BERNADAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois. Sculpting Emotion*. París: Flammarion. 2006.
- (23) BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: escritos y entrevistas*. Madrid: Síntesis. 2002.
- (24) BAL, M., BLOOMER, J., COLOMINA, B., COOKE, L., GOROVY, J., HELFENSTEIN, J., TERRISSE, C. y TILKIN, D. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Arte Reina Sofía. 1999.
- (25) BOURGEOIS, L., HERKENHOFF, P., SAGAN, F., SCHWARTZMAN, A. y STORR, R., *Louise Bourgeois*. London: Phaidon. 2003.