



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Flores Abyectas

**Construcción y representación de la histeria femenina
de la Antigüedad al siglo XX.**

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Lic. Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo

Director de tesis

Dr. Fernando Delmar Romero

Cuernavaca, Morelos, a 12 de Octubre de 2020.

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Agradecimientos

Deseo expresar, en primer lugar, mi más sincero agradecimiento y afecto a todo el cuerpo docente que me ofreció el privilegio de colaborar bajo su guía.

A mi estimado director de proyecto, el Dr. Fernando Delmar Romero. A mis igual de apreciados asesores, la Dra. Lydia Elizalde Valdés y el Dr. Ángel Miquel Rendón, así como a mis lectores externos, la Dra. María Celia Fontana Calvo y el Dr. Armando Villegas Contreras.

A todos ellos, gracias por su paciencia, comprensión, impulso y constantes palabras de aliento a mi proyecto, que recibí desde el inicio hasta el final.

Un agradecimiento especial me merece también la Dra. Angélica Tornero Salinas, actual directora del programa de Maestría en Estudios de Arte y Literatura al que estoy adscrita, por su gran calidez y total disposición para apoyarnos a los alumnos con nuestras iniciativas y requerimientos durante el posgrado.

Quiero reconocer a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos la calidad de sus programas académicos, de sus profesoras y profesores y su organización, con que demuestra por qué es una universidad de excelencia, y a su personal de secretaría y de atención al estudiante, por facilitarme todos los trámites que requerí durante mi estancia.

Finalmente y de manera muy especial, agradezco también a las musas intelectuales que estimularon la concepción de esta investigación, especialmente a la bruja suprema de las letras, Pilar Pedraza Martínez, mentora encargada, con su incisiva pluma, de encender la chispa de mi apreciación a la abisal y sublime belleza de nuestra monstruosidad femenina.

A mí misma.

Índice

Introducción	7
Primera Parte. Antigüedad y Edad Media: úteros hambrientos y endemoniados.....	16
1.1. El útero errante.	17
1.2. Histeria Menádica: el despertar del útero primitivo.	23
1.3. Histeria trágica: tres relatos sobre mujeres ferales en la Metamorfosis de Ovidio.....	31
1.4. Jerarquización de los sexos en la antigüedad occidental.	40
1.5. La Bruja es mujer: Cacería de úteros y domesticación del cuerpo femenino en la Edad Media.	47
Segunda Parte. Siglo XVII a XIX: la construcción iconográfica de la histeria.	62
2.1. La sofocación de la madre.	63
2.2. Las brujas de Shakespeare: Lady Macbeth como destructora de la feminidad.....	64
2.3. Construcción del cuerpo histérico.....	69
2.4. Modernistas y decadentes: la enfermedad como potencia y fundamento para la creación.....	74
2.5. Cuerpos enigmáticos: la expresión estética de una patología clínica.....	77
2.6. Ferales decimonónicas: Medusa y las ninfas de espalda quebrada en el imaginario del terror masculino.	90
2.7. El dolor de ser mujer: La escritora femenina contra el discurso patriarcal decimonónico.	97
Tercera Parte. Histeria del arte: la transgresión del útero en la expresión estética de los siglos XIX y XX.....	105
3.1. El circo de fin de siglo: La patologización del éxtasis y la estetización del dolor.	106
3.2. Estrellas Históricas: musas dueñas del espectáculo clínico.	114
3.3. El espectáculo de la Otredad: La mujer como fenómeno subalterno del hombre colonizador.	121
3.4. Belleza convulsa: <i>Café concert</i> , <i>performance</i> dadá y paranoia surrealista.	126
3.5. La fémina liberada: demencia, expresionismo y brujería en la nueva danza.	144
Conclusiones	154
Bibliografía	158

Introducción

Mi cuerpo es un marasmo. Y ya no puedo escapar de él... Mi cuerpo me abandonará, a mí, que he sido siempre su presa. Presa rebelde, pero presa. Sé que nos vamos a aniquilar mutuamente, así que la lucha no dejará ningún vencedor. Vana y permanente ilusión creer que el pensamiento, porque sigue intacto, puede liberarse de esa otra materia hecha de carne.

Estas palabras provenientes de los diarios de Frida Kahlo resumen, a grandes rasgos, el propósito principal de esta investigación: demostrar que el cuerpo femenino ha sido, es y será una representación socio-cultural con elementos comunes convertidos en problemas compartidos por todas las mujeres. Un estereotipo de colonizaciones, represiones, desafíos, luchas y rebeldías constantes.

Francisco González-Crussí asegura que una idea degradante para la mujer tuvo una gran aceptación entre el gremio médico durante largos periodos de la historia de la medicina. Y se trató del absurdo al igual que interesante reduccionismo que propone que casi toda la patología de las mujeres se origina en un solo órgano: el útero. *Tota mulier in utero*, reza el aforismo que los médicos repitieron durante centurias, apreciando la veracidad de otro más, promulgado por Van Helmont en el siglo XVII: *Propter solum uterum est mulier id quod est* [“Debido sólo al útero la mujer es lo que es”]¹.

La histeria (de la palabra griega ὑστέρα (hystera) = matriz, útero) constituye el trastorno psicossomático por excelencia: la expresión de emociones y sentimientos a través el cuerpo. Está caracterizada por una serie de rasgos de personalidad tales como el egocentrismo, la

¹ González-Crussí, p. 128.

inestabilidad emocional, el histrionismo y la dependencia, las cuales ubican a este trastorno en el campo de las neurosis. Sin embargo, a pesar de que el diagnóstico científico moderno la considera independiente del género del sujeto que la padece, es importante repasar su evolución histórica, pues se trata de un concepto que actualmente se utiliza de modo peyorativo para referirse a las mujeres. Más que una entidad patológica, es aquello que la sociedad de cada momento, desde sus prejuicios culturales sobre la mujer y su sexualidad, ha proyectado. Hoy se puede decir que es un término en desuso por parte de los especialistas porque nadie pudo definirla de forma definitiva.

La presente investigación ha nacido a partir del interés estético que transmiten las imágenes iconográficas creadas durante la segunda mitad del siglo XIX respecto a las mujeres histéricas residentes de *La Salpêtrière*², pacientes del célebre neurólogo Jean-Martin Charcot. La cristalización de esta “iconografía” histérica decimonónica, el análisis de su origen, remontado a partir de la antigüedad egipcia, junto con su contexto social y de género, me ha ayudado a definir mis objetivos de estudio, realizando una indagación previa, pasando de un interés general en las manifestaciones físicas de los trastornos psíquicos y enfermedades mentales femeninas, hasta centrarme en una sintomatología concreta, que es la histeria, enfocada hacia una perspectiva prioritariamente plástica.

Uno de los objetivos principales será analizar las representaciones de la mujer, específicamente del cuerpo histérico femenino, que han sido elaboradas por determinados dispositivos de la

² Hôpital de la *Pitié-Salpêtrière* (o simplemente *La Salpêtrière*) es un hospital público construido en el siglo XVII, encargado por Luis XIV al arquitecto Libéral Bruant en 1656. El edificio recibió el nombre de *Hôpital Général pour le Renfermement des Pauvres de Paris* (Hospital general para el internamiento de los pobres y vagabundos de París) y tenía como propósito principal internar a los pobres y vagabundos de la ciudad. Se dividió en tres partes: *La Pitié*, para los niños, *Bicêtre* para los hombres y *La Salpêtrière* para las mujeres.

sociedad y la cultura patriarcal de la antigüedad hasta el siglo XX, dando como resultado una iconografía de lo femenino fuertemente ideologizada y de una existencia muy concreta en el imaginario colectivo.

Para esto, es preciso sitiarnos primeramente en la aplicación de la noción de “lo abyecto” de Julia Kristeva (1988), ya que es una palabra clave que veremos mencionada varias veces por referencias de autores que figuran dentro de esta investigación.

Julia Kristeva, en su ensayo *Poderes de la perversión*, señala que abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto”... “La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe³”.

La abyección se puede mirar, también, como la violencia que ejercen los sujetos del mal con el fin de ensuciar y humillar al otro. Bajo esta perspectiva, Kristeva entiende la abyección como aquella turbiedad que provoca el rechazo, pero a la vez el deseo, y que lacera y pervierte a las personas que se pierden en ella. Un polo de atracción que repulsa en tanto que perturba esa identidad, sistema u orden.

Partiendo de estas nociones, Kristeva sostiene que en la formación de la subjetividad se excluye “lo otro” como muestra de lo abyecto del sujeto. Esta exclusión define el campo de lo que se considera “humano”, y de su opuesto, en consonancia con el discurso de poder entronizado en la sociedad⁴. Así, toda figura corporal poco o mal delimitada, por ejemplo, la del homosexual, la del

³ Kristeva, p. 11.

⁴ Lacan, afirma que la construcción del sujeto está cimentada sobre un conjunto de privaciones que niegan la posibilidad de inserción cultural de otras manifestaciones. Así pues, la construcción de lo humano es una operación diferencial que produce: lo más o menos humano, lo humano y lo humanamente impensable. Constituyendo cada sitio excluido, el lindero de lo humano; creándose zonas abyectas dentro de la socialidad, zonas de inhabitabilidad

freak, o en este caso, la del sujeto mentalmente enfermo, incluso endemoniado, será calificada de abyecta, por tanto, será rechazada.

En la misma línea de Kristeva, Víctor Bravo considera que la abyección “es una de las manifestaciones del cuerpo grotesco, en la que el cuerpo se vincula con la mancha y el pecado, con la corrupción y la impureza...⁵”. Y es aquí donde el concepto de lo abyecto se revela inmensamente útil para comprender y visibilizar la representación de un concepto de feminidad, más específicamente, del binomio mujer=histeria que, partiendo de la idea de que el cuerpo, en especial el que es creado por la sociedad occidental, posee connotaciones dadas por las instituciones que lo construyen para poder clasificarlo mejor, y queda de manifiesto como una pulsión verdadera para la creación de todo un “culto” a su alrededor, no solamente clínico y social, sino también estético.

Lynda Nead señala que para Julia Kristeva, lo abyecto “está del lado femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal⁶”; y es precisamente esta cuestión la que cristalizará los objetivos principales de mi investigación, ya que, si bien es cierto que las instituciones tradicionales como la familia o el Estado son las que construyen a los sujetos, también es cierto que estas mismas son las que segregan y repudian a los que no se ajustan a sus normas y a los que no comparten los presupuestos del orden instaurado en la sociedad.

Cuando las mujeres son tocadas por la turbia mancha de la abyección, esa que las enferma, las enloquece, las devuelve a un estado primitivo, las enajena y las histeriza, haciéndolas

para el sujeto, pues este las considera como una amenaza para su integridad. Butler, Judith. *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*. Citada por Karen Ortega en *Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto?*, p. 42. Disponible en: file:///C:/Users/prestamo_sony2/Downloads/Dialnet-SeresAbyectos-5810210.pdf

⁵ Ortega, p. 143.

⁶ Nead, pp. 56-57.

exponer la frustración y el dolor en un discurso generado a través de su cuerpo retorcido, confrontando al hombre y las instituciones como su *otro*, devienen en la representación fundamental de la perversión femenina. Curioso objeto a la par de fascinante, tanto para diseccionar sobre la plancha del psiquiátrico, como para figurar como una fatal musa, heraldo de obsesión e inspiración para escritores y artistas a través de la historia.

Así, emprenderé un mapeo y estudio visual e historiográfico de la imagen concebida de la histeria como estereotipo social adjudicado a la personalidad e identidad femenina, afirmándola como un constructo de origen masculino originado a partir de la premisa del miedo inconsciente del hombre hacia la mujer, existente desde la antigüedad hasta la actualidad, consolidándose como concepto de índole altamente visual y estético durante el siglo XIX gracias al catálogo de imágenes creadas dentro del laboratorio fotográfico de *La Salpêtrière* bajo la dirección de Charcot, un trabajo llamado *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, reflejo de la sociedad y la cultura que dejará constancia en las representaciones de la locura dentro de la historia del arte, que iniciará identificando la transición de diferentes figuras clave en las representaciones artísticas y revisando el imaginario masculino de la histeria desde una perspectiva de género.

Comenzaré recuperando los primeros atisbos que evidencian el posible origen de la histeria, remontado al antiguo Egipto, época en la que el padecimiento aún no llevaba el nombre con el que lo conocemos hoy. Un texto del año 1900 a.C. llamado el *Papiro de Ebers* dedica todo un capítulo a *Enfermedades de mujeres*, y en lo poco que se conserva de él se mencionan las "perturbaciones del útero". Posteriormente, en Grecia, fue llamada por la medicina hipocrática "enfermedad del útero ardiente", pensando que éste era un órgano móvil en estado de hambruna

que deambulaba por el cuerpo de la mujer, provocándole múltiples malestares y enfermedades. De ese modo, la histeria se erigió como un padecimiento exclusivo de las mujeres. Un trastorno en el comportamiento y la psique femeninos definido por varias figuras célebres como el ya mencionado Hipócrates, Platón o Galeno, cuyas concepciones partían de la hipótesis de falta de actividad sexual hasta la de considerar a la mujer un ser inferior al hombre por cuestiones psíquicas, anatómicas y fisiológicas, conteniéndola dentro de la teoría que la concebía simplemente como “un hombre al revés”.

Contrapuesta al pensamiento científico, aparece dentro de los mitos griegos una figura femenina compleja: la ménade, que reafirmará en los extremos de la ficción las aseveraciones de los pensadores griegos respecto a la mujer y su naturaleza primitiva que la vuelve inferior al hombre, desentrañando el origen del temor del hombre a la mujer y su naturaleza, no solo a ese estado de trance embravecido que caracteriza a las ménades, mujeres adoradoras y practicantes de los misterios de Dioniso, sino también al de perderse ellos mismos en el llamado proveniente de fuera de los límites de la civilización apolínea, representado por el éxtasis en la música y la danza de las cuales el dios es portavoz, y que bajo su influencia, las mujeres se despojaban de su identidad, y enloquecidas abandonaban sus hogares, sus oficios, sus familias, transgredían con sus crímenes todas las normas sociales establecidas, asesinando incluso a sus propios hijos y maridos, vagando en libertad fuera de los límites impuestos por las instituciones masculinas del orden y la civilización.

La imagen de la ménade será una pieza iconográfica clave que tendrá una transición evolutiva dentro del origen de las representaciones pictóricas de la locura y la transgresión femenina, con similitudes comparables entre todos los periodos que abarca esta investigación.

Con la llegada de la Edad Media, emerge la figura de la bruja, nacida en medio la superstición sobrenatural, religiosa y misógina. La histeria pasó de ser una cuestión médica a un asunto de superstición, una cuestión moral que, en vez de entenderse, debía castigarse, cayendo bajo el dominio de la iglesia, que la asumía como un atributo de herejía.

Desde una perspectiva feminista, Silvia Federici nos explica además la expoliación del saber y libertad del que fueron objeto las mujeres de este periodo, así como el control de su útero y la dominación de su capacidad reproductiva como un pilar fundamental para sacar adelante un nuevo proyecto que dejará atrás las relaciones de producción medievales: el capitalismo.

Durante la transición de la Edad Media hasta llegar al siglo XIX, la idea popular que asocia a la histeria con la mujer y su sexualidad se mantuvo, y se expandió a tal grado de convertirse en una epidemia de moda que rápidamente abrazaron artistas y escritores de gran peso como Flaubert o Baudelaire, adjudicándole virtudes enaltecedoras para el genio creativo, convirtiéndola en la enfermedad más literaria del siglo XIX. Esta visión romantizada de la histeria por los artistas masculinos hará contraste con el discurso que mostrarán algunas de sus coetáneas femeninas, despojándole el velo de fascinación para mostrar con crudeza el dolor y el yugo al que eran sometidas, enfermas a consciencia por la familia, la sociedad y la opresión de las normas patriarcales.

La representación de la sonámbula enloquecida en la pintura y literatura del siglo XVII hasta el XIX, reinará con una imagen ambigua entre la sumisa confinada al espacio doméstico y la sexualmente liberada *femme fatale*. Posteriormente y bajo el disfraz del discurso médico, será convertida en un espectáculo erótico y mediático dentro de *La Salpêtrière*, catapultada a codearse con las atracciones callejeras del exotismo y los fenómenos de circo, ensamblándose así dentro del conjunto de identidades periféricas que constituirán *la otredad* del hombre occidental, blanco y burgués.

Posteriormente, la codificación visual de su iconografía se posicionó como un modelo para los géneros artísticos, principalmente por la facilidad que tenía el público para identificarla. Así, el hipnotismo, el sonambulismo, la histeria y las diferentes fases del *gran ataque histérico*, incluidas convulsiones y desmayos, proveyeron a los actores y actrices de un gran catálogo para hacer teatro. La gesticulación pasó a formar parte de los elementos principales de las actuaciones en los *café concert*, siendo este un calco del lenguaje iconográfico de la histeria de *La Salpêtrière*. Los gestos espasmódicos y convulsivos, las poses y las muecas mecánicas y frenéticas fueron premisas que las artistas incorporaron a los números de sus espectáculos como una característica esencial en el decadente *fin de siècle*, encauzándose posteriormente en las vanguardias artísticas como una convulsa musa erotizada, expresiva y subversiva, influenciando fuertemente al dadaísmo, al surrealismo y al cine expresionista. Pero no será hasta encontrarse con la danza moderna de inicios del siglo XX, donde finalmente reivindicará su identidad de “bruja” transgresora, recuperando la autonomía de su cuerpo, sin reservas a confrontar y cuestionar una identidad impuesta por la sociedad androcentrista.

Primera Parte

Antigüedad y Edad Media: úteros hambrientos y endemoniados.

1.1. El útero errante.

"Le es atribuido generalmente, al médico griego Hipócrates, la idea de que la histeria fue el resultado de un útero ambulante: pensó que el útero podía desprenderse y vagar por el cuerpo, causando disfunciones por adherirse a otros órganos. Por ejemplo, el útero adherido al corazón, provocaba dolores en el pecho; adherido al estómago, problemas gastrointestinales. A su vez, esto causaría que las mujeres devinieran histéricas (evidentemente los hombres eran incapaces de volverse histéricos). Nadie sabía con certeza cómo evitar que esto sucediera, pero una cura consistía en anclar el útero. Esto podía lograrse fácilmente impregnando a la mujer o manteniendo húmedo el útero a través del coito para que así no buscara la humedad de otros órganos".

La histeria es una condición patológica con una fascinante y tortuosa trayectoria clínica y cultural; una afección de larga tradición y con un pasado tan antiguo como los inicios de la cultura occidental. Diferentes autores de la práctica clínica de la antigüedad egipcia, griega y romana conocieron el concepto de manera más o menos imprecisa puesto que no sabían definir con exactitud de qué se trataba.

Tan sólo la palabra evoca una serie de imágenes, ninguna de las cuales probablemente incluya un útero nómada que deambula sin rumbo por el cuerpo femenino. Sin embargo, hasta el siglo XVIII, eso es precisamente lo que los médicos creían que era la causa detrás de este misterioso trastorno.

Hoy en día, la histeria es considerada como una "expresión física de un conflicto mental y puede sucederle a cualquiera sin importar la edad o el género."⁷ Sin embargo, en la antigüedad, se atribuía solo a las mujeres y se consideraba de naturaleza fisiológica (no psicológica). Platón, junto con Hipócrates y Galeno, creía que el útero era el culpable de este desorden: un "animal

⁷ Meyer, Cheryl L. *The Wandering Uterus: Politics and the Reproductive Rights of Women*. NYU Press, 1ra ed. 1997.

⁸ Adair, p. 153.

capaz de causar destrucción⁹, puesto que de hecho, la misma palabra “histeria” proviene del griego ὑστέρα, “hystera”, que significa “matriz”, “útero”.

El término *histrión* hace referencia a las máscaras de los actores del teatro griego, a la teatralidad y dramatismo con la que suelen comportarse este tipo de personas en estado histérico caracterizado por esta gestualidad excesiva que procede de una exagerada necesidad de ser admirado y estimado por los otros.

Remontándonos a sus orígenes, el texto médico más antiguo conocido, un papiro egipcio del 1900 a.C. llamado *el papiro de Ebers*, descubierto en la ciudad de *Kahoun* por el egiptólogo británico William Flinders Petrie en 1889, dedica todo un capítulo a *Enfermedades de mujeres* y en lo poco que se conserva de éste, se hace referencia a la histeria como *perturbaciones del útero*, enumerando los síntomas, diagnósticos y tratamientos de dicha enfermedad. Aunque en este tratado se desconoce la “histeria” como designio para el mal que aquejaba a las mujeres de la época, ya se asociaba directamente a un síntoma generado por el útero, otorgándole la noción de órgano migrante y hambriento que, desplazándose con una especie de ansiedad motriz, aplastaba a los demás órganos y hacía que la mujer tuviera, entre otros, síntomas de ahogos, sudoraciones, afasias y palpitaciones.

En el ensayo *Historia de la Histeria*, su autora Diane Chauvelot explica que en este antiguo documento podemos encontrar tres descripciones respecto a los síntomas de la histeria:

1. Todos los síntomas que reagrupamos bajo el nombre de histeria son imputables únicamente al útero.
Es decir, que es la enfermedad de un órgano y que su origen es sexual y específicamente femenino

⁹ Rousseau,. Citado en *Hysteria Beyond Freud*, p. 104.

2. El útero desencadena la enfermedad porque se halla en estado de inanición: no tiene lo que desea.
3. Manifiesta su descontento desplazándose de manera intempestiva¹⁰.

Esta fantástica concepción de órgano móvil, inaceptable para la observación y la lógica, parece ser, afirma Chauvelot, que fue a raíz de la observación de los prolapsos uterinos la que otorgó la idea de generalizar el desplazamiento del útero, aunque el prolapso tiene su propia patogenia y en realidad no es la causa de ninguna sintomatología histérica. Es evidente el desconocimiento de anatomía. En el papiro de *Kahoun*, los médicos, preocupados por alimentar a dicho órgano hambriento y de persuadirlo para volver a su sitio en la pelvis, recetaron todo tipo de tratamientos para doblegar a un útero tan caprichoso como inquieto que incluían supositorios vaginales con aromas dulces. Esto era impregnar paños con especias aromáticas como la mirra líquida, flores y algunas hierbas como la valeriana, -considerada por su penetrante olor, un antihistérico natural en el *Manual de farmacología*, publicado en Filadelfia en 1918-, sentar a la afectada sobre ellos, o bien penetrar la vagina con estos dulces y suaves perfumes en forma de bálsamo; o las fumigaciones con excrementos secos de hombre quemados junto con incienso, cuyo humo resultante debía penetrar por la vulva con la intención de “tentar” al útero para que regresara a su lugar de origen. Para obligarlo a alejarse de los pulmones y el corazón, las mujeres se vieron urgidas a ingerir sustancias repugnantes que con frecuencia contenían ingredientes repulsivos como excrementos humanos o animales. Para la mujer soltera que padecía histeria, la cura era simple: el matrimonio, seguido de los hijos.

Estas creencias y prácticas pseudo-médicas, tan ingeniosas como populares para aliviar a las mujeres histéricas se fueron transmitiendo de una civilización a otra y permanecieron durante

¹⁰ Chauvelot, p. 10.

siglos, siendo incluso modificadas y “perfeccionadas” con el tiempo. Esta noción de útero inquieto y sensible a los perfumes va a perdurar durante siglos hasta llegar a Ambroise Paré, cirujano y teratólogo francés del siglo XVI quién fabricará, para el uso de las histéricas, un *speculum* con agujeros y así asegurar la penetración de los vapores aromáticos por el conducto vaginal.

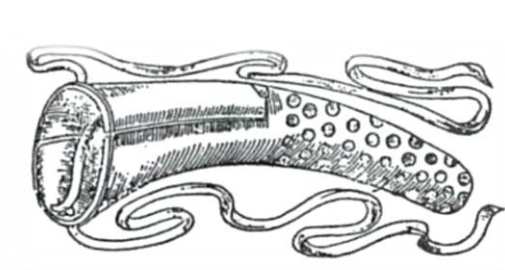


Imagen ilustrativa del *Speculum* de Ambroise Paré, 1559.

Es Hipócrates (c. 460-370 a.C.), médico griego quien (recogiendo la teoría de los papiros de la medicina egipcia) designa al padecimiento el nombre de *histeria* como tal, no con una intención de innovación, sino más bien como precisión, (recordemos “hystera”= “útero”) y con este nombre hace referencia a su causa orgánica, relacionada con las perturbaciones y desplazamientos de dicho órgano en estado de inanición. En su *De morbis mulierum* (De las enfermedades de las mujeres) aparece por primera vez con la misma concepción: “en una mujer atacada de histeria –o que da a luz trabajosamente- el estornudo que sobreviene es favorable”. Dicho de otro modo, la contracción espasmódica vuelve a colocar el útero en su lugar en la pelvis¹¹, además de atribuirle un adjetivo calificativo a la palabra. Para él, la causa de la histeria le parecía ser la continencia sexual, la cual secaba el útero haciéndolo huir de su lugar en busca

¹¹ Hipócrates. *Tratados ginecológicos*, vol. IV, citado por Chauvelot, p. 13.

de humedad. La misma teoría fue recogida por Platón (c. 427-347 a.C.) quien planteó que el útero, especialmente uno que era estéril, era propenso a enfurecerse y comenzar a vagar por todo el cuerpo en busca de humedad, "bloqueando los canales respiratorios" y "causando comportamientos extraños¹²":

En las mujeres [...] lo que se llama matriz o útero es un animal que vive en ella deseoso de procreación. Cuando permanece mucho tiempo estéril después del período de la pubertad apenas se le puede soportar: se indigna, va errante por todo el cuerpo, bloquea los conductos del aliento, impide la respiración, causa una molestia extraordinaria y ocasiona enfermedades de todo tipo¹³.

Tan preocupante era la perspectiva de un útero errante, que algunas mujeres usaban amuletos para protegerse contra él, como el ejemplo expuesto a continuación:



Este amuleto en particular es discutido en 'A Uterine Amulet in the Oriental Institute Collection' por Robert K. Ritner para *Journal of Near Eastern Studies* 45:3 (Jul. 1984), pp. 209-221.

Galeno de Pérgamo (c. 130-210 d.C.), otro importante médico griego, sucesor de Hipócrates y Platón, diagnosticó la histeria como una enfermedad causada por la ausencia sexual en mujeres que eran particularmente pasionales, siendo imprescindible casar a las vírgenes y volver a casar a las viudas para que éstas no cayeran enfermas. Esta teoría también se mantuvo hasta el siglo XIX y en consecuencia, para atenuar las pasiones y los ahogos histéricos de esas mujeres, se les aplicaba un tratamiento de masaje pélvico manual por parte del médico, (que posteriormente fue mecanizado con la invención de aparatos vibradores) entre otros variados ejercicios como

¹² M. S. Rosenthal, p. 7.

⁷ Platón. *Timeo*, en *Diálogos* vol.VI, citado por Chauvelot, p. 13.

electrochoques o la hipnosis. Estas prácticas onanísticas se constituirán como uno de los tratamientos recomendados más habituales para tratar la enfermedad a lo largo de toda su historia.

Inmerso en el contexto de la práctica místico-religiosa, Galeno continuará aportando con su conocimiento en su tratado “que las costumbres del alma son las consecuencias de los temperamentos del cuerpo¹⁴” y que en ambos sexos puede existir esta enfermedad debido a la abstinencia, puesto que la retención de sustancias sexuales, tanto en el hombre como en la mujer, termina convirtiéndose en veneno y actúa contaminando el carácter y pensamiento del individuo. Y es que desde este punto de vista, la cura es simplificada y cada uno podía curarse a sí mismo y a los demás.

De la mano de la intriga médica y la fascinación popular del halo que rodeaba las particularidades del útero como un órgano con capacidades independientes para caminar dentro del cuerpo, junto con atributos bestiales destructores, propiciador de conductas transgresoras, me ha generado la idea de afirmar la vinculación de esta característica feral de la mujer poseída por su útero con la concepción de un mito clásico helénico particularmente interesante, tanto por su iconografía como por su trasfondo psicológico; este es el mito de las *ménades*, el grupo de seres femeninos divinos, estrechamente ligadas a Dioniso, y las *bacantes* o *basárides*, mujeres mortales dedicadas al culto orgiástico del dios.

¹⁴ Galeno de Pergamo. *La Médecine grecque d'après des auteurs médecins, d'Hippocrate à Galien*, citado por Chauvelot, p. 23.

1.2. Histeria Menádica: el despertar del útero primitivo.

La mujer sólo puede ser objeto de estudio como los negros, los indígenas y los animales. -No son de nuestra clase, no son de nuestra raza, no hablan nuestro lenguaje. Están más cercanas a lo salvaje-. Occidente no sólo inventó al salvaje, inventó también a La Mujer¹⁵.

“

En la mitología griega, las Ménades fueron en el principio las ninfas nodrizas de Dioniso, divinidad de origen extranjero, dios errante de la vendimia, de la transgresión, la música y la fiesta. Inspirador de la orgía ritual y la exuberancia cuyo culto acercaba a los hombres –y sobre todo a las mujeres– a las fronteras interiores de la locura y el éxtasis¹⁶ a través de la danza frenética y la ingestión del vino. Hijo de Zeus, quien lo engendra con la mortal Sémele y lo entrega a éstas justo al nacer de su muslo para evitar la furia de su esposa legítima, Hera¹⁷. Fueron éstas ninfas del agua fecundante, las *híadas*, hijas de Atlas, quienes le protegieron durante su infancia en el monte Nyssa y se convirtieron en sus primeras seguidoras, a quienes posteriormente poseyó, inspirándoles la locura mística:

“...por orden de Zeus, Hermes transformó temporalmente a Dioniso en un chivo y lo regaló a las ninfas Macrís, Nisa, Erato, Bromia y Bacque, del monte Nisa en el Helicón. Ellas cuidaron a Dioniso en una cueva, lo mimaron y lo alimentaron con miel, servicio por el cual Zeus colocó luego

¹⁵ Echeverría, p. 391.

¹⁶ El éxtasis («estar fuera») es una especie de trance, esquizoide o chamánico, en el que uno se autoelimina. Dodds observa: «Dioniso es Lysios “el liberador”: el dios que por medios muy sencillos o por otros no tan sencillos, hace posible que uno, por un breve tiempo, deje de ser uno mismo, liberándole de este modo... El objetivo de su culto era la *ékstasis*, que también podía significar cualquier cosa, desde un “sacarle a uno de sí mismo” hasta una profunda alteración de la personalidad». Paglia, pp. 144-45.

¹⁷ En la genealogía Hesíodica, Hera descubrió la aventura de su marido cuando Sémele estaba encinta. Con el aspecto de una anciana, Hera se ganó la amistad de Sémele, quien le confió que su marido era en realidad Zeus. Hera pretendió no creerlo, y sembró las semillas de la duda en la mente de Sémele, quien, curiosa, pidió a Zeus que se revelara en toda su gloria como prueba de su divinidad. Aunque Zeus le rogó que no le pidiese eso, ella insistió y él terminó accediendo. Sin embargo, los mortales no podían mirar a un dios sin morir, y Sémele pereció. Hermes logró rescatar al fetal Dioniso, plantándolo en el muslo de Zeus. Unos meses después, Dioniso nació.

sus imágenes entre las estrellas con los nombres de las Híades. Fue en el Monte Nisa donde Dioniso inventó el vino por el que se le celebra principalmente¹⁸.”

Una ninfa de Delfos, Tiía, que tuvo un hijo de Apolo, fue la primera en adorar a Dioniso en las laderas del monte Parnaso; por extensión, se llamaba *tíades* a las sacerdotisas que celebraban, en una danza orgiástica con antorchas, el culto al niño Dioniso desgarrado por los titanes. Asociadas a las *tíades* es donde se encuentra éste grupo mítico femenino más cercano al concepto de lo salvaje: las ménades y bacantes. Conocidas por ser las más crueles contra los enemigos del dios al que adoraban, narran los mitos que, desde que Dioniso descubrió el precioso néctar de la vida, hubo detractores quienes se opusieron a la introducción de sus misterios. Ellas, actuando como soldados del dios, lo favorecieron y lucharon agrestemente contra sus enemigos impíos.

Su nombre se traduce literalmente como “las delirantes” o “las que desvarían” según las fuentes, y son descritas como mujeres en estado salvaje y enajenadas con las que era imposible razonar. Pictóricamente se las representaba a menudo vagando por las montañas y los bosques en un cortejo de rebelión conocido como *tíaso*¹⁹, jugueteando con serpientes²⁰, acompañadas por sátiros, silenos, bacantes o basárides (mujeres mortales que emulan a las ménades), espíritus de la naturaleza e incluso del mismo Dioniso. Ataviadas con la *nebris*, que es la piel que procede del ciervo²¹, aunque también podían ser pieles de pantera (bestia amada por Dioniso por estar entre los animales más excitables), cabra, lince o zorro; asociada a la animalidad y fuerza vital de lo

¹⁸ Graves, p. 125.

¹⁹ Grupo de mujeres poseídas por Dioniso que abandonan a sus hijos, sus maridos, sus hogares, los telares, su marca identitaria femenina establecida por el orden superior masculino, para acompañarlo en un desplazamiento topológico desde la ciudad (la civilización) al monte (el estado salvaje), a danzar y a hacerse unas con el Dios.

²⁰ Al nacer de su muslo, Zeus coronó a su hijo con serpientes.

²¹ Del griego antiguo νεβρός, *nebrós*, "ciervo".

salvaje. Llevaban el cabello suelto indicando el rechazo a las costumbres sociales y el abrazo a la naturaleza, no una naturaleza cultivada o romántica, sino una naturaleza feral e incivilizada. Coronadas con ramas tejidas de hiedra –hoja que solían mascar en sus momentos de éxtasis²²- o perfumadas hojas de vid, ambas plantas sagradas, representativas del culto dionisiaco, y portando casi siempre un tirso, el cual es una vara o bastón forrado también con vid, hiedra y lazos, rematado por un cono de pino o piña, símbolo asociado a la inmortalidad de la vida vegetativa y animal²³ que poseía la utilidad de arma agresora.



Ménade danzante sosteniendo un tirso con su mano derecha y un cachorro de leopardo con su mano izquierda. Una serpiente corona su cabeza. Lleva un *chitón* con mangas, una *himación* y una piel de leopardo con las patas atadas alrededor de su cuello. Ella baila violentamente y su cabello vuela mientras agita la cabeza.

Kylix ática de cerámica de figuras rojas, atribuida a Brygos. Período arcaico tardío, ca. 490 a.C.

Munich, *Antikensammlungen*.

²² La hiedra está presente en las Agrionias y las Nictelias, que en su mayor parte se celebran de noche...Las mujeres, poseídas de báquicos padecimientos, en seguida van a por hiedra, la despedazan agarrándola entre sus manos y se la llevan a la boca para comérsela, así que no andan en absoluto descaminados los que dicen que la hiedra, que posee un soplo de locura que excita a moverse, produce éxtasis y perturba y en general provoca una embriaguez sin vino y alegría a quienes están peligrosamente dispuestos al entusiasmo. (Plutarco, *Cuestiones romanas* 291A).

²³ Chevalier, (véase “Pino”) p. 837.

Inspiradas por los misterios del dios y en un estado de frenesí extático a través de una combinación de baile e intoxicación, las ménades recorrían los montes ejecutando danzas febriles, cazando animales salvajes y agitando panderos tirsos al compás de su celebración. En su éxtasis, poseían una fuerza física sobrenatural inspirada por el dios, que las volvía capaces de derribar y desenraizar árboles, cazar y descuartizar fieras y en general, hacer pedazos a cualquiera que se interpusiera en su camino; como le sucedió a Penteo, rey de Tebas, quien fue desgarrado miembro por miembro por oponerse a introducir los ritos de los misterios dionisiacos en su ciudad. Al ser imposible herirlas con armas enemigas debido a su desmesurada fuerza, tenían la ventaja de derrotar ejércitos enteros sólo con sus manos. Abandonadas a la naturaleza del estado feral primario, se narra que, dentro de su trance y como parte de los ritos báquicos practicaban el *esparagmos*²⁴, el descuartizamiento ritual. El cuerpo del dios, sustituido simbólicamente por el de un animal (generalmente un cabrito) o un hombre, es sacrificado y desmembrado en pedazos, que son posteriormente ingeridos²⁵ o también diseminados por el campo como si fueran semillas. Camille Paglia, en su ensayo *Sexual Personae*, se refiere al *esparagmos* como el principio supremo del culto dionisiaco y a la presencia del dios como un

²² Del griego σπαργμός, *sparagmos*, que significa “destrozar”, “despedazar”, “descuartizar”. Rober Graves señala que otra tradición, la que recupera el Orfismo, habla de que Hera manda a descuartizar al niño Dioniso. En venganza por la traición marital de Zeus, Hera pide a sus hermanos los Titanes que busquen al niño y que le den muerte descuartizándolo. Dicha muerte es el *esparagmos*, y eso es lo que se repite en el ritual Dionisiaco. El niño es despedazado. De la sangre derramada de Dioniso, brota la vid, el primer retoño. La abuela, que es Rea, recoge las partes del niño, y en una inmensa cocción lo reúne nuevamente, volviéndolo a la vida y encomendando su crianza a las Ninfas en el bosque.

²³ Al ritual del *esparagmos* le precedía el de la omofagia, del griego ὠμός, *omós*, que significa “crudo”, y otro elemento central del rito dionisiaco que se refiere a la ingesta de la carne de la víctima destrozada por las ménades. Ésta era la expresión última de su comunión con Dioniso, la asimilación e interiorización de la divinidad, y pudo haber sido también un símbolo del triunfo de la naturaleza salvaje sobre la civilización. Una brutal transgresión de las estructuras cívicas que van fundando el mundo Griego. La pauta antropológica es cocinar los alimentos, por lo tanto hay exceso, hay *Hýbris* (exceso, desmesura, desorbitancia, desconocimiento del límite; mientras que su opuesto *Sophrosyne*, es la medida, conocimiento del límite, prudencia, algo vinculado al control de sí).

elemento directamente ligado con la Gran Madre Naturaleza; el Útero-Tumba^{26/27} “(...) un mundo viscoso de desechos, venenos y ungüentos mágicos”²⁸, que es en consecuencia un “éxtasis de excitación sexual y fuerza sobrehumana”²⁹.”

¿En qué se asocia el menadismo, este principio primordial de lo salvaje y primitivo de las mujeres con la histeria?

Hay que recordar que Dioniso, entre otros méritos, es propiciador del éxtasis místico a través de la danza, la cual es asociada exclusivamente con cuestiones de índole femenino, por ser un acto en el que el control de sí desaparece ante el frenesí de los movimientos al ritmo de la música. Es por esto que, por ejemplo, el rey Penteo, en su exaltada virilidad expresada a través de su autoridad política y marcial, rechaza la introducción en Tebas de los misterios y el culto a una divinidad extranjera y ambigua, afeminada, voluptuosa y permisiva como Dioniso, inclinado a favorecer cualidades del terreno femenino, identificadas con los ritos de la danza y la celebración, atributos de una naturaleza incivilizada, bestial y salvaje.

De acuerdo con Bram Dijkstra, quién cita en su obra a Augustus Gardner, la histeria primordial es evocada por un sonido que pareciese emular a los tambores primitivos:

(...) Incluso querer bailar era un signo de afeminamiento en los hombres. La histeria era el sonido del *tam-tam* en la humanidad civilizada, había dicho Gardner.

(...) La danza representaba la pérdida del control, la pérdida de la masculinidad. Los hombres que bailaban se habían derrumbado ante el atractivo de la sensualidad, habían quedado atrapados en el

²⁶ Las personas en casi todas partes han concebido que la tierra (como principio femenino) es también nuestro hogar después de la muerte. En el lenguaje metafórico griego, la tumba a veces se compara con la matriz.

²⁷ “El gran contrincante de Apolo, Dioniso, es quien gobierna las fuerzas ctónicas, cuya ley es la feminidad biológica procreadora. Lo dionisiaco es naturaleza líquida, una ciénaga miasmática cuyo prototipo son las aguas estancadas del útero”. Paglia, pp. 33-34.

²⁸ Paglia, p. 140.

²⁹ *Íbid.*, p. 142.

perpetuo baile de la lujuria femenina, el salto menor de la histeria reproductiva. Porque lo que era de la bestia en el hombre era lo que él cedía a la mujer³⁰.



Bacchante, from a marble in British Museum.

Ménade danzando mientras ejecuta una Melodía con un tambor semejante a un *Tam-Tam*.

“Somos la piel del tambor que golpea la naturaleza. La invitación al baile dionisiaco es un contrato que estipula nuestra relación de esclavitud con la naturaleza”. Paglia, p. 141.

Dijkstra continúa:

“Los hombres que no lograron domesticar a esas "criaturas" estaban condenados a terminar bailando o aullando a la luna junto con la multitud de otros hombres degenerados que siempre formaron este entorno bestial, primitivo y abyecto de las mujeres.³¹”



Catalepsia provocada por el sonido brusco de un *Tam-Tam*.

Dibujo de Paul Regnard en *Sorcellerie Magnétisme, Morphisme Délire des Grandeurs*. París: E. Plon, 1887.

Habiendo llegado a este punto, resulta evidente la asociación que al menos tres autores han concebido sobre los orígenes primigenios de una patología atribuida exclusivamente a las mujeres (por su amalgama directo con el útero y su

exaltado despertar metafórico de entre los oscuros pantanos adormecidos en la quietud de la

³⁰ Dijkstra, p. 101. La traducción es mía.

³¹ *Íbid.*, p. 101.

húmeda caverna femenina), vinculándose como parte del mito griego clásico respecto al de la mujer, que en la sexualidad liberada de su naturaleza salvaje, deviene en una bestia enloquecida, (nunca mejor representada que en las ménades) quien ha convertido su cuerpo en un arma, poniendo en evidencia el miedo del hombre ante la mujer que se alza como un sujeto sexual activo y cuyo útero hambriento, espermatófago y devorador, hay que mantener bajo control; constriñéndola así a las normas patriarcales, sometiéndola a un perpetuo estado opresivo de violencia, sin concederle igualdad por considerarla peligrosa e inferior (una especie de hombre fallido, defectuoso), castrando sus capacidades más allá de la maternidad y del cuidado de la familia, y otorgándole una identidad prefabricada por la sociedad falocrática reducida a la pasividad.

He de mencionar también la vinculación, a manera metafórica, entre Dioniso y el útero. Dioniso es reconocido como una presencia errante en la literatura y la poesía trágica, al igual que lo era el órgano femenino en los tratados médicos de la misma época. Cabe mencionar las tendencias afeminadas del dios, que resulta, siguiendo a Camille Paglia, un dato relevante dentro de esta relación. Ambos, divinidad y órgano, van a ser los propiciadores de la locura en la mujer de la antigüedad: “Apolo es la distancia fría y severa de la identidad y el pensamiento categórico occidentales. Dioniso implica energía, éxtasis, **histeria**, promiscuidad, emoción: una indiscriminación despreocupada de toda idea o práctica³²”.

Así, el menadismo será un sinónimo de histeria en el periodo helénico, deviniendo las ménades en las primeras mujeres histéricas representadas en la literatura y en las demás concepciones artísticas, principalmente pictóricas y escultóricas, siempre en posición de resistencia y negación

³² Paglia, p. 143. La negrita es mía.



Ménade danzante. Detalle de un *skyphos*, vasija griega de cerámica de figuras rojas, Ca. 330-320 a. C. British Museum, Londres.

a los principales estatutos de autoridad y al *apolíneo* estado de civilización del hombre, un orden de naturaleza masculina.

En contraposición, la figura de la ménade será convocada para indicar la irracionalidad de los personajes femeninos. Arthur Evans argumenta que “cuándo las mujeres seguidoras de Dioniso son tocadas y poseídas por la locura del dios, de repente se encontraron libres de las definiciones de sí mismas, de su condición de mujer y de

cordura impuestas por el patriarcado³³”.

A esto podemos agregar una sentencia más de Paglia: “Dioniso respalda a la mujer al tiempo que la mantiene en la ciénaga ctónica^{34/35}”, es decir, en su condición de criatura feral primitiva. Esencialmente, el dios proporcionó en la locura y el éxtasis una salida para las frustraciones y pasiones femeninas.

³³ Evans, p. 18.

³⁴ Paglia, p. 139.

³⁵ Ctónico, del griego antiguo χθόνιος khthónios, “perteneciente a la tierra”, se refiere típicamente al interior del suelo más que a la superficie de la tierra, o a la tierra como territorio, y en mitología y religión designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes. A veces también se los denomina telúricos.

1.3. Histeria trágica: tres relatos sobre mujeres ferales en la Metamorfosis de Ovidio.

“... a menudo he reflexionado sobre el estado de las mujeres: no somos nada. Como niñas pequeñas en la casa de nuestro padre, vivimos la vida más encantadora, porque la ignorancia mantiene felices a los niños. Pero cuando llegamos a la edad de madurez y conciencia, somos empujadas y desterradas, lejos de los dioses de nuestros antepasados y padres, algunas a hombres extranjeros, algunas a bárbaros, algunas a buenos hogares y otras a abusadores. Y después de una sola y feliz noche de amor, nos vemos obligadas a alabar esta estructura y a consideramos afortunadas³⁶”.

Las líneas anteriores de la obra perdida de Sófocles, *Tereo*, son pronunciadas por la esposa del protagonista, Procne. La trama fue tomada de la conocida historia de Tereo, quien violó a la hermana de su esposa, Filomela, y le cortó la lengua para evitar que revelara su crimen. Filomela revela la verdad al tejer su historia en un tapiz, y las dos hermanas se vengan de Tereo matando a su hijo y al de Procne, Itis.

La terrible figura de la ménade aparece periódicamente a lo largo de las *Metamorfosis* (s. VIII d. C.) del poeta romano Publio Ovidio Nasón (c. 43 a.C.-17 d.C.). En los relatos de esta obra la aprobación de la irracionalidad de Dioniso, se ve reflejada en su extrema totalidad por las seguidoras femeninas del dios: las ménades y las bacantes, quienes tipifican el potencial de la locura femenina dentro y fuera de los límites de la cultura. Así pues, la ménade emerge para significar “un trastorno del orden social normativo, identificado este como un orden masculino y ejemplificado por la autoridad política, militar e imperial³⁷.”

³⁶ Sófocles, fragmento 583, de Tereo.

³⁵ Sharrock, p. 95.

Son tres los relatos de las *Metamorfosis* donde puntualmente se identifica a las ménades o se alude a su presencia: Penteo (Libro III), narrado de una forma similar en la tragedia de Eurípides titulada “*Las Bacantes*” (409 a. C.), obra en la que se superponen los antagonismos de lo bárbaro y lo cívico, lo femenino y lo masculino, la serenidad de la civilización con el primitivismo salvaje de la montaña, el choque entre lo humano y lo divino, lo apolíneo y lo dionisiaco³⁸ -en términos de Nietzsche-; Orfeo (Libro XI) y Tereo (Libro VI). Cada uno presentando una variación de la figura menádica tradicional frente a las autoridades masculinas.

En el libro III, Ovidio narra como el rey tebano Penteo es descuartizado por las ménades (entre las que se encontraba su propia madre Ágave y su hermana Ino) en represalia por negar la divinidad de Dioniso cuando éste, recién llegado a Tebas, y manifestado a través de la figura de un extranjero anuncia su voluntad de instituir su culto en la ciudad. Cadmo, fundador de la ciudad y quien ha obedecido el llamado del dios junto con el adivino Tiresias, ha otorgado el poder a su arrogante nieto Penteo quien se niega a honrar y a reconocer la autoridad de Dioniso sobre Tebas y a quien responsabiliza de la conducta inmoral de sus mujeres. A su juicio, Dioniso no es más que un agente que corrompe y trastoca el orden cívico, por lo que las bacantes y cualquiera de sus instigadores deben ser castigados. Esta circunstancia no la puede tolerar el dios. Por tal motivo, somete a la manía a las hijas de Cadmo, entre ellas Ágave, madre de Penteo, quienes abandonadas al delirio se unen al cortejo de bacantes y ménades para vagar por los bosques. Sin embargo, Penteo, curioso ante las habladurías de los prodigios que el séquito

³⁸ La razón y la lógica inspiradas por la ansiedad constituyen el dominio de Apolo, el primer dios de los cultos celestes. Lo apolíneo es desabrido y fóbico, su pureza sobrehumana lo separa de la naturaleza. La tesis que pretendo demostrar es que la personalidad de la civilización occidental, sus logros, son en gran medida apolíneas, tanto para lo bueno como para lo malo. Citado por Paglia, p. 33.

del dios era capaz³⁹, quiso espiar y corroborar las actividades de las ménades antes de darles captura y muerte con ayuda de su ejército. Dioniso, exasperado y ya con la paciencia agotada después de haber sido apresado e interrogado por el rey, renuncia a su faceta como deidad benéfica para guiarle a una trampa: bajo el influjo del dios, Penteo es conducido hasta el monte Citerón, donde Dioniso lo delata ante las ménades, a quienes les ordena castigarlo.

Ágave en éxtasis y encabezando el tumulto, es incapaz de reconocer y escuchar las súplicas de su hijo, a quien descuartiza y arranca la cabeza en conjunto con sus hermanas y demás compañeras del tíaso.

Posteriormente retorna a Tebas creyendo traer la cabeza de un león como trofeo de una cacería inspirada por Dioniso. Aún en delirio, busca a su padre Cadmo y a Penteo con la intención de persuadirlos a la adoración dionisiaca, pero sólo se encuentra con el recién llegado Cadmo, también del Citerón, cargando consigo los restos de quien fue su nieto. En este momento de *anagnórisis*⁴⁰, las palabras serenas de Cadmo consiguen que Ágave poco a poco recobre la conciencia de sí misma y reconozca la magnitud de su crimen.

³⁹ En su inspiración, las ménades eran capaces también de realizar milagros, ya que se narra que cuando acariciaban el suelo con su tirso surgían chorros de vino, y cuando rascaban la tierra con sus dedos brotaban ríos de leche, y que de su mismo tirso goteaba miel. Eran capaces de tales prodigios al estar poseídas por Dioniso. Pero su éxtasis y su danza no debían ser interrumpidos, puesto que quien intentara apaciguar su trance tan sólo desataría su furia.

⁴⁰ Del griego antiguo ἀναγνώρισις, “reconocimiento”. Es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. Barrabino, Ignacio; Suárez, Federico. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.



Muerte de Penteo. El rey Penteo de Tebas es desgarrado miembro por miembro por el enloquecido cortejo de ménades del dios Dioniso. Las dos figuras centrales, envueltas en pieles de pantera y sosteniendo el cuerpo del rey, son las hermanas Agave (madre de Penteo) y Autonoe. Una tercera ménade sostiene el pie desmembrado del rey. Un sátiro supervisa el esparagmos (desmembramiento ritual).

Detalle de un *kylix* de cerámica ática de figuras rojas atribuido a Douris. Ca. 480 a.C. Kimbell Art Museum.

En el libro XI, la muerte de Orfeo sucede a manos de las ménades por desdeñar éste el culto de su dios a favor de Apolo, divinidad solar, también hijo de Zeus y antítesis de Dioniso. Otras versiones achacan a que tras su regreso del reino de Hades, intentando rescatar a su esposa Eurídice sin éxito después de haber muerto en el día de su boda a causa de la mordedura de una víbora en el pie que esta pisó inadvertidamente mientras escapaba del rapto de Aristeo, un rival de su esposo, Orfeo posteriormente se aparta del trato con las mujeres, rodeándose sólo por hombres jóvenes y niños.

Ellas, afrentadas por su misoginia, homosexualidad y pedofilia, acaban dando muerte al héroe, como se observa en el siguiente par de ejemplos pictóricos, *Orpheus and the Bacchantes* y *Mort d'Orphée*, a cargo de Gregorio Lazzarini y Émile Lévy respectivamente.



Gregorio Lazzarini, *Orpheus and the Bacchantes* (detalle), ca. 1710. Óleo sobre lienzo. Ca' Rezzonico, Venecia, Italia. The Web Gallery of Art (WGA).



Émile Lévy, *Mort d'Orphée*, 1866. Óleo sobre lienzo, 206 x 133 cm. Musée d'Orsay, París, Francia.

Hay algunas con la frente ceñida por un como turbante de víboras; otras sujetan sus cabellos con hiedra perfumada; éstas blanden con agitada mano el tirso armado de hierro, y aquellas, aún mas furiosas, dejan sueltas sin velos ni cintas sus largas cabelleras, cuyos rizos ondean al viento. Ora hacen sonar agudos crótalos o el bronce de címbalos y platillos; ora, dominadas por furiosos excesos, redoblan sus golpes a los sonoros atabales... Cubren el pecho con la manchada piel del leopardo o con la del montaraz cervatillo; pisan descalzas malezas y espinas, trepan a los árboles, o bien, ágiles y atrevidas saltan de peña en peña al borde de los precipicios. Al animal que cae bajo sus crueles golpes lo destrozan, y sin cesar, corriendo, animadas de religioso entusiasmo, se entregan entre sí a furiosas danzas y sangrientos juegos⁴¹...

⁴¹ Bartra, p. 123.

Una tercera instancia de comportamiento similar al de las ménades ocurre en el libro VI, con la historia de Tereo, Procne y Filomela, la cual inicia con la boda entre el héroe Tereo de Tracia con Procne, hija de Pandión, rey de Atenas, quien la desposa tras haber librado a Atenas de la invasión bárbara. Desde el inicio se advierte un mal presagio para esta unión, ya que los dioses del matrimonio no hacen presencia, y las Furias con antorchas iluminan el lecho al mismo tiempo que una lechuza, ave de funesto agüero, revolotea en la habitación.

Después del nacimiento de su hijo Itis y a pesar de vivir en paz, Procne sentía nostalgia por su hermana Filomela, así que pidió a su marido que la dejara verla de nuevo. Tereo aceptó con la condición de que fuera Filomela quien viajara a Tracia. A la llegada de Tereo a Atenas para convencer al rey Pandión de dejar partir a su hija a Tracia y encontrarse con su hermana, Tereo fue abrasado por la belleza de Filomela. Pandión aceptó dejarla ir confiando a la joven al rey tracio como si fuese su propia hija. De vuelta en Tracia y cautivado por su desenfrenado y lujurioso amor, Tereo arrastró a Filomela a un establo en el bosque donde la violó sin escuchar sus súplicas. Al recibir las amenazas de esta de contar lo ocurrido a su padre y a su hermana, Tereo le corta la lengua y la viola por segunda vez. Enseguida la abandona encerrada en el establo y engaña a Procne diciéndole que ha muerto. En el transcurso de un año, Filomela cautiva, tejió su trágica historia en un viejo telar con hilo púrpura sobre un tapiz blanco, y por medio de una esclava hizo llegar su obra a Procne, quien, enterada de la desgracia de su hermana e impulsada por la furia causada por la traición de su esposo, se apresuró a cobrar venganza.

Coincidía aquella noche con un festival de sacrificios ceremoniales a Dioniso, por lo que el deseo abrumador de Procne de cobrar venganza se canaliza a la perfección con la ocasión.

Ataviada como ménade, sale en busca de su hermana, irrumpe en su prisión aullando el *evohé*⁴², la viste igual que ella y regresan juntas al hogar de Tereo.

En principio, Procne propone castrar y sacarle la lengua y los ojos al traidor. Sin embargo, al momento en el que Itis irrumpe en la habitación yendo hacia su madre, esta, dando cuenta del gran parecido de su hijo con su padre, se abalanza sobre él apuñalándolo. Filomela lo remata cortándole la garganta y juntas lo despedazan y cocinan para dárselo a comer a Tereo. Después de cenar, Tereo pide la presencia de su hijo lo cual ocasiona la burla de Procne exclamando que en sus entrañas yace a quien reclama. En ese instante Filomela irrumpe, aún salpicada con la sangre de Itis, mostrando la cabeza cortada del niño a su padre, episodio cristalizado por el pincel de Rubens en su violento y sobrecogedor *Banquete de Tereo*. Fuera de sí, con pena y rabia, Tereo persiguió a las asesinas con su espada, siendo estos tres personajes convertidos en aquel instante en aves.

⁴² Del latín *evoe*, y este del griego εὐοῖ / *euoî*. Grito de las bacantes para clamar o invocar a Baco.



Peter Paul Rubens, *Banquete de Tereo*, 1636-38. Óleo sobre lienzo, 195.5 x 266 cm, Museo Nacional del Prado.

Vemos cómo las ménades que destruyen a Penteo parecen estar bajo la influencia de Dioniso como represalia por haber negado la divinidad del dios y prohibir su culto en Tebas. Es curioso observar a Penteo revelándose como el sujeto conservador, custodio de la moral que, evidentemente es una moral opresiva con las mujeres.

Las que destruyen a Orfeo lo hacen cuando su locura se ve agravada por la rabia que sienten ante su rechazo y la preferencia de éste por los hombres jóvenes. En la historia de Tereo, quizá la más perturbadora y cruel, su esposa Procne y su hermana Filomela no son ménades, pero debido a la dirección y gravedad de sus actos son comparadas con estas. Cada uno de estos conjuntos de figuras femeninas en los relatos de Ovidio refleja de manera negativa las instituciones culturales, ya que están relacionadas con cuestiones de autoridad, sexualidad y familia respectivamente.

1.4. Jerarquización de los sexos en la antigüedad occidental.

Llegando a este punto, podemos ver que el relato de la antigüedad occidental se vertebra en torno a la oposición entre el principio apolíneo y el dionisiaco explicado con anterioridad en cuanto al simbolismo del principio masculino y el femenino respectivamente, el hombre contra la mujer y viceversa, hasta el punto de que los personajes se definen por el enfrentamiento de los mismos, simbolizando al mismo tiempo y refiriendo a la tesis de Paglia, la confrontación de la civilización (hombre) con la naturaleza (mujer).

Recapitulando, esta idea parte de las concepciones de los médicos griegos respecto al nombramiento de la mujer como ser inferior al hombre que, de acuerdo con Ana María Fernández, encontramos implícitas en las aseveraciones de Hipócrates, quien se basaba en la teoría de que “la salud dependía del equilibrio entre los cuatro humores del cuerpo humano: la sangre, la bilis, el agua y la flema⁴³”. Esta concepción hipocrática de la teoría humorosa destacaba, por consiguiente, la importancia a la regularidad menstrual y sexual, fundamentales para el equilibrio y salud de las mujeres. Esto es porque Hipócrates mantuvo el planteamiento de los úteros migrantes que se encontraba en los papiros egipcios. “Serán las relaciones sexuales frecuentes, pero no mucho⁴⁴, las que aseguren al útero su tranquilidad; de lo contrario deberá buscar su "pitanza" en otra parte y, por consiguiente, migrará. Esto es la histeria⁴⁵”, mujeres atormentadas por las enfermedades originadas en la matriz:

⁴³ Fernández, p. 64.

⁴⁴ Empieza a observarse aquí la tendencia a regular, a normatizar, en suma, a controlar, la sexualidad de las mujeres desde los discursos médicos.

⁴⁵ *Íbid.*, p. 64.

Una mujer cuya matriz no está tranquila se expone a toda suerte de enfermedades; son, por lo tanto, muy recomendables el matrimonio y el embarazo para las jovencitas, quienes de no ser desvirgadas poco antes de la menarca, pueden, en tanto su sangre no encuentre salida, padecer de angustias, visiones, delirio, tendencia al suicidio, etcétera⁴⁶.

Cabe mencionar que los médicos en ese entonces no tocaban el cuerpo de sus pacientes enfermas sino que interpretaban el malestar en virtud de la descripción que ellas hacían de sus síntomas y de la representación que tenían del cuerpo femenino. Sólo en algunas oportunidades eran tocadas por otra mujer, la partera, que transmitía sus impresiones al médico⁴⁷. Es preciso abrir aquí un paréntesis para mencionar que a pesar de que la medicina de la antigüedad -y en general la educación- correspondía en su aparente totalidad al terreno y dominio de los hombres⁴⁸, lo cierto es que existen, como asevera María de la Sierra Moral Lozano en su ensayo, testimonios epigráficos, papirológicos, arqueológicos y literarios que evidencian prácticas médicas y obstétricas llevadas a cabo por mujeres en el mundo antiguo⁴⁹. Uno de los ejemplos más famosos es el de Agnódice, de quien según relata Higino (*Fábula* 274) habría sido la primera mujer dedicada a la obstetricia en Atenas, cerca de la segunda mitad del siglo IV a. C., ayudada por su mismo padre y por el recurso de infiltrarse en las clases de medicina de

⁴⁶ Fernández, p. 64.

⁴⁷ Sólo a partir del siglo XVIII y más plenamente en el siglo XIX, las mujeres y los niños se transformarán en pacientes de los médicos. Hasta entonces eran asistidos por las "viejas" o comadronas. A este cambio se lo ha denominado *medicalización del cuerpo femenino* y forma parte del afianzamiento del poder médico. Fernández, p. 64.

⁴⁸ Mantener a las mujeres ignorantes era otro componente importante de las técnicas de dominio. Las mujeres estaban completamente aisladas de cualquier tipo de educación formal; que muchas, tal vez la mayoría, sin embargo aprendieron a leer (por una vía clandestina o subterránea, uno supone) fue una fuente de ansiedad para los hombres: "Que una mujer no desarrolle su razón, porque eso sería algo terrible", dijo el filósofo Demócrito. Un personaje en una obra perdida de Menandro pronunció el siguiente dicho: "El que enseña letras a su esposa no está bien aconsejado: le está dando veneno adicional a una horrible serpiente". Keuls, p. 104.

⁴⁹ Lozano refiere en su ensayo: En cuanto a los términos utilizados para designar a estas mujeres que realizaron algunas prácticas medicas, las fuentes epigráficas o literarias son variadas. Pero, globalmente -creemos- pueden ser entendidos desde una doble óptica: por un lado está la *iatrixine (medica)*, o en algún caso *archiatrixine*, como femenino de *iatros, (medicus)* "medico", que ha recibido más educación o formación científica, y, por otro lado la *maia (obstetrix)*, la "partera" o "comadrona", sobre todo con conocimientos prácticos, y hasta un híbrido, *iatro-maia (iatromaea)*, creado sobre los dos términos.

Herófilo⁵⁰ disfrazada de hombre, superando brillantemente y con éxito las pruebas hasta ser nombrada ginecóloga profesional.

Fernández continúa con su planteamiento mencionando que para Hipócrates no solo existían diferencias entre hombres y mujeres respecto a órganos, sino también a esencias, esto es que el cuerpo de la mujer, flojo y lanudo, similar al de una esponja, tiene mayor tendencia que el del hombre, con un tejido denso y compacto, a llenarse de fluidos, por consiguiente, es más propensa al peligro de retención de líquidos, por ejemplo, la plétora⁵¹. Para el hombre, ésta constituye un riesgo mucho menor, puesto que, al fatigarse mucho más que la mujer, disipa así sus fluidos. Estas eran algunas de las diferencias esenciales entre hombres y mujeres, y ya aquí se esboza el comienzo de una jerarquización de las diferencias, comenzando a introducir a la mujer en una alteridad: "...una mujer húmeda, productora de fluidos, dependiente del hombre para su buena salud y maltratada por su matriz, es la representación que el *corpus* hipocrático construye sobre sus mujeres⁵²".

Fernández continúa su análisis exponiendo que en *El Timeo*, Platón otorga a la mujer un nuevo lugar en la creación, representada en el Mito de los Orígenes. Allí describe la anatomía del hombre para poder dar cuenta de las diferentes partes del alma y su situación en el cuerpo:

El hombre tiene un alma racional e inmortal que se aloja en la cabeza. Esta alma se compone de dos partes, que son mortales: una alojada en el pecho, el alma irascible, que da a los individuos, por ejemplo, el coraje militar, y la otra, alojada en el vientre, es el lugar del deseo y la concupiscencia. Se introduce así una nueva geografía del cuerpo: lo alto como superior con respecto a lo bajo. Y como las mujeres se definen por su matriz, que está en lo bajo...necesariamente son individuos inferiores⁵³.

⁵⁰ Reputado médico, pionero en estudios de anatomía de la mujer, había estudiado a profundidad la morfología pélvica femenina, e incluso escribió un tratado sobre ginecología, citado por Sorano de Éfeso.

⁵¹ Exceso de sangre u otros humores en el cuerpo o parte de él.

⁵² Fernández, p. 66.

⁵³ *Íbid.*, p. 66.

En este mismo mito de los orígenes Platón explica también, por si no fuera poco, el origen de las mujeres como individuos inferiores, hombres castigados, defectuosos, fallidos: "...en el origen, el demiurgo creó un ser humano varón; pero aquellos machos que fueron cobardes y vivieron mal, en un segundo nacimiento, fueron trasmutados en mujeres⁵⁴".

Es evidente cómo Platón teoriza la inferioridad femenina a través de una narrativa con gran recurrencia al recurso que aboga por lo diferente como inferior, "dado que el útero es lo que define a la mujer, y al estar este órgano situado lejos del alma –que la mujer no posee– queda ubicada en la mera concupiscencia⁵⁵", sitiando así su anatomía frente a la procreación como un destino divino e inapelable; sin olvidar que conservará la misma tradición hipocrática del útero migrante, sentenciando que "eso que llamamos útero o matriz es como un viviente poseído por el deseo de hacer niños: en la agitación animal de la matriz está la voluntad del creador⁵⁶."

Para Aristóteles no cambiará mucho la misma noción platónica de la mujer como hombre fallido o incompleto, además de afirmar en un discurso de carácter estrictamente ideológico que la mujer será sólo un recipiente del semen masculino⁵⁷; a diferencia de Hipócrates, quien sostenía que tanto hombres como mujeres aportaban por igual en la concepción y que incluso el orgasmo femenino en el acto sexual era necesario para la fecundación y para la salud del útero.

Desde estos discursos se puede entender cómo es que el lugar que se le otorga a la inferioridad femenina y sus misterios es con base en una ideología con vistas a lo divino por encima de lo social; aunque si su correspondencia reside en el fundamento que las clasifica como seres de

⁵⁴ Fernández, p. 67.

⁵⁵ *Íbid.*, p. 67.

⁵⁶ *Íbid.*, p. 66.

⁵⁷ Teoría de la *mujer-vaso*.

naturaleza esencialmente inferior, necesariamente devendrán inferiores también en la sociedad, porque es destino y mandato divino.

En lo que respecta a Galeno, una diferencia sería que este por fin refutó la teoría de los úteros migrantes de sus antecesores. Aunque curiosamente, su concepción de la mujer como un hombre al revés ha persistido a lo largo de la historia, al igual que la concepción de Platón y Aristóteles respecto a que los hombres son secos y calientes, mientras que las mujeres son frías y húmedas:

Este atributo de calidez del cuerpo y la sangre masculinos le darán acceso al coraje y a la inteligencia, mientras que la frialdad propia de las mujeres⁵⁸ les asigna un lugar de imperfección con respecto al hombre y, por ende, de inferioridad. Con respecto a la otra característica femenina -la humedad- la convierte en un ser de desatino, mientras que la sequedad, propia de los hombres, los hace inteligentes y racionales⁵⁹.

La imperfección femenina será remarcada, una tras otra y hasta el cansancio, debido a dos razones fundamentales que son su naturaleza fría⁶⁰ y húmeda⁶¹, y por ser la mujer un *hombre invertido*⁶².

En todo este periodo de antigüedad científica es remarcable la transición de un discurso médico que consagra la inferioridad femenina como algo inherente a su naturaleza y además, establecido por voluntad divina. Es decir, su inferioridad, escalando en el orden social, será necesaria; y acentúa Fernández, en tanto se produce una homologación de lo genérico con lo masculino, toda representación de la mujer se constituirá como lo diferente, como *Lo Otro*. Es

⁵⁸ Se refiere a características físicas del cuerpo y no necesariamente a aspectos emocionales.

⁵⁹ Fernández, pp.68-69.

⁶⁰ Es la "mutilación" de la mujer debida a la falta de calor en su cuerpo que los genitales no han podido descender.

⁶¹ Esta tesis de que el temperamento húmedo del cuerpo femenino convierte a la mujer en un ser de desatino, sostuvo infatigablemente -durante catorce siglos- la representación de la mujer entre los científicos (y los no científicos).

⁶² Esta aseveración partirá de las pruebas ofrecidas por la disección, a través de las cuales observaba los genitales femeninos simplemente figurando como genitales masculinos dados vuelta.

así como este discurso médico fundamental circulará en conjunto con un discurso filosófico de la alteridad, dando cabida a “un ordenamiento en virtud de la jerarquización de lo diferente (diferente=inferior), lo propio y específico de lo femenino queda ubicado en un lugar de inferioridad⁶³”. Los hombres serán entonces positividad; las mujeres serán negatividad: reverso, doble, sombra.

Partiendo de esta reflexión de la diferencia se entienden tal vez mejor las recurrentes ideas de la mujer como un hombre al revés, mutilado, o que no ha alcanzado su completo desarrollo; y así la situación de lo masculino como modelo y lo femenino como su réplica imperfecta.

Bien podría aseverarse que el discurso médico que figuraba en la antigüedad como un criterio de salud para niñas y mujeres era en realidad, y de acuerdo con Fernández, la justificación de una “urgencia” social⁶⁴ disfrazada:

“Urgencia que demanda un sistema de alianzas matrimoniales, donde los intereses económicos de la familia harán necesario que las niñas se casen ni bien entran en condiciones biológicas para ello. Así, la medicina como arte de curar es también pilar del disciplinamiento⁶⁵”.

Por esta razón, las ménades de los antiguos relatos (traducido su nombre literalmente como “delirantes” o “mujeres locas”), representan la posesión por un dios, pero a la vez, su figura implica la desaprobación masculina del comportamiento descontrolado femenino⁶⁶, transgreden el orden masculino a través de la violación a las normas asignadas a las mujeres, viéndose incitadas a abandonar sus casas, olvidar su matrimonio y sus deberes con el fin de sumergirse en la locura del éxtasis dionisiaco. Es evidente, pues, que el menadismo asustaba a los hombres

⁶³ Fernández, p. 71.

⁶⁴ Se utiliza el término "urgencia" en el sentido dado por M. Foucault en *Historia de la sexualidad*, tomo I, México, Siglo XXI, 1978.

⁶⁵ Fernández, p. 65.

⁶⁶ Blundell, p. 166.

griegos que preferían tener a sus mujeres orando a Hera o tejiendo y realizando las labores que ellos consideraban propias de su sexo, y no figurando como un cuerpo transgresor de las leyes patriarcales y sociales del antiguo mundo helénico, proyectando su omnipotencia maníaca en el momento de la inmolación de alguna víctima masculina, expresión simbólica del antagonismo entre los sexos que, como una de sus instancias más determinantes profusa en el desarrollo de la cultura griega, como bien lo asevera Eva C. Keuls:

La obsesión mitológica griega con mujeres monstruosas y con ginococracia (literalmente "gobierno de mujeres", pero más precisamente "mujeres que se salen de las manos") refleja el miedo irracional del hombre hacia la mujer y sus sentimientos de culpa, no su memoria de un mundo desaparecido. (...) Los egipcios adoraban a los dioses animales, pero comían carne. Los griegos atenienses adoptaron una divinidad femenina como diosa patrona de su estado y, además, adoraron a otras diosas, pero esclavizaron a sus mujeres. El mundo moderno idealiza a las reinas y actrices de películas, pero hace todo lo posible por explotar y reprimir el sexo femenino⁶⁷.

Hay que mencionar que Keuls refiere también en su ensayo *The Reign of the Phallus* las menciones que el psicólogo juguiano Erich Neumann escribió en *The Great Mother*, su obra con más influencia referida a la adoración de lo femenino en el pasado prehistórico del hombre.

Neuman ve a la adoración fálica como una reacción en el desarrollo del hombre, un intento de liberarse a sí mismo de las ataduras del principio femenino y así canonizar al pene como el generador fundamental de la vida: "Excepto en el mito, los hombres no pueden engendrar hijos por sí mismos, por lo que deben tomar posesión de los cuerpos de quienes si pueden, sus mujeres; por tanto, la violencia yace en la raíz de esta segunda fase⁶⁸".

Así, tanto el menadismo como la histeria se traducen en iniciativas desquiciadas dentro de un mundo que no permite la ruptura de órdenes que se encuentran muy arraigados dentro de la

⁶⁷ Keuls, p. 66. La traducción es mía.

⁶⁸ *Íbid.*, p. 66.

sociedad patriarcal. Cabe preguntarse si estas prácticas, además de develar la carencia del ejercicio de cierto poderío femenino, contribuyesen a la reflexión sobre un modo de actuar que, sin pertenecer a la dimensión del delirio, subviertan ciertos pasajes de una cultura milenaria donde la hegemonía masculina domina ampliamente la homogeneización de las normas culturales.

1.5. La Bruja es mujer: Cacería de úteros y domesticación del cuerpo femenino en la Edad Media.

“Una sorda rebelión agita los campos. Desengañada de cualquier esperanza positiva y política, la rebelión se alimenta de extraños sueños, ricos en milagros, de locuras absurdas y maravillosas”. Pero no le basta el alimento de la leyenda. El pueblo desea que un individuo nacido de su seno, se atreva a ejercer las magistraturas naturales de la colectividad: la curación de los enfermos, el consuelo de los afligidos, el culto a los muertos, la organización de las fiestas. La dimisión del sacerdote y del señor supone la llegada de la bruja.⁶⁹”

“Durante la desesperación de la Edad Media la histeria ha dado el poder a los más humildes y a los más humillados, y en consecuencia a las mujeres, creando una potencia devastadora que sólo la Iglesia, con su saber sobre la histeria, ha podido ahogar: la era de las tinieblas ha sido iluminada por el ardor de las hogueras.⁷⁰”

Con la llegada de la Edad Media, el discurso religioso de la fe es superpuesto al de la ciencia. La histeria pasa de ser una cuestión fisiológica que debía intentar comprenderse por parte de la ciencia médica, a ser en una cuestión moral y espiritual, una enfermedad del alma que se debía condenar y castigar.

⁶⁹ Michelet, pp.22-23.

⁷⁰ Chauvelot, p.56.

La fe tenía respuesta para todo, no había un fin de cuidarse pues bastaba con encomendarse a Dios o a sus representantes mediante la oración o tocando las reliquias de los santos.

A pesar de que el periodo más intenso de cacería de brujas se sitúa en la segunda mitad del siglo XVI más que de la temprana Edad Media⁷¹, a comienzos del año mil en Occidente, época de hambre, epidemias⁷², guerras, confrontaciones por diferencias sociales⁷³, decadencia de la Iglesia e inestabilidad del poder, aparece la bruja descrita por Michelet, quien a sus ojos, era más que conveniente que fuera una mujer la que reinara en “tiempos de desesperación”, enriqueciendo el vacío de la vida de la gente mediante prácticas satánicas enajenantes y con ilusiones de poder:

La magia había tenido mucha presencia en la vida de las clases bajas porque implicaba métodos paganos para obtener las cosas por lo que el recurso a ella era muy frecuente. En las acusaciones por brujería aparecen estas pequeñas cosas de la vida diaria teñidas de acciones como envidias, rencores, sentimiento de invasión de su propiedad⁷⁴.

(...) La mujer del siervo reúne todas las miserias: las que son comunes, que ella comparte con su compañero y las que la Naturaleza o la Iglesia vinculan a su sexo. Teniendo en cuenta que es la primera en sufrir, será la primera en rebelarse. Así pues, se hace bruja. Ella recoge las plantas medicinales; comunica su energía a los débiles, a los que embruja; invoca a los muertos, ordena las grandes “comuniones sabáticas”. Sin embargo, sus iniciativas no quebrantarán el orden establecido; se integrarán en él. Ofrecen una compensación, no una liberación de la desesperación colectiva. Se

⁷¹ Se deben distinguir dos claros períodos. Por una parte hasta el siglo XII no puede hacerse mención de una presencia manifiesta de las brujas, aunque sí de hechicería, de lo mágico (a lo que conduce lo supersticioso), de lo fantástico y maravilloso de la Edad Media, pero con unas connotaciones diferentes a las brujas de los siglos XIV y XV. En dicho tema la brujería se pone en contacto con la mujer desde el análisis del concepto de mujer como ser maligno que engaña al hombre y pretende hacerle daño.

⁷² El siglo XIV osciló entre tres epidemias: la agitación epiléptica, la peste, las ulceraciones (que si creemos a Paracelso) preparaban el terreno a la sífilis. El primer peligro no era el menor. Estalló hacia 1350, de una manera espantosa, con el baile de San Vito, que no tenía entonces carácter individual: los enfermos, como movidos por una misma corriente eléctrica, se cogían de la mano, formaban inmensas cadenas, giraban y giraban hasta morir. Michelet, pp. 126-27.

⁷³ A fines del siglo XV se dictaron muchas leyes de trabajo que lograron además una alianza de la burguesía con la nobleza. Las diferencias entre los pobres se ahondaron, lo que creó un entramado de odios y resentimientos sociales que se notan en los documentos de la cacería de brujas. Echeverría, p. 87.

⁷⁴ Federici, p. 107.

recurre a los servicios de la “Dama Buena”, pero se la señala con el dedo, como si fuera una extranjera⁷⁵.

La Inquisición, iniciada en el sur de Francia en 1184, constituida inicialmente para combatir herejes cátaros, terminó centrando su poder en las mujeres consideradas brujas.

Si bien, al inicio se acusaba también de brujería a mendigos, vagabundos y gitanos, pronto comenzaron a arrojarse al saco mujeres humildes, quienes en su inmensa mayoría eran provenientes del campo o marginales de la ciudad, así como curanderas y aquellas que ejercían la función de las artes adivinatorias dentro de la comunidad.

Diane Chauvelot afirma que, como base de la histeria, la brujería se manifestaba respondiendo directamente a un deterioro brutal de la vida cotidiana: tras una peste, una hambruna, o una invasión.

No es casualidad que esta fase se corresponda, en parte, con la llamada “*pequeña era glacial*”⁶: un empeoramiento climático que parece haber afectado a varias áreas de Europa en diferentes momentos y que ocasionó malas cosechas y carestías; seguido de la trágica oleada de peste de 1630.

Y puesto que Dios se apartaba de tal manera de sus adeptos, no quedaba otra solución que “ir a tirar al diablo del rabo”. La brujería aparece así como hija de la miseria⁷⁷.

⁷⁵ La brujería, a diferencia de la acción revolucionaria, que Michelet conoce bien, no logra jamás alcanzar el estatuto de las emancipaciones declaradas en el gran día de la historia. Condenada a la clandestinidad, la bruja debe abandonar su hogar por las landas. No asiste a la escuela. Vive “entre perro y lobo”. Dirige el aquelarre después de la puesta del sol. Michelet, p. 23.

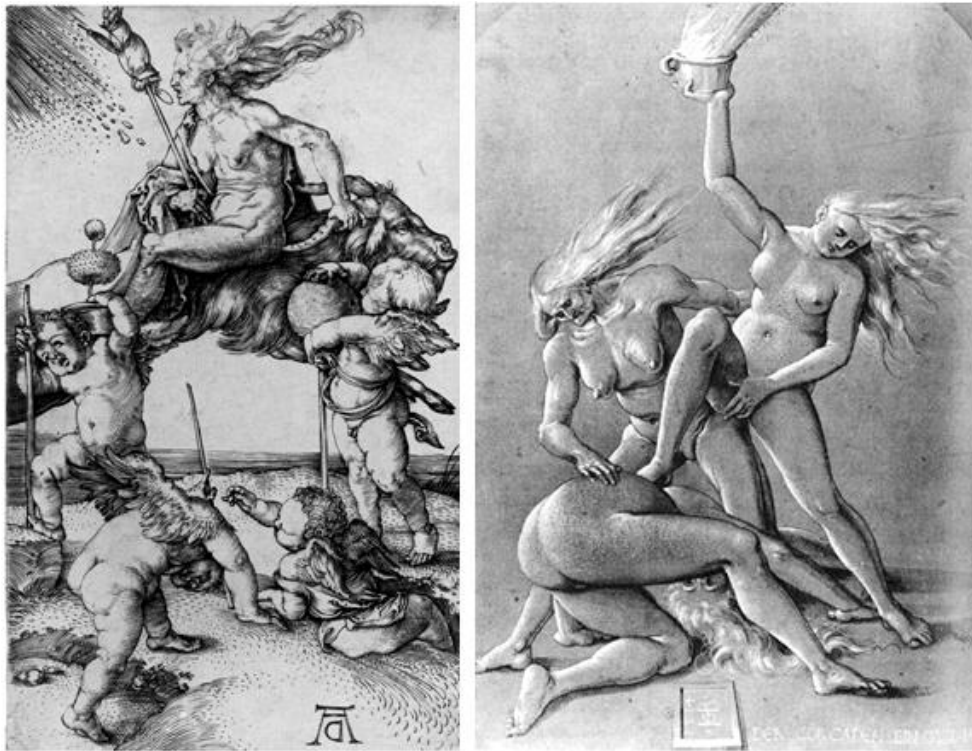
⁷⁶ La NASA define el término *Pequeña Edad del Hielo* como un periodo frío entre 1550 y 1850 con tres periodos particularmente fríos: uno comenzando en 1650, otro en 1770 y el último en 1850. Dicha era puso fin a un periodo extraordinariamente caluroso llamado *óptimo climático medieval* (siglo X al XIV).

⁷⁷ Michelet, p. 22. La servidumbre, inherente al feudalismo pervertido, el oro, convertido en “el gran dios”, la enfermedad (la lepra), ocasionada por el hambre, alinean la libertad del campesino. El hombre del país no es libre. Se siente prisionero en una comunidad en la que debería alcanzar su plenitud. La Iglesia no le compadece. Profesa un espiritualismo tan angélico que traiciona la enseñanza y el ejemplo de Cristo. Desprecia el cuerpo, la Naturaleza”.

Respecto a esto, Chauvelot afirma:

Algunos, en su momento, habían percibido la conexión miseria-revuelta-brujería. El maestro Jehan de Taincture, en un gran sermón fechado en 1460, asimila claramente a los brujos y brujas con los rebeldes sociales –dicho de otro modo, a los insurrectos, incluso revolucionarios⁷⁸.

Esta era la respuesta histórica a la presión de la miseria y del miedo.



A la izquierda, un grabado sobre placa de cobre de Durero, titulado *Bruja cabalgando hacia atrás sobre una cabra*, ca. 1500, 11,4 x 7 cm. Grabado que justamente representa ese mundo al revés de las brujas –recordemos la referencia de la mujer como un hombre al revés de Galeno-. La bruja desnuda de Durero vuela sentada al revés de la montura de un macho cabrío, su cabello ondula en dirección contraria al viento, incluso el monograma con la firma de Durero fue impresa al revés. Esa sexualidad desordenada de las brujas se expresa en el huso de hilar que lleva la bruja en su mano, un símbolo por excelencia del oficio de la mujer, pero también del destino. De igual manera queda de manifiesto en la ilustración de Hans Baldung Grien (derecha), titulado *Grupo de tres brujas salvajes*, ca. 1514, en donde representa a tres mujeres, dos jóvenes y una anciana, al parecer, en un estado alterado de conciencia, que remiten en su desnudez, cabello suelto –atributo que los cazadores de brujas consideraban indicativo de su naturaleza maligna al mismo tiempo de significar un antecedente lejano para conformar la iconografía de la *femme fatale* decimonónica-, actitud elocuente y contorsiones dancísticas a las ménades salvajes de la antigüedad. Bolígrafo sobre papel, 30,9 x 20,9 cm. Albertina Museum. Viena, Austria. Ambas ilustraciones son ejemplos claros que evidencian la concepción del mito de la mujer como bruja que residía en el imaginario popular.

⁷⁸ Chauvelot, p. 61.

El famoso *Sabbat*⁷⁹, la actividad secreta más popular de las brujas, no era más que una parodia obscena de la liturgia cristiana y católica, una misa al revés⁸⁰, conocida también como *misa negra*. Trataba claramente de una histeria colectiva en oposición ideológica a Dios, con todos esos actos transgresores que remiten, de hecho, a las desenfrenadas bacanales griegas en honor a Dioniso, opuestas a la virtuosa ideología de su antítesis, Apolo.

Lo más frecuente fue invocar las causas económicas de estas perturbaciones colectivas como la causa directa de los movimientos de la gente. Así lo explica Jean Palou respecto a la brujería: “La relación de causa a efecto es cierta, pero no directa: la miseria económica desencadena no la brujería sino la explosión de síntomas histéricos. Al marasmo de masas va a responder una histeria colectiva que se manifiesta como una epidemia de brujería⁸¹”.

Importante resaltar que, por parte de la alianza entre los sistemas feudales con el clero y los comerciantes para combatir la resistencia de los campesinos, comienzan a cobrar vida los primeros atisbos del sistema capitalista, en donde evidentemente va a ser imprescindible un constante alumbramiento de mano de obra fresca que asegure reemplazamiento cuando el sistema lo requiera. Para que esto fuera garantía, las mujeres debían disponer sus úteros a la mayor producción posible de obreros. En este punto, el control de natalidad no era una opción.

Chauvelot a este respecto añade:

⁷⁹ Denominación general que se le dio en Europa por asociación con los ritos de los judíos, aunque en España se le conoce más bien como el *aquejarre*, palabra que en vasco significa “prado del macho cabrío”.

⁸⁰ Otro ejemplo máximo del mundo al revés de las mujeres. Se suponía que en el *Sabbat* o *aquejarre*, en vez de unciones sagradas para la extremaunción, las brujas se untarían con ungüentos compuestos a base de -de acuerdo con el mito construido por los teólogos- hierbas venenosas, alimañas y sebo de recién nacido extraído en cocimiento; si en la liturgia cristiana los fieles besaban el pie del papa o la mano del obispo, en la misa negra besarían el ano del diablo, etc., es decir, el *aquejarre* no era sólo algo fantástico sino una antialegoría.

⁸¹ Palou, Jean, *La Sorcellerie*, París, P.U.F., 1957. Citado por Chauvelot, p.65.

“Había que suprimir todo saber sobre el control de los nacimientos y una vez más se trata de un error cristiano. Consideraciones políticas han derruido así la brujería rural de la alta Edad Media y la han transformado en una plaga que ha arrasado hasta el siglo XVIII. La necesidad de acrecentar la natalidad, con el fin de asegurar al poder el material humano inagotable, asociada con la histeria de algunos hombres de Iglesia o de Estado, ha conducido a la perpetuación de este holocausto⁸²”.

Es alrededor de 1486, de la mano de dos teólogos dominicos –e inquisidores–, Heinrich Kramer, también conocido como Heinrich Institoris, y Jacob Sprenger, con la encomienda de rastrear por doquier la pista de los sospechosos de brujería y castigarlos según sus crímenes, que es escrito y posteriormente publicado en 1487 el *Malleus Maleficarum* (*Hexenhammer*, en alemán; *Le marteau des sorcières*, en francés; *El martillo de las brujas*, en español), el más famoso de todos los libros sobre brujería que, gracias a la imprenta, se hizo accesible al pueblo y contribuyó a la persecución, cacería y procesos por esta. El libro impreso se difundió por todas partes, tanto entre la nobleza como entre los iletrados, aseverando que “la mujer es peligrosa por su sexualidad, a pesar de ser necesaria para la reproducción⁸³” y describía con precisión los actos licenciosos y promiscuos cometidos por las brujas, las fornicaciones prohibidas que estas sostenían con el demonio, su habilidad de crear impotencia sexual en los hombres⁸⁴; seguida de los adecuados procedimientos de tortura. Ambos teólogos supieron “demostrarlo” mediante una prueba etimológica: la palabra *femina* era para ellos la conjunción *fides*, la fe, y de *mina*,

⁸² La batalla contra el feudalismo que sostuvieron los campesinos, implicó la alianza de los sectores amenazados: La Iglesia, los señores feudales, los mercaderes y esta alianza dio paso al nacimiento del capitalismo. Ese conflicto acorraló al sistema feudal, lo que devino en la dispersión de la guerra, el hambre, la peste y la muerte. Chauvelot, p. 65.

⁸³ El hombre, a diferencia de la mujer, no nace malo, sin embargo, es el ser que cae en el pecado por la incitación que la mujer ejerce sobre él. El hombre que quiere seguir este camino de perfección debe renunciar a todas las vanidades del mundo, y una de esas vanidades es el amor carnal. En el siglo XIII Robert de Sorbón en su *Manual de confesor*, pone de manifiesto cómo el hombre debe de estar precavido contra la seducción de la mujer, y empleando lenguaje actual podemos decir que la mejor terapia sería introducirle el miedo que conlleva caer en el pecado de la lujuria, un amor pecaminoso que no se puede comparar con el amor de Dios.

⁸⁴ Por un lado están las brujas agresivas y, por el otro, los varones amenazados en su capacidad de erección y de reproducción. Hay capítulos enteros dedicados a contar cómo las brujas arrebatan el miembro viril a los hombres.

femenino de *minus*, es decir, menos. *Femina* significará entonces “que tiene menos fe”, precisamente lo que se buscaba evidenciar. Para Chauvelot “la histeria y las perversiones encontraron allí su cómputo, ya que el texto estaba lleno de fantasías sexuales y sanguinarias de los autores en particular y del cuerpo eclesiástico en general⁸⁵”.

Por su parte, Elizabeth Bronfen sostiene:

El temprano énfasis en la sexualidad insatisfecha como la causa primaria de la histeria rápidamente transfirió a las nociones de sufrimiento humano la manifestación del mal innato, resultado del pecado original. En el curso de la Edad Media, la enfermedad mental llegó a ser colindante a la posesión del espíritu...y la histeria llegó a ser entendida como la enfermedad del alma por excelencia⁸⁶.

Y continúa:

El texto central de la inquisición, el *Malleus Maleficarum*, argumentó que las histéricas, exhibiendo extraños paroxismos, ataques de parálisis súbitos y transitorios, dolores corporales, insensibilidad parcial, mutismo y ceguera – cayendo en un trance y comportándose en shock, de manera lasciva – eran brujas, cuyos cuerpos habían sido paralizados y cuyos sentidos estaban aturdidos por un hechizo que había caído sobre ellos⁸⁷.

Ilza Veith afirma:

Un estudio cuidadoso de este fantástico documento (se refiere al *Malleus*) revela más allá de toda duda que muchas, si no la mayoría, de las brujas (las que no eran comadronas) así como un gran número de sus víctimas allí descritas eran simplemente histéricas que sufrían de anestesia parcial, mutismo, ceguera, y convulsiones, y, sobre todo, de una variedad de ilusiones sexuales⁸⁸.

⁸⁵ Momentos muy amargos se vivieron durante el siglo XIV, donde las referencias históricas que se tienen muestran cómo algunos de los hombres religiosos más significativos cambiaron el amor de Dios por el de las mujeres y el voto de pobreza por la opulencia. Esos hombres que así actúan pierden no sólo el cuerpo sino el alma. Chauvelot, p. 66.

⁸⁶ Bronfen, p.106.

⁸⁷ *Íbid.*, p.107.

⁸⁸ Veith, p. 61.

No cabe duda entonces que en los procesos de brujería algo de lo que más interesaba a los jueces, si no es lo que más, era lo que tocaba de cerca o de lejos a la sexualidad. Chauvelot menciona cómo esto se hace evidente en la *brujería de siete formas*, hallazgo atribuido a los alemanes Heisohn y Steiger⁸⁹ en el que se devela la razón profunda de la rabia de la Iglesia contra las mujeres.

Enlistadas, estas siete formas de “brujería” son:

- Entregarse a la fornicación y al adulterio (siendo esto el ejercicio de una satisfacción sexual sin el deseo de procreación).
- Volver impotentes a los hombres.
- Dedicarse a la castración y a la esterilización.
- Practicar la sodomía y la homosexualidad (otras formas de satisfacción sexual sin procreación posible).
- Recurrir a la contracepción.
- Practicar el aborto.
- Matar o sacrificar un niño.

Esta lista, origen de tantas torturas y asesinatos en nombre de Dios, no es más que un resumen de conocimientos sobre el control de natalidad, y son los autores de *El martillo de las brujas* quienes señalarán a las comadronas como las principales poseedoras de ese saber. Principales sospechosas y susceptibles de la pena de muerte en vista de la proposición siguiente: “Nadie como las comadronas hace daño a la fe católica⁹⁰”.

Importante es señalar que, con el Cristianismo bien asentado, surge también un nuevo discurso sobre la sexualidad, que es la represión y la obligatoriedad a la renuncia de la carne, de un

⁸⁹ Heishon y Steiger, autores, con Noonan, de un artículo aparecido en el número 43 del diario alemán *Der spiegel* (22 de octubre de 1984) sobre las “fabricantes de angelitos” (mujeres que ayudan a abortar), a las que se les llamaba brujas.

⁹⁰ Kramer y Sprenger, p. 47.

desprecio de la sexualidad y un puritanismo de la virilidad, heredados del Alto Imperio Romano de los siglos I y II D.C., que han sido señalados por Foucault y Paul Veyne⁹¹.

Fueron Jerónimo, Agustín y Tomás de Aquino quienes durante la edad Media le van a dar continuidad a la antigua idea de el cuerpo femenino imperfecto, añadiéndole las virtudes de la virginidad, la castidad y la sumisión, características por excelencia representadas en la figura de la Virgen María.

Es también con el cristianismo que la imagen popular de la mujer histérica se transforma de ser la visión de una mujer acosada por los síntomas de malestares físicos a una a merced de poderosas y sobrenaturales fuerzas demoniacas. Las vírgenes podían domesticar su útero embrujado y acalorado mediante un exorcismo que consistía en la oración y el castigo físico. Vickie Ziegler y Robert Edwards mencionan en *Matrons and Marginal Women in Medieval Society* un documento latino del siglo X diseñado con este propósito que ilustra claramente la creencia cristiana popular en el útero demoníaco. Está dedicado "To the pain in the womb...O womb, womb, womb, cylindrical womb, red womb, white womb, fleshy womb, bleeding womb, large womb, neufredic womb, bloated womb, O demoniacal one⁹²" ... La invocación que inicia el tratado fusiona finalmente la imagen hipocrática del útero errante de la antigüedad con el concepto de posesión demoníaca de la Edad Media:

In the name of God the Father...Stop the womb of Thy maid "N", and heal its affliction, for it is moving violently.

I conjure thee, O womb, in the name of the Holy Trinity, to come back to the place from which thou shouldst neither move nor turn away, without further molestation, and to return, without anger, to the place where the Lord has put thee originally.

⁹¹ Le Goff y Truong, pp. 43-45.

⁹² Ziegler y Edwards, p. 57.

I conjure thee, O womb, by the nine choirs of angels and by all the virtues of heaven to return to thy place with every possible gentleness and calm, and not to move or to inflict any molestation on that servant of God, “N”...

I conjure thee, O womb, by our Lord Jesus Christ...who expelled demons...no to occupy her head, throat, neck, chest, ears, teeth, eyes, nostrils, shoulderblades, arms, hands, heart, stomach, spleen, kidneys, back, sides, joints, navel, intestines, bladder, thighs, shins, heels, nails, but to lie down quietly in the place which God chose for thee, so that this maid of God “N” be restored to health⁹³.

En el artículo *The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages*, Caroline Walker Bynum sostiene que en la Alta Edad Media la expresión de las mujeres pasaba más por la fisiología del cuerpo que la de los hombres.

Esta fisiología de las mujeres implicaba lujuria, debilidad e irracionalidad mientras que los hombres estaban más del lado del espíritu, la razón o la fuerza, por eso se valoraba tanto la virginidad en las mujeres. Sin embargo, esta condición “sublime” en la que se ubica el cuerpo femenino es una forma de negar su sexualidad y su cualidad terrenal, sacándola del ámbito social donde se anula su poder ⁹⁴; con lo que concuerda Priscila Echeverría: “El cuerpo se marca y se selecciona en categorías subalternas, inferiores o degeneradas, mujer, hereje, extranjero, judío, luego, indígena y esclavo, con respecto al cuerpo del soberano que es siempre varón (Dios, Cristo, el señor feudal, el clero⁹⁵)”.

Siguiendo a Silvia Federici en su ensayo *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, en un aspecto menos fantástico y supersticioso, y más inclinado a los aspectos políticos que dieron origen al Capitalismo, las mujeres se convirtieron en un dolor de cabeza

⁹³ Gregory Zilboorg en *A History of Medical Psychology*. New York, Norton, 1941, pp. 131-32. Citado por Ziegler y Edwards, pp. 57-58.

⁹⁴ Walker, p. 172.

⁹⁵ Echeverría, p. 84.

para la Iglesia porque esta veía con malos ojos el poder que las mujeres podían tener sobre los hombres y el dominio que ejercían sobre la vida cotidiana de sus comunidades, además de mantener su autonomía económica gracias a las herencias recibidas y al auto sustento a partir de sus cultivos agropecuarios, las actividades domésticas y, como ya se mencionó anteriormente, la asistencia en los partos, el cultivo de hierbas medicinales y elaboración de recetas que prescribían para el control de la natalidad y como abortivas. También existían mujeres dedicadas a ejercer precisamente la vida religiosa y las maestras sobresalientes en el terreno de la medicina.

Un gran ejemplo fueron las damas médicas de Salerno⁹⁶ que desde el siglo IX d. C. tuvieron conocimiento y practicaron ciertas artes herméticas y mágicas relacionadas con la medicina natural y la cirugía. La más célebre entre ellas fue Trota de Ruggiero (1050-1097) mejor conocida como Trótula⁹⁷ de Salerno, que vivió en esta ciudad italiana durante el siglo IX y cuya investigación abrió el campo de la ginecología y obstetricia en Europa.

Se le atribuyen tratados médicos de gran influencia como *Passionibus Mulierum Curandorum*, más conocida como *Trotula major*, un libro acerca de los tratamientos adecuados para distintas dolencias femeninas, y en el que trata temas tan avanzados para su época como lo era el control de la natalidad o la infertilidad; en el *Ornatu Mulierum* o *Trotula minor*, se ocupa de la higiene y la cosmética femenina suministrando recetas de pomadas para eliminar las arrugas, una fórmula para un lápiz de labios a base de miel, jugo de remolachas, calabaza y agua de rosas; recetas para mantener sana y blanca la dentadura o distintos procedimientos para elaborar tintes

⁹⁶ Ciudad al sureste de Nápoles con el título de *Hippocratica Civitas* (Ciudad Hipocrática), cuya escuela llamada *Scuola Medica Salernitana*, la primera escuela médica medieval fundada en el siglo IX, devendrá en la más prestigiosa de Europa entre los siglos X y XIII.

⁹⁷ Algunas tradiciones historiográficas utilizan el término *Trotula* para referirse a ella, aunque realmente es el nombre de un grupo de textos italianos de autoría variada del siglo XII sobre medicina de mujeres.

para el cabello. Era a destacar también su empleo de solanáceas y opiáceos durante el parto con el fin de mitigar los dolores de las nuevas madres.

Con la inmigración a las ciudades, las mujeres recobraron una libertad para el trabajo y para prescindir de la tutela masculina a pesar de la pobreza⁹⁸, hasta el punto de que lideraban algunos gremios. Por otra parte, las campesinas que no pertenecían a ningún gremio o secta, simplemente se mantenían en la trinchera de la resistencia ante el señor feudal⁹⁹. Las cosas se estaban descontrolando para el Estado y este debía encontrar la manera de regresar este desorden a su cauce, desarrollando estrategias de control mediante la opresión y la anulación de la influencia de estas mujeres sobre el pueblo¹⁰⁰. Respecto a esto, Echeverría relata:

Aún en el siglo XIV había doctoras, parteras, maestras así como mujeres más pobres que trabajaban como sirvientas, vendedoras o prostitutas. Como líderes o al margen de las autoridades, el papel de “outsider” de las mujeres no entonaba con los planes de la Iglesia. Y es a finales de este siglo que tienen lugar los primeros juicios por brujería¹⁰¹.

En pocas palabras, para no ser acusadas de brujas, apesadas y víctimas de una muerte colectiva en extremo violenta respondiendo al deseo sádico de purificación por medio de la hoguera, las

⁹⁸ La Edad Media se caracterizó por los conflictos que generaban las diferencias sociales y la obligatoriedad de la servidumbre, lo que generó alzamientos en contra de los ricos y los nobles por parte de civiles sin derechos. Se da la inmigración a las ciudades que culminó en un incremento en el porcentaje de miseria y prostitución en las ciudades del siglo XV. Las mujeres rechazaron el trabajo de servidumbre al igual que los hombres y pretendieron una relación de igualdad donde la riqueza fuera compartida. Echeverría, p. 86.

⁹⁹ Federici narra cómo en los siglos XVI y XVII los trabajadores asaltaban panaderías mientras las mujeres lideraban las revueltas por la comida porque sus hijos morían de inanición.

¹⁰⁰ Federici sostiene que en el siglo XI, la Reforma Gregoriana había impuesto una separación radical entre el clero y los laicos, por lo que la vida eclesiástica fue elevada de categoría, se tomaron medidas en cuanto a la participación de las mujeres como fieles de la Iglesia que incluían el limitar su acceso a las partes ritualistas sagradas de la liturgia, se les prohibió el acceso al sacerdocio y a impartir el sacramento de la comunión. Todo con el fin de limitar su poder. Pero esta exclusión llevó a muchas mujeres a refugiarse en las sectas a manera de resistencia, lo que a su vez resultó amenazante para la Iglesia oficial, ya que en ellas las mujeres eran reconocidas, podían cumplir el papel de sacerdotisas, leían las escrituras y hasta administraban sacramentos. Un ejemplo de ello fueron las beguinas que posteriormente serían declaradas infieles por el papa Clemente V.

¹⁰¹ Echeverría, p. 85.

mujeres no debían conocer la satisfacción sexual, simplemente prestar su útero fértil a ser recipiente y envoltorio, para así ser legitimadas en su existencia.

¿No suena similar esta sentencia, referente a cómo las mujeres, con el transcurso de los años, van a tener que continuar repitiendo dicho patrón de comportamiento en virtud de ejercer adecuadamente una posición cívica –otorgada por los hombres- y evitar el confinamiento en las clínicas médicas por ser definidas como *locas* durante el siglo XIX?... la trama se irá hilando en los capítulos posteriores.

Llegamos a la conclusión de que el poder que se ejerció en mayor medida y con una enorme violencia sobre estas mujeres¹⁰², sometiendo sus cuerpos a sobrellevar un poder sobre sus propias funciones femeninas, continuaba, como en Grecia, siendo motivado por el temor inconsciente masculino a que estos personajes “inferiores”, “incompletos”, “periféricos” que se manifestaban en el ser de las mujeres, llegaran a representar una transgresión incontrolable para el *establishment* político.

No por casualidad el *Malleus Maleficarum* significa “El martillo de las brujas”. Su objetivo fue destruir las formas de trabajo tradicionales de las mujeres que, como asegura Federici, permitían mantener una resistencia a las formas de disciplina del cuerpo que requería la acumulación capitalista primitiva y por el contrario, les permitían una circulación, presencia y reconocimiento en las comunidades. Las mujeres tenían un lugar frente y al lado de los otros, de los suyos, efectuaban labores de liderazgo, de inteligencia, tenían un dominio de su propio

¹⁰² Para empeorar las cosas contra las mujeres, la legislación con respecto a la violación fue modificada, como una forma de someterlas y desviar los odios que estaban dirigidos hacia la nobleza y la burguesía. Al dejar de considerar la violación de las mujeres como un delito, tanto las clases bajas como los hijos de familias acomodadas arremetieron contra ellas. El conflicto social cobraba cada vez más una dimensión misógina. Las mujeres no lograron recuperar su lugar en la sociedad, ya que fueron rebajadas a la prostitución o huyeron al campo después de ser violadas, los prostíbulos fueron institucionalizados a cargo de las municipalidades y se usaron como un distractor de la protesta social. El resultado de todo esto es que la figura de la mujer fue devaluada y dañada severamente. Echeverría, p. 87.

cuerpo y de su función reproductiva a la par de estar completamente integradas en sus comunidades. Sostenían su opinión tanto en grupos como en sus familias en las que ejercían una fuerte influencia. El haberlas apartado de las jerarquías eclesiásticas hizo que buscaran formas alternativas de ejercicio de poder, situación que no complacía a las autoridades. Pero el hecho de que estuviera en sus manos todo lo referente a la procreación y la negativa a entregar ese poder, fue lo que disparó el constructo de seres sobrenaturales que poblaron el imaginario nocturno, amenazando la superstición instalada en la mente de los pueblos y encauzándose en la persecución y el genocidio, violencia atizada y dirigida por otras supersticiones más institucionalizadas que el clero se dedicó a propagar.

Las acusaciones estereotipadas en los procesos inquisitoriales no se hacían esperar: fantasías de adoración al demonio besándole en el ano, bailando y relacionándose sexualmente con él, ofrendas de niños muertos, etc. Sin embargo, tan disparatadas resultaban estas acusaciones que se logró despertar la reacción escéptica por parte de uno de los inquisidores encargados de juzgar los casos, quien después de explicar que estas acusaciones las habían confesado todas estas personas, si, pero bajo tortura, el español Alonso de Salazar y Frías¹⁰³ provocó, con su intromisión, un giro decisivo en la historia de la persecución y las cacerías. Su racionalismo y temple ha pasado a la historia como “el abogado de las brujas¹⁰⁴”. En 1613 redactó:

Volar a cada paso una persona por el aire, andar cien leguas en una hora, salir una mujer por donde no cabe una mosca, hacerse invisible al os presentes, no mojarse en el río ni en el mar, estar a un tiempo

¹⁰³ Directamente involucrado en el proceso inquisitorial de Logroño, con sus dos mil acusados y casi cinco mil sospechosos, es uno de los más copiosos de España que se han conocido hasta ahora.

¹⁰⁴ El libro del autor Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas: brujería vasca e inquisición española*, Madrid, Alianza, 2010; reúne el análisis de causas y mecanismos de la persecución de brujas realizado a partir de los informes e interrogatorios que se han conservado del inquisidor español.

en la cama y en el aquelarre (...) y que cada bruja vuelva en la figura que se le antoja (...) es superior de todo el natural discurso y aún (...) de los límites permitidos al demonio.

He tenido, y tengo por muy más que cierto que no ha pasado real y corporalmente ninguno de todos los actos deducidos o testificados en este negocio¹⁰⁵.

A partir de este momento y tras la locura del proceso de Zugarramurdi, el caso más famoso de la historia de la brujería vasca y posiblemente de toda España, llevado por el tribunal de la Inquisición española de Logroño, esta dejó de perseguir la brujería como lo había hecho hasta entonces, considerando que este tipo de acusaciones eran mayormente fantasías brutales e injustificadas que representaban la ignorancia, superstición y sobretodo el abuso de poder, prohibiendo aplicar la tortura para arrancar las confesiones. Mientras inquisidores franceses, alemanes o daneses nutrían el fuego de sus hogueras con interminables filas de inocentes, las “brujas” españolas fueron, a partir de aquí, sentenciadas a penas leves.

¹⁰⁵ Auto de fe de Logroño, 1610. En *Relación de las cosas y maldades que se cometen en la secta de los brujos...* Citado por María Tausiet en *Brujas: el vuelo del mal*, conferencia del ciclo “Hadas, brujas y sirenas” de la Fundación Juan March, Madrid, 16 de febrero del 2016.

Segunda Parte

Siglo XVII a XIX: la construcción iconográfica de la histeria.

Es debilitador ser una mujer en una sociedad donde se advierte a las mujeres que si no se comportan como ángeles, deben ser monstruos¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Gilbert y Gubar en *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, p. 67.

2.1. La sofocación de la madre.

Antes de llegar al territorio de Charcot con la histeria fotográfica, es preciso mencionar detalles historiográficos que se desarrollaron respecto a la histeria antes de coronar con los estudios del neurólogo, ya que, como menciona Diane Chauvelot: “Charcot es el último eslabón de una cadena. La otra comienza con Freud¹⁰⁷”.

Comenzaré realizando un traslado a Inglaterra en el siglo XVII, donde encontramos el primer caso conocido de histeria enfrentado a una supuesta posesión demoníaca en el particular discurso de un médico británico miembro del *London's College of Physicians* llamado Edward Jorden (1569–1633), primero en escribir sobre la histeria en idioma inglés¹⁰⁸. El caso de observación que usó como ejemplo el sociólogo Andrew Scull en el prólogo de su ensayo *Hysteria: The disturbing history*¹⁰⁹ fue el de una mujer de nombre Elizabeth Jackson, acusada de embrujar a una joven de catorce años llamada Mary Glover en el Londres del año 1602. Los síntomas que Mary presentó durante las semanas posteriores de recibir la supuesta maldición de Elizabeth dieron pie al paralelismo que Jorden encontró con la histeria: exaltación emocional, convulsiones, contorsiones, parálisis parcial del cuerpo, periodos de ceguera, pérdida del habla, acompañado por una dificultad respiratoria e hinchazón en la garganta. Este reporte de una bola en la garganta constriñendo la respiración y creando una sensación de sofocación fue llamado *globus hystericus* y su manifestación sintomática era frecuente en los reportes recibidos de posesiones demoniacas de aquel entonces. Edward Jorden en el juicio de Jackson se encargó de

¹⁰⁷ Chauvelot, p. 159

¹⁰⁸ La mayoría de la documentación clínica respecto a la histeria fue desarrollada en Francia.

¹⁰⁹ Scull, pp. 1-5.

dar testimonio clínico del caso de Mary afirmando que no se trataba de una posesión, sino que la niña padecía de una enfermedad a la que llamó “*Hysterica Passio*”¹⁰ o “*Suffocation of the Mother*”¹¹, instaurando así la separación entre el mundo de lo natural y lo sobrenatural, y liberando a Jackson de los cargos que había recibido por brujería. Pero aunque defendió a mujeres como Jackson contra las acusaciones de brujería, Jorden pareció haberlas visto en cambio –al igual que sus antecesores– como víctimas de sus propios cuerpos.

2.2. Las brujas de Shakespeare: Lady Macbeth como destructora de la feminidad.

En sus asociaciones entre el cuerpo femenino y los síntomas de enfermedad y/o locura, Jorden nos regaló una idea respecto a los puntos de vista contemporáneos de los personajes femeninos en la obra de Shakespeare. Por ejemplo, el dolor profundo de Ofelia por su padre o su amor frustrado por Hamlet la transforman de una mujer sensible y “casta” a un documento vivo de locura. Por su parte Lady Macbeth, la ambiciosa esposa de Macbeth a quien incita a cometer regicidio para obtener la corona y el reino de Escocia, invoca a los espíritus para que la desprovean de sus características físicas y emocionales de mujer y las sustituyan con la más terrible de las crueldades; aunque la culpa por el asesinato del rey la acompaña hasta el final y la transforma sorprendentemente. Esta pieza clave presente en el soliloquio cuando pide ayuda a los espíritus, da evidencia de la búsqueda por descomponer el propio cuerpo, con lo cual se

¹⁰ Traducido del griego antiguo: *hystérica pathé*, «pasión histérica» o «pasión del útero».

¹¹ “Mother” era un término que usaba Jorden para referirse directamente a la matriz.

refiere a despojarse de su feminidad. Al desexualizarse, ocurre también una total aniquilación de su feminidad en un pacto con lo siniestro, representando así no sólo una figura anti maternal en general, sino que también encarna la figura de la bruja.



Charles Soubre, *Lady Macbeth*, 1877.

En esta escena Lady Macbeth camina sonámbula frotando sus manos en el intento de remover la sangre que alucina debido a la culpa que la embarga por el asesinato del rey Duncan. Para el año de ejecución de este cuadro el espectáculo de la histeria ya era una atracción indiscutible y fascinante en *La Salpêtrière* y es muy probable que Soubre, como muchos otros artistas de la época, haya recibido la inspiración para su modelo de Lady Macbeth mediante la observación de las internas en el hospital.

Ella pide a los agentes oscuros que vengan y eliminen el sexo –“unsex me here”- femenino de su cuerpo:

Lady Macbeth: The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-ful
Of direst cruelty! Make thick my blood;
Stop up th' access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th' effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,

Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief! Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry 'Hold, hold!

Trad: El cuervo anuncia con graznido ronco
la llegada fatídica de Duncan
a mi castillo. Espíritus que incitan
los pensamientos criminales: vengan
y degenérenme aquí mismo. Llénenme
de la cabeza hasta los pies de atroz
crueldad. Espéñenme la sangre. Impídanle
el acceso a cualquier remordimiento,
que el natural escrúpulo piadoso
no turbe mi propósito mortal
ni lo impida. Demonios asesinos,
hagan que de estos pechos de mujer
me brote bilis en lugar de leche,
donde quiera que aguarden, invisibles,
ocasión para el mal. Ven, noche espesa,
cúbrela todo con la niebla parda
del infierno y que, así, el puñal filoso
no pueda ver la herida que provoca,
ni que, a través de un hueco en ese manto
de oscuridad, el cielo grite: ¡Basta!¹¹².

La aniquilación de lo femenino y su transmutación en una figura poderosa y fálica está bien representada aquí en la extrema literalidad del discurso proferido por la esposa de Macbeth: “Dotad de robustez viril mi mano; al cuerpo afeminado fuerzas dad”. Pide que le sea interrumpida la menstruación, que estanquen la sangre de su fertilidad transformándola en la sangre estéril de la maldad y que la leche materna, la que nutre, se transmute en veneno. Lady

¹¹² Shakespeare. Soliloquio de Lady Macbet. En *Macbeth*. Acto I, escena V. Traducción de Ezequiel Zaidenwerg. Consultado el 5 de agosto del 2020. Disponible en: <https://www.zaidenwerg.com/soliloquio-de-lady-macbeth-william-shakespeare/>

Macbeth formula el paso a paso de extirpación de sus rasgos femeninos: manos, cuerpo, venas, sangre, senos, todo su ser clama ser poseído y sustituido por trazos masculinos. Ella evoca para sí la maldición de la esterilidad que ya había sido vaticinada por las tres brujas en el inicio de la tragedia; así no habrá hijos, no habrá herederos, no habrá más sangre de Macbeth que pueda perpetrarse.

Quisiera recapitular en este punto, que Edward Jorden publicó en 1603 su *Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother* (“Breve discurso sobre la enfermedad llamada Asfixia de la Madre”), donde especula que esta fuerza deriva literalmente –basándose en la teoría hipocrática– de la matriz de la mujer. Puesto que nadie había publicado ningún otro estudio sobre la inclinación de las mujeres, en especial las madres, a convertirse en brujas o en embrujadas (es decir, de sufrir una posesión demoníaca), las conclusiones de Jorden ayudaron a mantener presente el punto de vista sobre la relación entre mujeres y brujería. Joanna Levin refiere al libro *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of Male Domination* (“Mujeres lascivas y brujas malvadas: Estudio de la dominación masculina”), en el que Marianne Hester articula una interpretación feminista de la bruja como mujer empoderada, asociada con el heroísmo y no con la villanía y la maldad. Levin resume lo que defienden historiadores feministas como Hester: la bruja debe ser una figura celebrada por su inconformismo, su desafío a la sociedad establecida y su sentimiento de fuerza. Las brujas se enfrentaron a la jerarquía y la autoridad patriarcales, amenazando los sistemas hegemónicos sobre sexo/género, como anteriormente resalté con el discurso de Silvia Federici. Esta opinión asociaría a la brujería muy de cerca con Lady Macbeth.

La razón de que Lady Macbeth encarne esta figura de la bruja es, primero, porque el hecho de que esta conjure espíritus la vincula por completo a este arquetipo¹¹³. En segundo lugar, podríamos recapitular como la bruja fue percibida también como una encarnación de figura antimaternal por excelencia, debido a sus conocimientos en la práctica abortiva y, en los extremos de las leyendas folclóricas, capaces de cocinar y devorar incluso a sus propios hijos.

La proyección desde la perspectiva feminista de la bruja como mujer que hace frente al sistema patriarcal, se refleja cuando Lady Macbeth cuestiona la masculinidad de su esposo para inducirle a asesinar a Duncan: lo llama cobarde y ella misma se impone en una concepción masculina de poder, expresando incluso su deseo de ser desprovista de su sexualidad y género: reprime sus instintos de compasión, maternidad y fragilidad asociados con la feminidad a favor de la ambición, la dureza y una resuelta persecución del poder.

Sandra M. Gilbert, por el contrario, considera cómo Lady Macbeth, en su ambición asesina, va más allá de los roles de género prescritos, pero al hacerlo solo logra convertirse en una parodia de la feminidad, hasta que la locura la confina nuevamente a la impotencia. Víctima de la culpa por su responsabilidad en el crimen contra el rey Duncan, Lady Macbeth comienza a sufrir agitaciones de sueño, se vuelve sonámbula –condición que durante el siglo XIX nutrirá prolíficamente el imaginario de la iconografía histérica- se lava las manos compulsivamente¹¹⁴:

“Todavía está aquí la mancha”, exclama en estado de delirio. Y finalmente, en el último acto, muere fuera de escena misteriosamente, en lo que pareciera ser un suicidio. En este punto

¹¹³ Ya hemos revisado que comúnmente los historiadores han definido a la bruja como una mujer sucumbiendo a la seducción del diablo a favor de obtener poder y habilidades sobrenaturales, lo que para dicha tarea, la impulsa a invocar espíritus malvados.

¹¹⁴ En los Estudios sobre la histeria, Freud ve el acto compulsivo de lavarse las manos como la percepción, por parte de la histérica, del sexo como algo sucio. Este acto compulsivo de Lady Macbeth reúne, en un mismo gesto, una voluntad de eliminar la marca de la muerte, lo femenino, y el acto sexual.

contrario, reconocemos a Lady Macbeth como otra figura trágica, presa de una condición de abatimiento mental que posteriormente devendrá en el arquetipo histérico.

2.3. Construcción del cuerpo histérico.

En 1778 el médico alemán Franz Antón Mesmer (1734-1815) pretendió hallar la cura para las endemoniadas histéricas con su método paracientífico llamado *magnetismo animal* o *mesmerismo*, antecedente del hipnotismo. La evolución de sus ideas y prácticas hicieron que James Braid desarrollara la hipnosis en 1842, práctica que tendrá una presencia fundamental en las posteriores *lecciones de los martes* del doctor Charcot en *La Salpêtrière* y para el psicoanálisis de Sigmund Freud. Así pues, la superchería ilustrada del siglo XVIII dejó un camino abierto a los no menos cuestionables métodos científicos del siglo XIX, que con su llegada trajo también una nueva construcción y abyección de la mujer. La época de la electricidad, la gran industrialización, la fotografía, el naturalismo y el realismo, la ciencia, los grandes inventos, el psicoanálisis y el progreso fue, contradictoriamente, “una de las épocas más misóginas de la historia de Occidente¹¹⁵”.

¹¹⁵ Pedraza, p. 167.

Las mujeres, presas de igual manera por el estatuto institucional que las condenaba a las fronteras delimitadas en el espacio doméstico y la maternidad, dejadas de lado, marginadas en la casa, olvidadas y tratadas como objetos decorativos, poniendo de relieve las condiciones necesarias para casarse: su virginidad, su nula experiencia sexual, su apariencia física, y, tras el matrimonio, su disimulo, su hipocresía y su resignación silenciosa de víctima social que pronto las vacía y las embrutece. Es así como algunas de ellas, en la necesidad de un mayor reconocimiento, comenzarán a significar un problema para el núcleo familiar por medio de los desarreglos de su conducta. Se volverán sonámbulas y convulsas a los ojos horrorizados de su familia, quienes con esto verán derrumbarse a pedazos la frágil estructura del hogar y, entonces, tomarán medidas con la finalidad –en palabras de Foucault- de preservar el patrimonio del hogar burgués a consecuencia de “la gran confiscación de la ética sexual por la moral de la familia...”¹¹⁶ Es entonces cuando se desencadena el nacimiento de la histérica, y el carácter exigente del núcleo familiar estará íntimamente vinculado con la exclusión y el internamiento de todos aquellos consanguíneos vulnerables y tendientes a la “sinrazón”; sobre todo durante el siglo XIX, en el que el conflicto del individuo con su círculo familiar –de acuerdo con Foucault- pasa de ser un asunto privado, con apariencia de problema psicológico, a un estatuto de orden público en el momento de los internamientos, pues toda la sociedad tenía los intereses puestos en el rigor de la estructura familiar, criterio esencial de la razón, siendo algo de lo que más se habría de vigilar y castigar en caso de incumplimiento y desviación: “La institución familiar

¹¹⁶ Foucault, p. 145.

traza el círculo de la razón; más allá amenazan todos los peligros del insensato; el hombre es allí víctima de la sinrazón y de todos sus furores¹¹⁷.”

De la misma forma, Élisabeth Roudinesco relata en su ensayo *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, que durante el siglo XIX incluso se va a considerar a la histérica –desde una jerarquía de los estudios de la sexualidad clínica- dentro del “trío infernal de los perversos patológicos¹¹⁸” junto con el homosexual y el niño masturbador -práctica de la cual los médicos pensaron que podía ser una causa viable de la histeria en las mujeres-, “a tal punto que el recurso a la cirugía (ablación de los ovarios) o a la insensibilización de la vagina por medio de cocaína era un tratamiento corriente, y en ocasiones solicitado por las propias mujeres¹¹⁹”. Fue así que la mujer histérica, asociada directamente con las prácticas sexuales patológicas fungió como un pilar importante en los tópicos que amenazaban y aterrizaraban los cimientos romantizados de la familia por una posible perversión de su orden y estructura. Perversión en la medida en que, por la locura que atravesaba su cuerpo, esta se excluía así del orden procreativo, el cual era a su vez el único papel fundamental y por antonomasia de la mujer: “La carencia de instinto maternal es un “estigma grave de degeneración”, y las criminales y prostitutas “sienten poco la maternidad porque psicológica y antropológicamente pertenecen más al sexo masculino que al femenino¹²⁰”. “Por su belleza convulsa, según la expresión de André Bretón, evidenciaba hasta qué punto la sexualidad femenina, o más bien el sexo de las mujeres, podía ser la causa de todos los excesos¹²¹”.

¹¹⁷ Foucault, p. 146.

¹¹⁸ Roudinesco, p. 111.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁰ Pedraza, p. 173. Tal como la perversa Lady Macbeth pidió voluntariamente a los espíritus que desexualizaran su cuerpo.

¹²¹ Roudinesco, p. 102. Véase el capítulo tercero de la obra citada, “¿Luces sombrías o ciencia bárbara?”(p. 85).

Pilar Pedraza refiere en su ensayo *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* a la obra de Cesare Lombroso (1835-1909), médico y criminólogo cuyos tratados sobre criminología biológica y fisonómica, divididos en *L'uomo delinquente* (1876) y *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1903) 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 “normal” en función de su criminalidad, locura y sexualidad (prostitución).

Así *La donna delinquente* resulta un claro ejemplo para comprender los fundamentos de la misoginia moderna a través de la mirada científica. La histérica tiene un puesto relevante en esta investigación, arrojándonos el autor una definición muy reveladora respecto a esta:

(...) la histeria es más frecuente entre las mujeres que entre los hombres, hasta el punto de que “se podría en el fondo definir como la exageración de la feminidad”. Las histéricas tienen intacta la inteligencia y un temperamento artístico e imitador, pero su atención es poco tenaz, son volubles, impresionables, coléricas, ávidas de escándalo, egoístas, perezosas. Sexualmente suelen ser apáticas, aunque algunas fingen grandes pasiones y exaltación por espíritu de aventura y exhibicionismo. Las histéricas son grandes delincuentes: ladronas, envenenadoras, calumniadoras, aunque por otra parte hay entre ellas santas y místicas¹²².

El autor sentenció de igual forma que la principal inferioridad de la inteligencia femenina respecto de la masculina es la deficiencia de *potencia creativa*, estableciendo que “las mujeres de genio son masculinas¹²³”.

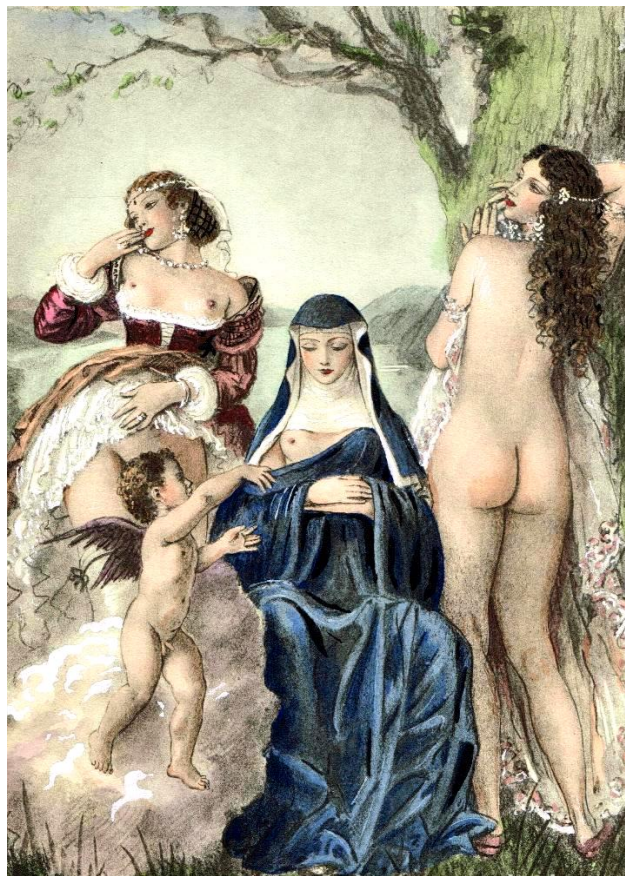
Esta reflexión la remarca Stefania Polo en su tesina *La trasformazione del concetto di donna delinquente da Lombroso ai giorni d'oggi* (2005) afirmando cómo el patriarcado ha construido jurídica y socialmente dos roles femeninos muy precisos y arquetípicos basados en la sexualidad

¹²² Pedraza, p. 174.

¹²³ *Ibid.*, p. 173.

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. Esta polaridad se aprecia ejemplificada con picaresca claridad iconográfica en un grabado muy posterior -siglo XX- de Paul-Emile Bécac (1885 - 1960), en donde el arquetipo de la prostituta y la virgen cohabitan indistintamente en un jardín abierto y en donde un pequeño *putti* descubre juguetonamente el casto seno de la que es virgen, al parecer en señal de invitación a copiar el estilo y carácter de sus compañeras.

Paradójicamente, la “criminalidad femenina” es la que adquiere visibilidad por salirse del rol femenino “normalizado”, convirtiéndose así en objeto de estudio para los científicos y la institución médica; y para artistas y escritores, en fascinante y terrible objeto de inspiración.



Paul-Emile Bécac, *Sin título*, 1944. Grabado, 24x17 cm.

2.4. Modernistas y decadentes: la enfermedad como potencia y fundamento para la creación.

En este punto, ya adentrados en el siglo XIX, los tópicos que referían a la locura resultaron en una atractiva inspiración y agente provocador para que las artes, especialmente la pintura y la literatura que, cautivada por el carácter plástico y dramático de las manifestaciones histéricas, la abrazara como una justificación de talento y la considerara una enfermedad “modelo” vinculada al genio creativo. Es así que se la escucha en todos lados, su epidemia decora los encabezados diarios de los periódicos volviéndose algo común entre las aflicciones crónicas de la época¹²⁴, pronto convertida en moda y olvidada como patología, inclusive acabará por tomar un cariz completamente mundano en la esfera social. Es importante mencionar que algunos de estos casos de histeria a través del género pictórico y literario que mencionaré a continuación, se apoyan en un breve ensayo de Ángel Cagigas titulado *Histeria del Arte*, donde éste traza un recorrido histórico de la enfermedad mencionándola como una cuestión que siempre ha estado presente tanto a lo largo de toda la historia clínica como en los movimientos artísticos y culturales. Muchos escritores y filósofos hablarán de la histeria en sus obras e incluso ellos mismos se proclamarán histéricos, diferentes, originales y femeninos... El francés Gustave Flaubert se autoproclamó histérico... “pues sostengo que los hombres son histéricos, igual que las mujeres, y yo soy uno de ellos¹²⁵”. Varios más como Huysmans, pasando por Rimbaud y Maupassant, con el fin de contradecir a la odiada burguesía y de enaltecer una sexología

¹²⁴ De todas las enfermedades crónicas creo que la histeria, a menos que me equivoque, es la más común”, expresa Thomas Sydenham en *Epistolary Dissertation* (1681), en *The Works of Thomas Sydenham*. Citado por Morris, p. 119.

¹²⁵ Flaubert y Sand, p.42.

considerada grotesca, se encargaron de exaltar los nuevos poderes del mal en la imagen de las cortesanas, los burdeles, la pornografía, la sífilis, los paraísos artificiales, el *spleen*, el exotismo, la mística...y la histeria. Uno de los más notables autores malditos subyugado por “la esfinge¹²⁶”, Baudelaire, en particular: “He cultivado mi histeria con placer y con terror”; quien se preguntaba sobre la posibilidad de la histeria como fuente del arte:

“¡La histeria! ¿Por qué este misterio fisiológico no ha de ser el fondo y la toba de una obra literaria, ese misterio que la Escuela de Medicina aún no ha resuelto y que expresándose en las mujeres por medio de la sensación de una bola ascendente y asfixiante se traduce en los hombres en todo tipo de impotencias y también en la capacidad de cometer todo tipo de excesos?¹²⁷”

De los labios del propio Flaubert escapa la frase “Madame Bovary soy yo” al ser interrogado sobre la mujer que habría inspirado el personaje de Emma:

Rebelde sin causa, siempre en busca de un destino distinto del suyo, esclava sexual y fustigada por su primer amante, inepta para asumir sus deberes de madre y de esposa, la locura de amor y la atracción por la muerte voluntaria cuyos perjuicios la ciencia médica no cesará de designar sin conseguir domesticarlos. Afectada por múltiples síntomas de una enfermedad nerviosa¹²⁸ –agitación, convulsiones, vómitos-, se halla además sumida en la contemplación melancólica de su deseo insatisfecho. A medio camino entre Justine y Juliette, no sabiendo elegir entre los infortunios de la virtud y las prosperidades del vicio, la heroína Flaubertiana sólo encuentra su camino aniquilándose a sí misma en un acto sacrílego. Por eso traga de golpe y a puñados los polvos de arsénico en un acto espectacular de dar muerte a los ideales de la nueva sociedad burguesa¹²⁹.

Mallarmé, se confiesa histérico desde sus crisis de juventud que le provocan una impotencia total para escribir e incluso para hablar, aunque más tarde la histeria dé sus frutos al convertirse en la expresión poética que plasma en sus obras. También Paul Valéry es diagnosticado por su

¹²⁶ Charcot llamaba así a la histeria a manera de metáfora con todo el sentido, ya que esta le resultó indescifrable hasta el final de su vida.

¹²⁷ Cagigas, p. 58.

¹²⁸ La designaban como histérica, y su nombre dio nacimiento a una patología recuperada por la medicina mental: el bovarismo. Cf. Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. 1 (1982), París, Fayard, 1994.

¹²⁹ Roudinesco, p. 121.

médico como histérico, a lo que André Gide le responde: “¡Pobre histeria! No se diga que es un mal, es la más divertida de las enfermedades¹³⁰”.

Es evidente que en el terreno del arte la idealización inclusiva de la histeria respecto a un mal necesario para el genio -como la tisis o la tuberculosis de los románticos-, que no discriminaba habitar los cuerpos tanto de hombres como mujeres, siempre fungió como una curiosa fuente de inspiración y justificación del motor para la creación. Los artistas sentían casi la obligación de exaltar sus depresiones, ataques, alucinaciones, su sífilis, etc., a manera de potenciar sus dotes creativas y glorificar sus padecimientos como un símbolo, y así ser *reconocidos* como tales. Notable la incursión y apropiación de la aflicción por parte de los hombres de temperamento artístico -como los ya mencionados-, quienes al auto definirse como histéricos¹³¹, automáticamente habrían sido asociados a las alteraciones emocionales propias de la feminidad – como anteriormente habrá referido Pilar Pedraza a las descripciones que hizo Lombroso de la histérica-. No habría podido ser de otra forma, y en lo que respecta a un hombre que la padeciera, era necesario señalarle una tendencia latente al amaneramiento y la hipersensibilidad, característica del sexo más débil.

Esta confusión de género en ese paradigma cambiante no se limitará solamente al biológico; éste, de hecho, llegará a confundirse también en el género literario por excelencia de la época (modernismo y decadentismo). Así, el poeta deviene en un sujeto degenerado y tan amenazante al proyecto fundacional como lo era la mujer. Yace allí otra gran paradoja: el Estado ve al poeta como afeminado y, por ende, amenazante al sistema patriarcal. El poeta, por su lado, no es que

¹³⁰ Cagigas, p. 60.

¹³¹ En todo su derecho de hacerlo, ya que por médicos como Charcot, quien dictaminó a la histeria como una enfermedad del sistema nervioso y no endémica de los órganos sexuales femeninos, los hombres devinieron también partícipes de la afección, pero sin remover nunca la relación firme entre mujer-histeria.

precisamente reivindique al sexo femenino, puesto que exhibe a la mujer con la misma mezcla de fascinación y aversión que presentan las instituciones legales y médicas. Así, el poeta exterioriza su ambivalencia hacia la mujer en su poesía, pintándola a veces como objeto no deseable (frívolo, cruel, enfermo) y otras veces enaltecida en imágenes divinas.

La histeria, aunque ahora también presente en los cuerpos masculinos, nunca perderá su origen y su vínculo esencial con la condición femenina. El artista masculino se fundiría con lo enfermizo, lo débil, lo frágil y lo atrayentemente “indeseable”.

2.5. Cuerpos enigmáticos: la expresión estética de una patología clínica.

Trasladándome al terreno pictórico, un buen amigo de Baudelaire, el pintor Gustave Courbet (1819–1877), subyugado también por los misterios de la mente humana, ejecuta un cuadro datado entre 1855–65 que lleva un doble título: *La Voyante* o *La Somnambule* (*La vidente* o *la sonámbula*), y que retrata a una niña de semblante inexpresivo, sumida en un trance hipnótico o quizá en un sueño. Su mirada enigmática cuestiona dirigiéndose al espectador. Esto pudiera no ir más allá de ser un retrato con un propósito decorativo de salón y, sin embargo, a manera de alegoría probablemente reflejaba los debates intelectuales más en boga de su época, es decir, reflexiones tanto filosóficas como científicas que se desarrollaron apasionadamente a partir de 1850 como lo fueron el espiritismo, el sonambulismo, los sueños, el inconsciente, la locura y varias ciencias ocultas. Evidentemente estos fenómenos no dejaban indiferente a Courbet y la concepción de este cuadro ocurre al mismo tiempo en que la Academia de las Ciencias de París

se propone estudiar el sonambulismo y el funcionamiento de la mente bajo la hipnosis (1855) – dos cuestiones que estarán estrechamente ligadas a la histeria-, y aproximadamente cincuenta años antes de que Freud se abra camino con la bandera del psicoanálisis.

Otra particularidad de este cuadro es que en él Courbet aplica los preceptos básicos del realismo –movimiento de ruptura formal y estilística con los cánones del arte académico de principios del siglo XIX, nacido después de la Revolución de 1848 y del cual él figura como uno de los precursores-, en el que se elige representar a personas y eventos ordinarios en un estilo naturalista y libre de cualquier convención moral. Así es como el retrato de esta niña sonámbula, en contraposición con la temática que su título pudiera generar, está lejos de ser una idealización, opuesto a lo que ocurría con el sentimentalismo artificial y controlado del Neoclasicismo anterior, ahora es una representación realista del panorama cotidiano del artista¹³².



Gustave Courbet, *La Voyante* o *La Somnambule*, 1865. Óleo sobre lienzo, 47 x 39 cm.

¹³² *Analyse d'oeuvre. La Voyante de Gustave Courbet.* Arts in the City (en línea), Noviembre, 2016. (Consultado el 28 de septiembre del 2019). Disponible en: <https://www.arts-in-the-city.com/2016/11/24/la-voyante-gustave-courbet-1865/>

Pero no sólo Courbet expresa la crudeza de la locura, muchos artistas del siglo XIX la manifestaron plásticamente, y por ende, también la histeria, la hipnosis, el inconsciente, el espiritismo y todas las controversias de las investigaciones del momento.

El pintor suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), también llevó su estilo hacia lo irracional, representando en sus cuadros el terrorífico mundo nocturno plagado de monstruos y pesadillas. Uno de sus cuadros más emblemáticos se titula precisamente *Nachtmahr (La pesadilla)*, de 1781, en el que representa en una composición horizontal y de altos contrastes lumínicos a una mujer dormida, distendida en una posición exageradamente histriónica, que pareciera estar siendo poseída por un *incubo*, demonio de género masculino que en la imaginería popular de la Edad Media solía manifestarse a las mujeres durante los sueños de tipo erótico para copular con ellas. En segundo plano la cabeza asomada de un caballo de aspecto espectral, violentamente brioso y con los ojos desorbitados contempla la escena. La relación iconográfica presente en esta pintura con lo que entonces se solía manifestar en las características de la locura femenina son evidentes. Puede enfatizarse el *incubo* como símbolo innegable de los apetitos o traumas sexuales –la mujer reprimida y siempre corrompida por su propia lubricidad proveniente de su útero hambriento-, agazapado sobre un cuerpo vulnerable e inconsciente que muestra signos visibles de un dramático tormento ante esta visión –tan propia en la imaginería satánica de los románticos del XIX-, que parece afligirla dentro de un sueño. El camisón será un elemento clave que posteriormente reflejará con claridad el símbolo por excelencia de la locura representada por la bata blanca, distintiva del asilo mental. En *La pesadilla* también se aprecia una relación con el concepto de “lo siniestro” –el *Unheimlich*- desarrollado por Freud en 1919 a partir del cuento de E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena* (1817), en el que se refiere a aquello que se

opone a lo íntimo y familiar siendo de su misma naturaleza, algo que creíamos conocer que se torna extraño, y algo que debiendo haber quedado oculto, se manifiesta, teniendo además su enraizamiento en algún trauma psicosexual del sujeto. De ese modo, “lo siniestro” confluye en el cuerpo histérico, ya que el trauma reprimido –representado en el *íncubo* posado sobre ella- 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, es decir, de una violación¹³³”.



Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr (La pesadilla)*, 1781. Óleo sobre lienzo, 102 x 127 cm. Detroit Institute of Arts.

Otro apasionado con el tema de las ciencias psicológicas y principalmente de la hipnosis fue el pintor sueco Richard Bergh (1858-1919), quien gustaba de incorporar este tópico a su obra, hecho que es evidente en su lienzo titulado *Hypnotic séance (Sesión de hipnosis)* de 1887, en el

¹³³ Didi-Huberman, p. 216.

que pareciera ser que el autor retrató lo que en su momento resultara ser una escena cotidiana en la esfera social y también una prueba que diera fe a las aseveraciones de Foucault respecto a los discursos de poder que establecen jerarquías entre los individuos y sus roles genéricos, en los que lo femenino está supeditado y en un rango inferior a lo masculino. El asalto de la ciencia médica y la institución familiar, reflejada en cinco figuras ensombrecidas que rodean el cuerpo de una mujer en trance hipnótico que en contraposición resplandece entre sus vestiduras blancas, una pureza que no es espiritual, sino la que otorga un esplendor contrario, corrompido por un aura malsana. El aura producida por su blancura es aséptica, de hospital. La blancura que la envuelve no es la de una pureza inmaculada, sino la de la bata de una clínica, que la arroja en su expresivo colapso y vulnerabilidad psicológica. Y mientras que ella renuncia al entero control de sí misma, figurando como un auténtico autómatas, la figura central, la más negra entre todas –el médico que la hipnotiza–, la toma con la firmeza y el compromiso con su profesión para intentar revertir su trastorno emocional por medio de la sugestión: “Y así nos damos muy bien cuenta de que, influido por las apariencias, el hipnotizado pertenece al hipnotizador¹³⁴”.

¹³⁴ Ballet, G. *La suggestion hypnotique au point de vue médico-legal*, *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, octubre de 1891, p. 6-13 APÉNDICE 22 en Didi-Huberman, p. 402.



Richard Bergh, *Hypnotic séance (Sesión de hipnosis)*, 1887. Óleo sobre lienzo, 153 x 195 cm.
Nationalmuseum, Estocolmo, Suecia.

Algo similar ocurre en el mismo año y dos después del lienzo de Bergh con otros excelentes ejemplos del realismo científico de la época y de la expresión pictórica de lo que se podría llamar el saber médico o, si se quiere, el poder médico, alegorías del enorme progreso que la medicina alcanzó en las tres últimas décadas del siglo XIX. El primero, de Henri Gervex (1852-1929), titulado *Before the operation or Doctor Pean teaching at Saint-Louis Hospital (Antes de la operación o La enseñanza del Doctor Pean en el Hospital Saint-Louis)* denota la destreza del citado médico Jules Péan y el avance técnico de la medicina quirúrgica, *quasi* heroica de su tiempo. La paciente en esta pintura es, por supuesto, una atractiva mujer, con su cuerpo ampliamente expuesto:

Ostensiblemente seguro de sí mismo, explica con ademán convincente, enarbolando en la diestra la pinza que inventó y aún lleva su nombre, la intervención que está a punto de realizar (en traje de

calle, sin sombra de ninguna asepsia) a una bella joven de la que uno de los alumnos parece apiadarse, tal vez demasiado¹³⁵.



Henri Gervex, *Before the operation or Doctor Pean teaching at Saint-Louis Hospital*, 1887. Óleo sobre lienzo, 242 x 188 cm. Musée d'Orsay, París.

El segundo cuadro, una reveladora pintura de una representación casi fotográfica a cargo del estadounidense Thomas Eakins (1844-1916) titulada *The Agnew Clinic* (*La clínica de Agnew*), un lienzo realizado en 1889 en honor al anatomista y cirujano David Hayes Agnew con motivo de su jubilación. El lienzo muestra en primer plano a la izquierda al profesor Agnew sosteniendo un bisturí y dirigiendo una mastectomía a una mujer anestesiada sobre la mesa de disección, en un anfiteatro médico, con estudiantes de medicina de la Universidad de Pensilvania observando desde un alejado punto sombrío.

¹³⁵ Pérez-Rincón, p. 17

Curioso es que los historiadores del arte han sido capaces de identificar a todas las figuras representadas en la pintura a excepción de la paciente¹³⁶. La decisión de Eakins de representar a una mujer parcialmente desnuda en una habitación repleta de hombres, acechándola bajo una justificación de mirada médica devela de nuevo las jerarquizaciones de sexos y biopoder al que refieren Foucault y Lacan, así como también concuerda el historiador de arte moderno David M. Lubin, quien aseguró que el cuadro posee trasfondos psicológicos y sexuales: “...la representación de la masculinidad subyugando la feminidad parece un componente esencial de esta obra”.



Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 1889. Óleo sobre lienzo. University of Pennsylvania.

Mas adelante emergen los simbolistas, que intentaban concebir imágenes opuestas a la realidad visible y exponer realidades alternas visibles a través de concepciones irracionales -

¹³⁶ “*Medical Class of 1889 and Thomas Eakins. The Agnew Clinic*”, University of Pennsylvania, University Archives:
<https://web.archive.org/web/20151215113422/http://www.archives.upenn.edu/histy/features/1800s/1889/med/agnewclinic.html>. Consultado el 27 de Noviembre del 2019.

generalmente símbolos-, que encerraban contenidos espirituales o místicos y que alteraban el estado anímico sugestionando los ensueños a través del trabajo del inconsciente y lo instintivo. En 1892, año clave del simbolismo, se da a conocer en el Salón de la Rosa-Cruz el pintor suizo Charles Schwabe (1866-1926), del cual Cagigas sospecha que conocía los volúmenes de la *Iconografía de La Salpêtrière* antes de realizar su obra *La Ola* (1907), en la que se muestra una ola rompiendo que oculta el horizonte y de la que emergen tres figuras femeninas ataviadas con camiones, aullando y dirigiendo sus dedos acusadores al espectador; esto no parecería descabellado de pensar, si tenemos en cuenta que para ese periodo las copias de la *Iconografía* ya eran accesibles al público. De este modo se puede reconocer la expresividad histórica en los bocetos de Schwabe, en los que el carácter dramático es evidentemente fuerte, tanto por las expresiones como por el manejo de la luz. La comparación de esas figuras con los dibujos de las internas de *La Salpêtrière* a cargo de Paul Richer y de algunas otras ilustraciones recogidas en el libro *Los endemoniados en el arte* (1887), guiado por la mirada de su colega Charcot, resulta inevitable, aún más si resaltamos los estudios de las figuras desprovistas de todo decorado, acentuando la pretensión de “una mirada clínica sobre unas mujeres presas de sus alucinaciones y delirios¹³⁷”.

¹³⁷ Cagigas, p. 67.



Charles Schwabe, estudios para *La Ola*, 1906-07.



Ilustraciones de Paul Richer para *Los endemoniados en el arte*, ca. 1890.

No quisiera quedarme sin mencionar otra muy particular representación artística dentro de las inquietudes del naturalismo científico, desarrollado entre los siglos XVIII y XIX que fueron los modelos elaborados en cera, a escala real o reducidos, diseccionados y creados para mostrar y estudiar la misteriosa anatomía en el ámbito académico. Entre las numerosas piezas que componen las colecciones de estas ceras anatómicas, residentes en su mayoría en los museos universitarios europeos, existen unas que llaman poderosamente la atención: conocidas como

“*Venus Anatómicas*” o “*Venus Grávidas*”, puesto que recuerdan el idealismo característico de la antigua tradición estatuaria griega, objetos de connotación claramente erótica, pero destinados al escrutinio y conocimiento académico. Las *Venus* parecían reunir las populares cualidades de belleza y femineidad, posibilitando al mismo tiempo el conocimiento de la fisiología femenina y mostrando sin ningún pudor el interior de su cuerpo diseccionado para que el espectador, de acuerdo con Joanna Ebenstein, pudiese formarse una idea general sobre la anatomía del cuerpo de una manera mucho más placentera que la derivada de ver un cadáver expuesto; sin dejar de lado el inquietante encanto siniestro que pudiera ofrecer la expresión estática y la mirada vacía de una mujer artificial, cuestión que pronto las hizo pasar a formar parte de un conjunto de objetos curiosos destinados a entretener a un público ávido de tener acceso al espectáculo. A este respecto Mary Hunter consideró:

(...) examinando la representación de las mujeres en cera y como cera, es evidente que el médium fue considerado un material perfecto para interpretar los cuerpos femeninos en los contextos médicos: los cuerpos fluctuaban entre lo real y lo ideal, la enfermedad y la salud, la educación y el entretenimiento, el sentimiento y la inconsciencia, la belleza y el horror¹³⁸.”

Uno de los más conocidos museos médicos llamado *Grand Muséum d'Anatomie* fue abierto en París en 1856, por el doctor Pierre Spitzner bajo la consigna *Arte, ciencia, progreso!*. La colección de Spitzner exhibía una variedad de yacentes figuras femeninas, incluidas una *Venus* anatómica diseccionada en cuarenta piezas y una cesárea realizada por manos fantasmas al cuerpo de una mujer atada. Me concentraré en esta última.

¹³⁸ Hunter, Mary. “*Effroyable réalisme: Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies*”. *Revue d'art canadienne, Canadian Art Review*, Vol. 33, nº 1-2, 2008, p.43. Consultado el 30 de noviembre del 2019.

Esta pieza ginecomorfa de finalidad didáctico-obstétrica, exhibe la figura de una joven mujer rubia enfundada en un camisón de encaje blanco. La maestría empleada en la construcción de su anatomía es indiscutible, lo curioso reside en su expresión casi mórbida, una mezcla entre profundo dolor, asombro y horror al observar el asalto a su cuerpo de cuatro manos masculinas flotantes, diseccionando con un bisturí el área de su útero para practicar una cesárea, hallándose en el interior el feto.

La pieza representa y legítima con innegable crudeza y belleza, la violencia ejercida por parte de la institución médica hacia el cuerpo femenino y también recuerda –una vez más– la función definitiva de la mujer de la época, o lo que es lo mismo, lo que a ojos de la sociedad la convertía en mujer: la maternidad.

Italo Calvino comenta en su ensayo *The Museum of Wax Monsters* (1984) para esta figura en particular:

El ejemplo más increíble de fantasía sádico-surrealista se encuentra entre las representaciones de las diversas fases del parto y operaciones ginecológicas. Un modelo completo de una paciente sometida a una cesárea yace con el cabello impecable, las pantorrillas atadas, los ojos bien abiertos, la cara distorsionada por el dolor, vestida con un camisón largo de encaje, que está abierto solo en la parte de su cuerpo que ha sido cortado por un bisturí, donde aparece el bebé. Sobre su cuerpo, cuatro manos masculinas (dos que operan, dos que sostienen su cintura): manos de cera fina con uñas cuidadas, manos fantasmales ya que no están sostenidas por brazos sino adornadas solo con puños blancos y con los extremos de las mangas de un negro chaqueta, como si toda la ceremonia fuera realizada por personas en traje de noche¹³⁹

¹³⁹ Ebenstein, p. 150.



Venus anatómica modelada en cera de tamaño natural que muestra la práctica de una cesárea, colección Spitzner no. 129. Sin fecha.

2.6. Ferales decimonónicas: Medusa y las ninfas de espalda quebrada en el imaginario del terror masculino.

Devoradas por la histeria, las filles de marbre, de largas cabelleras crecidas al vapor de los calores uterinos, brillan en la pintura romántica, prerrafaelita y simbolista como la quintaesencia de la feminidad fatal y espejo deformante de la imagen “científica”¹⁴⁰.

Será el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman quien considere a la histeria como “una máscara trágica convertida en carne”. 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 denominan “el cuerpo-palabra”, que transmite lo que el inconsciente es incapaz de verbalizar¹⁴¹.

Esta es la época en la que las antiguas ideas renacentistas referentes a una casi igualdad entre hombre y mujer –siendo el cuerpo femenino siempre menos perfecto que el masculino- es abandonada para construir nuevamente una desigualdad entre los sexos desde diversas disciplinas. Las científicas¹⁴² y las artísticas no fueron la excepción. El cuerpo de la mujer comienza a imaginarse y concebirse como diferente y aberrante. Esto catapultó a una concepción de la mujer como sinónimo de *lo monstruoso* como nunca antes o después en la historia del arte, dando origen al arquetipo de la mujer fatal como prolífica fuente de inspiración para la representación de esta monstruosidad femenina vista como una fuerza ciega y primitiva

¹⁴⁰ Pedraza, p. 175.

¹⁴¹ Buzzatti, Gabriela y Salvo, Ana. *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Valencia: Cátedra. 1999.

¹⁴² Para Pedraza, obras como la colectiva francesa *La mujer en la naturaleza* (1908), la alemana de P. Moebius, *De la debilidad mental y psicológica en la mujer* (1898), o la italiana de C. Lombroso y G. Ferrero *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale* (1915) representan significativamente “un cúmulo de una visión científica de la mujer plagada de prejuicios y de conclusiones tendenciosas que se extendió por diversos países Europa”.

de la naturaleza, una ninfa seductora e insaciable o una prostituta que vampirizaba a los hombres con sus movimientos felinos y belleza hipnótica, ofreciendo su cuerpo sin pudor y presentándose con un aspecto cautivador, caracterizada siempre por un rostro ambiguo de apariencia angelical, bajo el que esconde un interior perverso que se encargará de mantener oculto hasta que estime oportuno descubrir. Bram Dijkstra atribuye esa proliferación de imágenes femeninas perversas en el arte de finales del siglo XIX a la mezcla de excitación sexual y miedo que suscita esta nueva mujer en el imaginario masculino, a la par de las teorías de Freud, cuyo florecimiento se encontraba en boga y ayudaban a justificar aún más ese sentimiento de angustia ante la mujer.

Ejemplo de esto son sus *Estudios sobre la histeria* (1895), en los que Freud llevó sus investigaciones hasta un ambicioso terreno en el que pretendía conjugar medicina, psicopatología, antropología, religión y mitología, buscando ese remanente inconsciente que causaba el trauma y el malestar en el individuo. Los mitos griegos fueron una de sus mayores fuentes de inspiración e interpretación de los complejos sexuales y de los traumas psíquicos inconscientes y violentos; uno de los más reveladores es el de este terror masculino hacia el cuerpo femenino, visto como un abismo insondable, abyecto y amenazador. Es en su texto de 1922 titulado *La cabeza de Medusa* que se apropia del mito de la Gorgona y lo utiliza como un símbolo de terror masculino hacia la vagina, identificándolo con su teoría del “Complejo de castración” y atribuyéndole a la mujer una especie de compulsión caníbal asociada con la Mantis devoradora, teoría que ya había iniciado anteriormente en sus *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos* (1905), y con la cual el autor Jean Delumeau coincide de cerca, dictando en su ensayo *El miedo de Occidente* la sentencia:



Anthony Frederick Augustus Sandys, *Medusa*, 1875.

En el inconsciente del hombre, la mujer suscita la inquietud, no sólo porque ella es el juez de su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar, devoradora como la mantis religiosa. Teme el canibalismo sexual de su compañera (...) como un abismo que lo aspira, como un lago profundo, como un pozo sin fondo. El vacío es la manifestación hembra de la perdición. (...) el hombre no gana nunca en el duelo sexual. La mujer le resulta “fatal”. Ella le impide ser él mismo, realizar su espiritualidad, encontrar el camino de su salvación. (...) Este, en el cumplimiento de las grandes hazañas, ha de resistir a las seducciones femeninas, así como el héroe Ulises, quien entiende que sucumbir a la pasión de Circe es perder su identidad. Desde la India hasta América, desde los poemas homéricos a los severos tratados de la Contrarreforma, encontramos este tema del hombre perdido porque se ha entregado a la mujer¹⁴³.

Aunque hay que decir que la postulación del miedo masculino a la castración viene desde mucho antes, pues ya se expresaba a lo largo de un capítulo entero del *Maellus Maleficarum* (parte I, cap. IX), una particular habilidad de las brujas para hacer creer mediante ilusiones que el miembro viril había sido sustraído o separado del cuerpo del hombre, sin olvidar las incontables versiones del mito de la *vagina dentada* entre los indios del continente americano, y que en la India se presenta a veces con una variante muy significativa: la vagina no tiene dientes, sino que está llena de serpientes. Esto evidentemente la emparenta de manera estrecha con el concepto freudiano de Medusa.

¹⁴³ Delumeau, p. 313.

Medusa podría figurar fácilmente como una de las máscaras del histerismo femenino al que se refiere Didi-Huberman, ya que cultural y socialmente proyecta una imagen violenta y distorsionada de la mujer. Dicho esto, no es de extrañar que la representación, real o sublimada de los síntomas de la histeria sea un motivo artístico con múltiples interpretaciones altamente inquietantes. Así que no sólo podríamos contemplar esas máscaras de histeria en la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière* de Charcot, sino también en las prolíficas concepciones artísticas anteriores y contemporáneas al citado archivo fotográfico; es decir, la imagen perturbadora de la histérica no sólo perteneció al asilo, sino que se paseó también con malicioso regocijo en los salones de arte decimonónicos. En lo que respecta a literatura, desde el siglo XVIII imágenes precursoras de la mujer fatal se encontrarán en obras como *Manon Lescaut* (1731) del Abate Prévost, *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos, *Une nuit de Cléopâtre* (1838) de Théophile Gautier, *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, *Les Diabloques* (1874) de Jules Barbey d'Aurevilly, *À Rebours* (1884) y *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans y *Die Büchse der Pandora* (1904), de Frank Wedekind.

Volviendo a la pintura, incontables son las representaciones de esta feral pesadilla femenina agazapada sobre la racionalidad masculina, aterrada y a la vez fascinada por la imagen de la esfinge posada sobre el pecho de un sereno Edipo en el cuadro de Gustave Moreau titulado *Edipo y la esfinge* (1864), la sirena encantando al navegante con su rostro angelical, frondosas cabelleras sueltas y pelirrojas que simbolizan la transgresión y la lujuria respectivamente, satanizadas, arpías, vampiresas góticas, y también las atormentadas, sonámbulas, locas y enfermas de Füssli, Bergh y Schwave, mostrando sus endebles cuerpos diseccionados,

abandonados a la contemplación dictadora de la autopsia clínica¹⁴⁴. Los pintores prerrafaelitas mostraron una especial fascinación por la mujer fatal a la que representaban continuamente con una turbada belleza, perversa, sensual, de actitudes orgánicas y altamente sexualizada, generalmente recuperadas de la mitología o de pasajes bíblicos. Todas estas han sido representaciones misóginas de una sexualidad femenina devoradora y destructora, escondida bajo la máscara de la histeria que develaba también un enigma amenazador, puesto que ponía al hombre en una posición de confrontación con la irracionalidad, que muchas veces era la suya propia.

Bram Dijkstra 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 pictórica de la histeria a finales del siglo XIX, ya que destacados artistas de la época 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. Como ejemplo, muestro dos obras de Rops, *Aspirations* (el artista le asignó varios títulos alternativos, incluyendo el de *Spasme*) y *À un dîner d'athées* (*Una cena de ateos*), en las que retrata a mujeres yacentes y arqueadas voluptuosamente, paradigma de las reiteradas representaciones de mujeres que parecían sufrir espasmos de incontrolable excitación sexual, y que nos reiteran la imagen de las arqueadas posiciones extáticas de las salvajes ménades de la antigüedad, de las cuales he expuesto sus cualidades en el capítulo anterior.

¹⁴⁴ Véase Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, 1969. Bram Dijkstra. *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Nueva York, Oxford, University Press, 1986. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, 1990.



Félicien Rops, *Aspirations/Spasme* (1898), y *À un dîner d'athées* (detalle), ésta última, para *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly (1879).

Esta es la verdadera e indisimulada descripción de los arcos de histeria efectuados por ninfas, ménades y doncellas en incontables pinturas 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 *opistótonos* de la histeria¹⁴⁵”. 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 atrás¹⁴⁶” y que se utilizaba para describir las contracciones de un cuerpo agarrado por el tétanos o contraído por la histeria, ya que esta “se comporta en sus parálisis y otras manifestaciones como si no existiese la anatomía¹⁴⁷”. Estas mujeres de anatomías imposibles son las “ninfas con la espalda quebrada¹⁴⁸” que reflejaban las fantasías de una agresividad latente contra el hombre: “Estas pinturas debían sugerir una perversa combinación de intensa necesidad sexual y abyecto desamparo en las mujeres representadas de tal guisa¹⁴⁹”.

¹⁴⁵ Dijkstra, p. 101.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁷ Didi-Huberman, p. 171.

¹⁴⁸ Dijkstra, p. 83.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

Esta misma concepción simbólica de Dijkstra puede observarse en la obra del modernista Mexicano Julio Ruelas (1870-1907), artista situado en ese punto intermedio de la contradicción que menciona José Juan Tablada: “adora a la mujer y es misógino¹⁵⁰”, creando imágenes sin piedad para acabar con sus vidas -ahorcándolas, amarrándolas, lacerándolas o apuñalándolas-. En una máxima exaltación de crueldad y sublimidad siniestra que estéticamente horroriza y deleita por igual, la escena que plasma el zacatecano en su ilustración de 1902 titulada *Esperanza* permite identificar esta misma línea sadomasoquista de repulsión y transgresión hacia la mujer finisecular: Sobre una superficie de forma lisa y ovoide, descansa un ancla metálica, primitivo símbolo cristiano de la esperanza, en la que está ensartado el cuerpo de una mujer. Su rostro, entre lo agónico y lo extático, mantiene a la vez una mirada fija y vacía dirigida al espectador. Pese al despiadado castigo dado a este personaje femenino, Ruelas genera una indiscutible tensión erótica ante tremenda imagen, que se advierte en la actitud sexual que invita a la pasión mediante el juego sensual de sus piernas. La mujer se arquea hacia atrás en una connotación del éxtasis femenino que arranca el pudor y la decencia para mostrar su contrario; reconocemos entonces el velo de lo siniestro en la incitación al deseo sexual cuyo efecto se acentúa tras el impacto de la tortura, en una sensualidad fracturada.

¹⁵⁰ Tablada, p. 81.



Julio Ruelas, *Esperanza*, 1902. Tinta sobre papel.

2.7. El dolor de ser mujer: La escritora femenina contra el discurso patriarcal decimonónico.

La ciencia no desistió ante esta romantización de la histeria en el terreno estético que contrariamente pareció engendrar aún más curiosidad dentro del campo médico y en general todos los fenómenos espectaculares suscitaron gran interés en los investigadores de la época victoriana. Un ejemplo de ellos fue el inglés Robert Carter (1828-1918), quien estimaba que el origen de las manifestaciones de la enfermedad histérica en la mujer descansaba en su deseo sexual insatisfecho y reprimido, siendo su gravedad proporcional a la potencia del deseo, es decir, a más lubricidad, más posibilidades para la histeria de manifestarse.

Un punto aún más interesante reside en que Carter, no conforme con sus disertaciones respecto al sexo en tanto que objeto de represión representara el origen de la histeria, expusiera también que no era el deseo sexual en sí lo que hacía actuar a las histéricas sino el deseo de ser “un objeto de atenciones, de un estatuto privilegiado que solo la enfermedad podía otorgar¹⁵¹”, y esto Carter lo señaló como un “mal moral”, convirtiendo a las histéricas en nada más que “enfermas inventivas”, al igual que hizo Jules Falret para definir a las histéricas en su ensayo de 1866, *Locura razonable y locura moral*, aquí les retira el estatuto de enfermedad para otorgarles el calificativo de locas/alienadas:

...en una palabra, la vida de las histéricas no es más que una perpetua mentira, fingen aires de piedad y de devoción y logran hacerse pasar por santas mientras que se abandonan en secreto a las acciones más vergonzosas¹⁵².

Por su parte, Thomas Laycock, cirujano estadounidense, publicó en 1840 su *An essay on Hysteria* afirmando:

De todos los animales una mujer es el más astuto, y si pensamos en cuanto se puede exaltar esta capacidad con la influencia de los órganos reproductores, verdaderamente casi no hay razón para sorprenderse con las formas grotescas que lo artificioso y lo astuto adquieren en una mujer histérica¹⁵³.

Los periodos de ovulación también representaban un problema, como escribió John Millar, médico super intendente del *Bethhall House Asylum for Lunatics* de Londres en *Hints of Insanity* (1861): “suele aparecer desorden mental en las mujeres jóvenes debido a la amenorrea, sobre todo en aquellas que poseen una vigorosa predisposición hereditaria para la locura”, añadiendo que “un baño de asiento ocasional o la aplicación de sanguijuelas al pubis serán

¹⁵¹ Chauvelot, p. 152.

¹⁵² *Ibid*, p. 158

¹⁵³ Morris, p. 129.

seguidos [...] de una recuperación mental completa”. En 1873, Henry Maudsley escribió en *Body and Mind* que “la actividad mensual de los ovarios (...) tiene un efecto notable sobre la mente y el cuerpo; por lo tanto, puede convertirse en una causa importante de desorden mental y físico¹⁵⁴”.

En Alemania la aversión a las manifestaciones sexuales del cuerpo femenino engendró una violencia que alcanzó niveles de terror, tal como condujo al ginecólogo Alfred Hegar (1830-1914) a tratar a sus pacientes histéricas mediante la ovariectomía -extirpación quirúrgica de los ovarios- asegurando que así apaciguaba sus síntomas igual que mediante la castración se apaciguan los vicios de un caballo salvaje; de igual manera la cauterización del clítoris por la mano del neurólogo Nikolaus Friedreich (1825-1882) a sus pacientes cuyos apetitos sexuales le parecían excesivos.

Es así como la palabra histeria muy pronto vino a significar, médicamente, “enfermedad ficticia”, fingida o imaginada, y las mujeres afectadas por ella, encarnación vital de una transgresión moral, en consonancia con la teoría de *La donna delinquente* de Lombroso. Como asevera David Morris: “...una mujer del siglo diecinueve que se queja de dolores incompatibles con el saber médico sobre el sistema nervioso corría el serio riesgo de que su enfermedad fuera calificada de imaginaria¹⁵⁵”. En consecuencia, la histérica terminó siendo víctima de una doble dolencia, es decir, no solo padecía de múltiples dolores físicos, sino que también tuvo que padecer la sospecha de los médicos de que su dolor correspondía a la imaginación – una

¹⁵⁴ Véanse las opiniones médicas de John Millar, Henry Maudsley y Andrew Wynter en *Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*. Londres, ed. Vieda Skultans, 1975, pp. 230-235.

¹⁵⁵ Morris, p. 129.

imaginación sobrecalentada, lábil, sexualmente desviada y moralmente corrupta- propia de su condición de mujer.

La lista de médicos empeñados en aportar especulaciones y conclusiones al respecto resulta innumerable¹⁵⁶, sin embargo, veo con los nombres expuestos más que suficiente para redondear y comprender el problema central que reside en estos asaltos sobre el cuerpo femenino, concluyendo que esto también debe comprenderse en tanto a que responde a rasgos culturales más amplios, relacionados en última instancia con la sexualidad de las mujeres. Fue especialmente en el siglo XIX, que hubo una proliferación importantísima respecto a las pretensiones sociales y culturales de la estructura patriarcal de no solamente oprimir y reprimir a la mujer, sino de enfermarla a conciencia, al grado de erigir un completo halo de culto a la invalidez femenina, puesto que el estándar social estaba de acuerdo y normalizaba su condición frágil y enfermiza, esto en consecuencia del miedo masculino al desarrollo intelectual de las mujeres, cuestión que no hacía otra cosa más que arrastrarlas al abismo de la pérdida de su propio entendimiento y razón, lo cual aumentaba conforme se entregaban a la lectura y la escritura en vez de atender los asuntos propios de la casa y de su condición básica de mujeres, ejercicio que sin duda las hacía conservar su juicio. Esto quedará de manifiesto en los apuntes de Wendy Martin:

En el siglo XIX este temor a la mujer intelectual se hizo tan intenso que el fenómeno (...) fue recogido en los anales médicos. Una mujer pensante era considerada tal quebrantación de la naturaleza que un

¹⁵⁶ Toda mujer que vivía en la segunda mitad del siglo diecinueve tenía una buena posibilidad de ir a parar bajo el cuidado del Dr. Silas Weir Mitchell, sin duda el más famoso médico norteamericano del siglo XIX especializado en enfermedades de mujeres, o el Dr. Freud o de alguno de sus contemporáneos. De hecho se suele describir como “edad dorada de la histeria” al periodo entre 1870 y 1910, cuando la carrera de Mitchell estaba en su zenit y los estudios de Freud sobre las histéricas empezaban a construir los fundamentos del psicoanálisis. Citado por Morris, p. 123.

doctor de Harvard informó que durante su autopsia de una graduada de Radcliffe descubrió que su útero se había consumido hasta el tamaño de un guisante¹⁵⁷.

Queda en evidencia que las especulaciones de Platón sobre el útero en tanto que animal vagabundo resultan inocentes cuando se las compara con los asaltos contra las mujeres que en el siglo XIX se efectuaron en nombre de la ciencia. Obviamente, es probable que cualquier mujer, sobre todo las más imaginativas y/o vivaces, experimentaran su educación en la docilidad, sometimiento y abnegación como algo enfermizo en cierta forma y hayan reflexionado acerca de esta epidemia de enfermedades femeninas condicionadas por la sociedad de la época para poder evidenciarlas.

A este respecto, Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su ensayo *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, muestran cómo las mujeres que las escritoras del siglo XIX creaban eran casi siempre sus alter ego, sus dobles dementes, claustrofóbicas, histéricas y enfermas, como metáforas de la represión sociocultural de su época que las constreñía en la periferia de los oscuros desvanes o en los sórdidos manicomios estatales, como vamos a ver en el hospital parisino de *La Salpêtrière*, donde confluirán las mujeres rechazadas por sus familias y/o por la sociedad. Ejemplo de esto lo podemos leer en la novela *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (1816-1855), obra que por su crudeza, la forma negativa de la protagonista a aceptar y someterse a un destino impuesto por las normas y costumbres sociales, su enfrentamiento con la sexualidad masculina y, en pocas palabras, su feminismo rebelde y furioso, horrorizó a la crítica victoriana: "...una novela espantosa, desagradable, *convulsa* y limitada¹⁵⁸". Posteriormente lo habrá experimentado también Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), escritora feminista

¹⁵⁷ Citada por M. Gilbert y Gubar en *Shakespeare's Sisters*, pp.19-31.

¹⁵⁸ Matthew, p. 132.

norteamericana quien en 1903 escribió uno de sus libros más aclamados por la crítica, *The Home: Its Work and Influence*, afirmando la realidad de que las mujeres permanecían oprimidas en sus casas y que el entorno en el que vivían debía modificarse para el beneficio de su salud mental. Pero es en su aclamada novela corta, *The Yellow Wallpaper* (1892) en donde se manifiesta la meditación de esa lucha decimonónica en torno al estatus del dolor femenino y su relación psicosocial con el confinamiento doméstico y la dominación masculina. El relato se refiere a una mujer joven, casada, quien sufre un ligero trastorno nervioso. Su marido, convenientemente médico, le diagnostica una “depresión nerviosa temporal, una ligera tendencia histérica¹⁵⁹”. Esto no es más que un retrato de lo que Gilman vivió en su vida real, pues a raíz de un matrimonio desgraciado que terminaría en la escandalosa solicitud del divorcio y un colapso nervioso, caería bajo el cuidado del mismo Silas Weir Mitchell, quien le recetó su famosa “cura de descanso¹⁶⁰”. Terminado el tratamiento, Mitchell dio a Gilman las estrictas instrucciones de “...vivir una vida lo más doméstica posible. Tenga con usted a su hijo todo el tiempo...Descanse una hora después de cada comida. No tenga más de dos horas de vida intelectual al día. Y no vuelva a tocar una pluma o lápiz por el resto de su vida”. Gilman, en su condición de escritora prolífica redacta que intentó seguir las indicaciones un tiempo:

Volví a casa, seguí rigurosamente sus instrucciones durante meses...La agonía mental se tornó tan insoportable que me quedaba sentada, en blanco, moviendo la cabeza de lado a lado...para evadirme del dolor. No era un sufrimiento físico, ni siquiera un dolor de cabeza, sólo un tormento mental, tan intenso, con tal aspecto de pesadilla, que me obligaba a mecarme¹⁶¹.

¹⁵⁹ Postfacio de Elaine R. Hedges para *The Yellow Wallpaper*. Old Wesbury, N.Y., The Feminist Press, 1973, p. 10.

¹⁶⁰ Las pacientes de Mitchell eran confinadas en una cama, se las asilaba por completo de amigos y familia, alimentándolas con una dieta de alto contenido calórico todo el día, prohibiéndoles cualquier tipo de actividad, incluso lectura y costura, y sometiéndolas regularmente a discursos edificantes sobre los deberes hogareños y las obligaciones morales de las mujeres. Ver *The Rest Cure: Repetition of resolution of Victorian Women's conflicts?*, de Ellen L. Bassuk, en *The female body in western culture: Contemporary Perspectives*, ed. De Susan Rubin Suleiman, 1986, Harvard University Press, pp. 139-151.

¹⁶¹ Gilman, p. 96.

En el trato tiránico del esposo-médico del relato de Gilman, negado e incapaz de reconocer seriamente un dolor en su mujer que carece de una causa orgánica evidente y por consiguiente insistiendo que no hay nada malo en ella, se incluye la amenaza de enviarla a donde el mismo médico Mitchell si no sigue sus indicaciones. Lo que ocurre después es la narración de su caída gradual en la locura. La mujer, cuyo marido trata como a una niña pequeña, termina encerrada en una habitación donde imagina que ve aprisionada a otra mujer detrás de las barras del patrón del tapiz amarillo que decora la pared. En realidad está alucinando la realidad de su propio confinamiento social. Gilman relata con lenguaje violento la transformación de la “ligera tendencia histérica” en locura; la protagonista pasa noches enteras arrastrándose en su habitación, desgarrando el papel de la pared, arrastrando la cama hasta cansarse y mordiendo furiosa los extremos de esta hasta ya no soportar el dolor de sus dientes; actuando así un sufrimiento que el mundo de la medicina no puede reconocer hasta que es abiertamente agresivo y objeto de confinamiento. Con este relato que ahora aseguro sus tintes de denuncia, Gilman muestra como se solía desdeñar o despreciar la enfermedad y el dolor femenino, en buena medida porque no siempre coincidía con los modelos de diagnósticos precisos de los médicos para detectar cualquier otra dolencia orgánica como la del estómago o la de un hueso roto. Es debido a esto que Gilman, más que describir en *The Yellow Wallpaper* el retrato de un dolor que pareciera personal -que evidentemente lo es-, ella buscaba retratar el dolor de ser mujer per sé; algo único y propio de la experiencia femenina y que estaba íntimamente ligado al diagnóstico histérico por externos que no sabían -ni pretendían- comprender ese dolor.

Terminada la novela, Gilman le envió una copia a Mitchell para mostrarle, dijo, “el error de sus métodos¹⁶²”. Nunca recibió respuesta.

¹⁶² Gilman, p. 121.

Tercera Parte

Histeria del arte: la transgresión del útero en la expresión estética de los siglos XIX y XX.

Lo exótico fue motivo de inspiración en la literatura y en el arte del siglo XIX, por lo que llegaría hasta los escenarios. Imágenes, escenas, el dar a ver. Condición teatral que desdibuja las fronteras entre lo real y la fantasía, lo “natural” y lo construido, juego de prestidigitación que se desliza entre el trasplante de seres humanos y el montaje del show¹⁶³.

¹⁶³ Echeverría, p. 443.

3.1. El circo de fin de siglo: La patologización del éxtasis y la estetización del dolor.

Bajo la Revolución francesa la locura terminó de transformarse en una enfermedad mental y aparecieron entonces lugares específicos para encerrar a los locos. Esto fue la invención del asilo moderno, paradigma de lo que Foucault llamaba “El Gran Encierro” en su *Historia de la locura en la época clásica*. El *Hôpital* ya no tendrá el aire de ser un simple refugio para los inválidos, ancianos y enfermos incapaces para el trabajo, sino también el de “una institución moral encargada de castigar, de corregir una cierta ausencia moral que no podría ser reformada sino por la sola severidad de la penitencia¹⁶⁴”, un sitio adecuado para la reclusión de todas esas mujeres en el *fin de siècle* de valores corrompidos y carentes de “virtud”, ese gran ideal de la burguesía que, dicho sea de paso, también figuraba como un asunto de Estado que imponía decretos para establecer su autoridad ante todos aquellos individuos de los cuales se sospechaba que pertenecían a la *soberanía del mal*, ese reverso ensombrecido de la ciudad burguesa, en la que la *soberanía del bien* debía triunfar siempre.

Corría el año de 1862 cuando el célebre estudioso de las afecciones nerviosas, Jean-Martin Charcot (1825-1893), más por azar burocrático que por voluntad propia, ingresó en el asilo de *La Salpêtrière*, siéndole confiada automáticamente la sección de las mujeres epilépticas y viéndose así, “inmerso en plena histeria¹⁶⁵”.

Fue Charcot, catedrático de neurología y de anatomía patológica de la Facultad de Medicina de París, el más destacado neurólogo internacional del siglo XIX, quien observó en las histéricas un

¹⁶⁴ Foucault, p. 121.

¹⁶⁵ Marie, cit. Por Guillain, 1955, pags. 134-135. Citado por Didi-Huberman, p. 28.

aspecto específico, particularmente histriónico, que utilizó para hacer de la histeria un espectáculo y también un circo; un escandaloso espectáculo que inevitablemente atrajo la atención de todo París, especialmente porque presentaba con regularidad a mujeres escasamente vestidas que se exhibían a sí mismas en poses catalépticas indiscutiblemente eróticas, o gimiendo y retorciéndose de maneras que fácilmente podían simular orgasmos. Charcot evidenciaba, a partir de la puesta en escena de estas mujeres enfermas y sometidas a hipnosis, la forma en la que la histeria operaba y manifestaba con dramatismo teatral los síntomas fisiológicos mediante poses patológicas de la paciente, convertida fatalmente en cierta especie de muñeca anatómica o maniquí al servicio del escrutinio académico.

Ante tal espectáculo en un escenario público la audiencia no se podía más que esperar, la cual pronto no fue sólo la más alta sociedad parisina, sino todos aquellos atraídos por las extraordinarias *lecciones de los martes*. Jules Clarétie, miembro de la academia francesa y uno de los tantos espectadores de esas lecciones, atestigua:

Detrás de estas murallas vive, se agita y se arrastra, a la vez, toda una población muy particular: ancianas, pobres mujeres y *reposantes* esperando la muerte sentadas en un banco, dementes que expresan a gritos su dolor o con llantos su tristeza en el «patio de los agitados» o en la soledad de sus celdas. Los muros gruesos y grises de esta *citta dolorosa* parecen haber conservado, en su solemne vetustez, el carácter majestuoso de un barrio de los tiempos de Luis XIV olvidado en el París de los tranvías eléctricos. Aquello es como el *Versalles del dolor*¹⁶⁶.

Para Charcot, el empleo de la hipnosis lo llevó directamente a la apoteosis de sus espectáculos de los martes, pues las exhibiciones cada vez más elaboradas de las patologías de sus pacientes histéricas, que comenzaron en medio de un pequeño y discreto círculo profesional, pronto multiplicaron el número de asistentes resultando en una audiencia fascinada por las debilidades

¹⁶⁶ Clarétie, 1903, págs. 179-180. Citado por Didi-Huberman, p. 26.



Retrato de Jean-Martin Charcot por Paul Richer, con bocetos de fondo que muestran a sus pacientes en diferentes poses clasificadas dentro del cuadro del *Gran ataque hystérico*, propuesto y perfeccionado por ambos colegas.

Echeverría menciona un dato importante respecto a que el dibujo y la fotografía ya formaban parte de la ciencia en el momento en que Charcot montó su laboratorio experimental en *La Salpêtrière*, por lo que el inédito en Charcot no es la iconografía ni el espectáculo en sí, sino el hecho de haber convertido a la histeria en espectáculo: "El espectáculo de las presentaciones de "enfermas" no fue una invención como tal de Charcot, formaba ya parte de la cultura occidental". (p. 390).

y contorsiones físicas de estas mujeres enfermas que devinieron en la pieza central del entretenimiento cada semana.

Es preciso mencionar el ojo artístico con el que Charcot ya contaba antes de su irrupción en el mundo de la histeria, pues desde niño sentía cierto interés por el dibujo y otros sistemas de representación. Su padre advirtió en seguida las cualidades que tenía para ello, y deseó que su hijo fuera pintor. Jean Martin decidió, en cambio, dedicarse a la medicina, aunque supo compaginar las dos disciplinas, ya que nunca dejó de lado sus dotes artísticas. Es así como su sensibilidad visual se verá manifestada en una de sus mayores aportaciones, no tanto al terreno de la ciencia como al de las artes: la iconografía del ataque hystérico que elaboró pictóricamente a

través de cientos de fotografías concebidas con ayuda de varios alumnos dentro de la misma clínica y que, reunidas en tres volúmenes, conformarán ese fascinante archivo fotográfico publicado por dos de sus discípulos -Desiré Bourneville y Paul-Marie-Léon Regnard- entre los años de 1876 a 1880 y que llevará el sugerente título de *Iconographie photographique de La Salpêtrière*.

Presentado como un documento visual científicamente preciso, el libro tuvo un doble efecto social: para los lectores masculinos, proporcionó un registro visual de la mujer histérica. Enferma, sí, pero irremediamente atractiva y a menudo escasamente vestida, mientras que para las consumidoras femeninas, se convirtió en un manual de histeria y sus síntomas a manera de guía para ser imitados, reforzando aún más los estereotipos asociados a la condición. El catálogo fotográfico incluía poses de contorsiones, ataques, gritos, delirios y éxtasis.

Charcot afirmó que, aunque la histeria era una enfermedad física causada por una lesión en el cerebro, uno podía inducir artificialmente estas cuatro etapas a través de la hipnosis. Para probarlo, utilizó la fotografía para capturar estas cuatro etapas de la histeria, y distribuyó la evidencia a través del catálogo de la *Iconographie Photographique*. La fotografía seguía siendo una invención novedosa, algo mágico, y estas fotos "hicieron mucho para arreglar la imagen de la histeria en la mente pública", de acuerdo con Andrew Scull en *Hysteria: The disturbing history*.

Será Didi-Huberman quien tomará el término "espectáculo" como punto de partida para la obra en la que analiza el papel histórico de la fotografía en la investigación sobre el fenómeno de los ataques histero-epilépticos, cuestionando las prácticas experimentales que se llevaron a cabo en torno a esta patología, descubriendo la teatralidad excesiva del cuerpo histérico fabricado. Al preguntar qué podría haber significado la palabra "espectáculo" en la expresión "espectáculo del dolor", traza la relación recíproca entre fotografía y locura¹⁶⁷.

Ya instalado el laboratorio fotográfico dentro de la clínica y bajo la dirección del mismo Charcot, comenzará la transformación conceptual de la histeria, trasladándose –bajo el disfraz

¹⁶⁷ Didi-Huberman, p. 3.

del discurso médico- al terreno de lo estético. Así se instaurará un pacto recíproco entre médicos insaciables de capturar imágenes y pacientes histéricas que consentirán posar, exagerando la expresividad en sus cuerpos en una especie de “manifestación artística muy cercana al teatro y a la pintura”. De este modo, señala Didi-Huberman, será como “la clínica de la histeria se convertirá en espectáculo, en *invención de la histeria*¹⁶⁸”.

La cámara fotográfica fungió como una herramienta crucial para la fabricación de esta iconografía femenina debido a que, y gracias al auge del momento, por ser un popular arte naciente, se encontraba compitiendo con la pintura en cuanto a la aproximación fiel de la realidad y además, de aseverar ese instante acontecido en el tiempo como una prueba fidedigna. Este misterio temporal, aunado a los defectos técnicos comunes que se presentan en el revelado y exposición de las fotografías decimonónicas, contribuirán aún más a encerrar en un halo de fascinación inquietante a todas estas imágenes.

Expuestas estas condiciones que redondearon y caracterizaron a la histeria durante el periodo final del siglo XIX, Didi-Huberman asesta la sentencia de verse obligado a considerarla como “un capítulo dentro de la historia del arte¹⁶⁹”. Él mismo arroja una de tantas interrogantes respecto a cómo ha sido posible este afán por las representaciones del dolor, y su respuesta apunta a un problema fenomenológico crucial, es decir, a un problema de la manifestación: la aproximación al cuerpo del sujeto y a la intimidad de su dolor.

Pero la cuestión se expande hasta tocar también un problema político, puesto que esta intimidad del dolor es de un interés espectacular que el sujeto observado pagará a cambio de

¹⁶⁸ Didi-Huberman, p. 8.

¹⁶⁹ *Íbid.*, p.13

recibir una “hospitalidad” beneficiosa para él por ser el enfermo –algo a lo que Didi-Huberman designa como *capitalización hospitalaria*-, en tanto que la violencia de la mirada se agudizará en su pretensión científica de la observación y disección de los cuerpos.

Ya erigido como inventor de la enfermedad y precediendo a la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Charcot confeccionó un impresionante estudio teórico recogido en una serie de ensayos ilustrados llamado *Los endemoniados en el arte* (1887) donde la representación artística –en su gran mayoría pinturas- proporcionaba un catálogo de escenas para identificar los síntomas histéricos y así “el síntoma mismo se convirtió en criterio para valorar la obra de arte, de ésta forma arte e historia se interpretan recíprocamente¹⁷⁰”.

Así, Charcot utilizará la imagen proveniente del arte para justificar la preexistencia de la histeria a lo largo de la historia, valiéndose de diferentes técnicas de representación para generar la iconografía buscada. De hecho, una de sus hipótesis sintomáticas principales, el llamado *Gran ataque histérico* -o *Grande Hystérie*- fue creado gracias al artista que trabajaba con él, Paul Richer, hábil grafista, profesor de anatomía de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, quien, guiado por la mirada de Charcot, y copiando las imágenes manifestadas en las fotografías, consiguió rematar toda esa serie figurativa del ataque con sus múltiples fases convulsivas del cuerpo histérico, dibujando y clasificando en una tabla -a manera de cuadro sinóptico- un total de ochenta y seis figuras femeninas en sus diferentes poses del ataque, evidenciando los rasgos más pertinentes y concisos del cuerpo que quizás una fotografía no podría ofrecer, al menos no todas las veces; y perfeccionando así el modelo

¹⁷⁰ Prólogo de Ángel Cagigas para *Los endemoniados en el arte* de Jean-Martin Charcot y Paul Richer, p. 15.

iconográfico. Didi-Huberman señala: “el paso al trazo, la realización de un grabado a partir de una fotografía, seguía siendo la operación necesaria para la utilización y transmisión de los clichés¹⁷¹”.

La histeria, pronunció Charcot, tiene cuatro estados distintos, cuatro periodos que se suceden uno tras otro para completar todo el ataque de la *Grande Hystérie* con una regularidad mecánica. En el primer periodo, llamado *epileptoide*, la paciente sufría de ataques que imitaban o reproducían la epilepsia. En la segunda fase, de *contorsiones y grands mouvements* o *clownismo*, como sugiere su nombre, la paciente desplegaba acentuadas y dramáticas contorsiones físicas, a menudo acompañadas de gritos y chillidos, culminando en algunos casos, en la adopción del arco histérico o arco de círculo (*arc-en-cerle*), en el que se doblaba hacia atrás con solo la parte posterior de la cabeza y los talones aún tocando el suelo¹⁷². Luego aparecía la fase en la que se adoptaban las denominadas *actitudes pasionales*, posando como orantes, como si hubiesen sido crucificadas o simulando la agonía de éxtasis místicos con una gran connotación erótica. En la cuarta y última fase, llamada *fase de delirio*, la paciente experimentaba alucinaciones que iban disminuyendo gradualmente.

¹⁷¹ Didi-Huberman, p. 58.

¹⁷² Este es por antonomasia, el síntoma espectacular más representado del muestrario iconográfico de *La Salpêtrière*, imagen indiscutible del cuerpo histérico cristalizada en el imaginario decimonónico por Charcot y Richer.



“Fase de contorsiones” (Arco de círculo). Dibujo de Paul Richer, parte del cuadro que ilustra las fases del *Gran ataque histérico* de Charcot. 1885.

Dicha tabla pronto se convirtió en un canon autoritario tanto estético como universal de donde toda la comunidad médica comenzó a partir, basándose en sus descripciones:

Estudios recientes nos han permitido dar una descripción metódica de la gran histeria dividiéndola en varios periodos y fases claramente delimitados. Hemos demostrado la existencia de una REGLA fija e inmutable allí donde hasta la fecha los demás autores no habían visto más que desorden y confusión¹⁷³.

La búsqueda de los síntomas externos como reflejo de una patología interna a través de la representación física fue fundamental durante varios siglos en el continente europeo para estudiar, reconocer y clasificar afecciones tanto comunes como extrañas; y es de hecho, en *Los endemoniados en el arte*, donde Charcot se obsesionó en demostrar que los casos de posesión diabólica obedecían a ataques histéricos. En estos ensayos, Charcot y Richer estudian representaciones artísticas desde los posesos convulsionados en la Edad Media hasta los ataques de histeria en *La Salpêtrière*. Charcot afirmaba que “los antiguos relatos de posesión no son más

¹⁷³ Charcot y Richer. p. 26.

que descripciones de la histeria... el endemoniado es la imagen viva de la histeria en la historia¹⁷⁴”.

Así se probaba que las endemoniadas, poseídas y enloquecidas ménades que pueblan las fotografías y los grabados realizados por Richer son también una muestra de que “una histérica puede ser una obra de arte viviente¹⁷⁵.” Esto también porque Richer y Charcot procuraban encontrar y diseñar los elementos artísticos necesarios para plasmar sus ideas clínicas; es decir, reproducir el síntoma fielmente a través de una obra de arte, siendo que aunque al mismo tiempo el síntoma, en muchos de los casos, acababa reinterpretando a la obra de arte.

3.2. Estrellas Histéricas: musas dueñas del espectáculo clínico.

Una y otra vez, las mujeres internas de *La Salpêtrière* tendrían que *realizar* la histeria, la cual se fijaría, con ayuda de la cámara fotográfica, en poses como las de los 'autómatas' o las 'estatuas'. Posteriormente estas poses se usaron como evidencia de la patología del éxtasis, las cuales Charcot solía exhibir al lado de los dibujos de Richer y de su extensa galería de arte religioso. De esta manera, Didi-Huberman argumenta la objetivización de la mujer histérica para el deleite visual de espectador, que con el *drama escénico* de su “actitud pasional”, entrará en juego una relación paciente-médico en la búsqueda por *fomentar el deseo del otro*¹⁷⁶ y también la teoría del discurso lacaniano respecto al cuerpo dominado al que Mari Charlotte Cadeau en su texto

¹⁷⁴ Charcot y Richer, p. 13.

¹⁷⁵ Didi-Huberman, Georges, p. 168.

¹⁷⁶ Cfr. Lacan, 1961-1962, pag. 362. Citado por Didi-Huberman, p. 227.

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 desear¹⁷⁷”.

Para esto, Charcot tenía una suerte de pacientes “favoritas”, aquellas a las que él volvía una y otra vez para colocarlas a la cabeza de sus elaboradas puestas en escena. Una de las más famosas, Blanche Wittman, ingresada muy joven en *La salpêtrière*, en 1878, llamada “la reina de las histéricas”, fue utilizada para efectuar frente al público, y bajo hipnosis, su brillante demostración de los diferentes estadios de la histeria y de las crisis epilépticas que se podían desencadenar tan sólo con el tacto de sus “zonas histerógenas¹⁷⁸” y que se interrumpían con la aplicación de “un aparato metálico inspirado en los aparatos para apretar las juntas de los caballos al que Charcot bautizó como “compresor de ovarios”. Bien apretado y en público, el compresor de ovarios desencadenaba algo: ¿la crisis?, ¿el orgasmo?, provocando un gran alivio en su resolución¹⁷⁹”.

Blanche sirvió también como modelo para la reveladora pintura de André Brouillet *Une leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière (La lección clínica en La Salpêtrière del profesor Charcot)* de 1887, en la que se cristaliza y condensa la imagen prototípica del reparto de roles genéricos del cuerpo histérico: médico-masculino/paciente-femenina y en la que se muestra –una vez más– el interés del arte por la ciencia de aquella época. Este drama pintado por Brouillet, de alta expresividad histriónica y capturada como si de una fotografía instantánea se tratara, presenta al

¹⁷⁷ Cadeau, y Cruanes, pp. 351-352.

¹⁷⁸ Charcot definió una característica de la histeria a las “zonas histerógenas”, regiones precisas del cuerpo como los ovarios, las mamas o la parte alta del cráneo que al ser estimulados pueden provocar reacciones parecidas a las del placer sexual, así como también desencadenar el ataque histérico; regiones que se convierten en espantosamente dolorosas en el momento de la crisis y desde las cuales se puede ejercer también un influjo inhibitor sobre el ataque. Un ejemplo para esto fue la aplicación del compresor de ovarios.

¹⁷⁹ Chauvelot, p. 160.

doctor Charcot ofreciendo el espectáculo de su histórica favorita, sobre la que aplica la sugestión hipnótica para que ésta lleve a cabo la ejecución de los cuatro estadios del ataque histérico, cayendo en sensual abandono extático sobre los brazos de Joseph Babinsky, médico y asistente de Charcot, quien la contempla enternecido:

Ella se desmaya sobre el brazo extendido de su asistente, su pelvis empujada hacia adelante, sus senos apenas cubiertos por su blusa y apuntando sugestivamente hacia el profesor, su cabeza torcida hacia un lado y su rostro contraído en lo que parece ser la agonía del orgasmo¹⁸⁰.



André Brouillet. *Une leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière*. Facultad de Medicina París, 1887.

Curiosamente, en la esquina superior izquierda de la cuadro puede distinguirse una reproducción de la pose del arco histérico dibujado por Richer –el mismo que adjuntado anteriormente- que claramente ya mostraba el canon establecido de la tabla del *Gran ataque*

¹⁸⁰ Scull, p. 119. La traducción es mía.

histórico, con el que toda la comunidad médica basaba sus aseveraciones respecto a los estudios de la histeria.

Chauvelot hace referencia al cuadro de Brouillet describiendo el carácter de Charcot:

La Salpêtrière, lugar sagrado del estudio científico, se convirtió en sede de espectáculos locos, como lo habían sido las representaciones ursulinas de Loudun: la misma causa-los mismos efectos. El carácter demoníaco de las antiguas era reemplazado por el tema neurológico de las contemporáneas, pero la diversión seguía estando igualmente. En las «lecciones de los martes», destinadas a los colegas, presentaban enfermos estudiados en el servicio los días precedentes: examen clínico completo, con percusiones, inyecciones, búsqueda de «puntos histerógenos», localización del «clavo histórico». Se usaba un «compresor ovárico», productos químicos diversos, nitrilo de amilo o cloroformo y aparatos eléctricos. A partir de 1880, las enfermas eran presentadas al público en estado de hipnosis todos los martes. Charcot arreglaba de antemano el protocolo de la sesión, dejando a sus asistentes el cuidado de la hipnosis. El cuadro de André Bouillet, muestra una encantadora enferma -Blanche- desmayada en brazos de la ayudante.

(...) *La Salpêtrière* no era un hospital, sino un circo donde los enfermos perdían toda dignidad humana. (...) La actitud de Charcot era como la de un torturador de celdas de contención para las impúdicas, sus sangrías, su compresión de ovarios y sus descargas eléctricas. Por muy médico que fuera, seguía siendo juez y verdugo de todas esas mujeres que no tenían ninguna posibilidad de conmovérle puesto que, de todos modos, no pertenecían a su medio social. Su omnipotencia le impidió comprenderlo¹⁸¹.

Después de Blanche llegó, en 1875, la joven Augustine, una adolescente de dieciséis años, violada por el amante de su madre a los trece y atacada sexualmente multitud de veces por otros hombres de su vecindario. Una vez internada, fungió como la modelo principal para la *Iconographie* debido a sus violentos arrebatos físicos y emocionales en los que ponía de manifiesto la legitimidad del *Gran ataque histérico*:

(...) fue desnudada y exhibida, descubierta física y emocionalmente, fotografiada incesantemente en diáfanos y reveladoras batas de hospital para el catálogo multi-volumen de imágenes que constituían la *Iconographie* y la *Nouvelle Iconographie* de *La Salpêtrière*¹⁸².

Al igual que Blanche, Augustine jugó un rol protagónico en el circo de *La Salpêtrière* durante varios años hasta que, abruptamente, un día de septiembre de 1880 escapó disfrazada de hombre

¹⁸¹ Chauvelot, pp. 163-164.

¹⁸² Scull, pp. 120-22.



Planche XXI

ATTITUDES PASSIONNELLES
EXTASE (1878).

sin saberse de ella nunca más. Scull asegura que este acto selló su condición como personaje surrealista y posteriormente de icono feminista¹⁸³.

Actitudes Pasionales: Éxtasis. (*Iconographie photographique de la Salpêtrière*). Lámina XXI, 1878.

Una imagen de Augustine que conforma el archivo fotográfico de la *Iconographie*. Frecuentemente captada por la lente de la cámara en poses eróticas, semidesnuda y en estados de éxtasis, sus icónicas fotografías también sirvieron de modelo para las posteriores prácticas de mujeres artistas contemporáneas como la española Marina Núñez con su serie *Sin título (locura)*, de 1996.

Volviendo al tópico de la fotografía, la importancia de esta resultaba en una suerte de

intento por conservar en el tiempo la huella de todas las manifestaciones patológicas retratadas, estas que podían modificar los rasgos fisiognómicos del enfermo y en consecuencia, dejar impresa en él un carácter o actitud particular, “aportando a las observaciones médicas un valor considerable, en el sentido de mostrar a los ojos de todos la imagen fiel del sujeto estudiado¹⁸⁴”.

En cuanto a la exhibición de la enfermedad, Michael Solomon explica en su ensayo *The Literature of Mysogyny in Medieval Spain*, que los seres humanos poseen la necesidad de *ver* la enfermedad como algo tangible y concreto. Por su parte, Sylvia Molloy examina la importancia de la pose (apariencia) desde una aproximación médica donde recalca también que en el siglo

¹⁸³ Scull, p. 122.

¹⁸⁴ Londe, 1893a, pag. 64. Citado por Didi-Huberman, p. 57.

XIX era necesario que la enfermedad fuera vista: “El retoque de fotografías -ojos cavernosos, círculos oscuros, bocas haciendo muecas- no era infrecuente. Pero lo que es más importante, la pose de los pacientes por sí mismos, ansiosos por colaborar en la exhibición y recuperar su enfermedad, hizo que la condición se manifestara¹⁸⁵”.

Las *Iconografías*, las colecciones de fotografías de sus manifestadoras y creadores del circo, circularon ampliamente diseminando la visión charcotiana de la histeria a una audiencia que captó su imagen en la escena pública de París. La fotografía (al menos antes de la era de la manipulación digital) llevaba consigo la ilusión de mostrar “la verdad”, un retrato directo e inmediato o incluso un espejo de la naturaleza, la representación instantánea de lo que aconteció ante la lente de la cámara. Charcot creía en el poder de la fotografía como medio documental para arrojar luz sobre el misterio histérico a través de "detener el síntoma", es decir, congelar momentos fisiológicos ejemplares durante los ataques para posteriormente descifrarlos.

Se pretendía así, cristalizar en una imagen –o en una serie-, la total transición de una investigación. La fotografía suponía para la comunidad médica la garantía de mostrar la verdad; por más que connotara, estetizara, exagerara, o estuviera cargada de significados desconectados de un referente visible, la fotografía autentificaría siempre a su referente, otorgando el conocimiento de que lo fotografiado existió. Sin duda una paradoja, pues la fotografía es a la vez considerada “una práctica del artificio¹⁸⁶”.

Didi-Huberman considera que los supuestos ataques histéricos recogidos en la colección fotográfica de *La Salpêtrière* no son reales, pues la fotografía de la época no había superado aún

¹⁸⁵ Molloy, pp. 184-85.

¹⁸⁶ Didi-Huberman, p. 84.

los largos tiempos de exposición requeridos para las tomas. Concluye con la acusación de que esos ataques estaban acordados con el clínico y añade que eran una tortura para la paciente debido a la imposibilidad de captar con nitidez movimientos convulsivos con la placa fotográfica. La iconografía clínica se caracterizó entonces por el empleo de todo tipo de recursos para garantizar la quietud de la pose durante la apertura del diafragma. Así, la preparación de la pose en posturas rígidas y extremas, requería el uso de ciertas herramientas y trucajes como corsés, sujeta-cabezas, palos en las extremidades, piernas y brazos, etc., además del posterior retocado del negativo. Por consiguiente, la existencia del sujeto se autentificaba a través de medios escénicos, presentando así a un modelo intercambiado en otra cosa, en un ideal o en un enigma, o los dos. Una identidad retorcida y en consecuencia, terriblemente inquietante.

El preparado de los cuerpos y su disposición para la imagen; la pose, con la que esta última Didi-Huberman hará referencia a Roland Barthes y sus deducciones de una microexperiencia de la muerte mencionadas en su ensayo *El mensaje fotográfico*: cuando poso, sí, “me convierto realmente en un espectro”, yo mismo me convierto, en tanto que fotografiado, en instancia de un aparecido espectral¹⁸⁷. Para Didi-Huberman, todo lo relativo a la histeria durante el siglo XIX fue una invención, concluyendo que en el Hospital de *La Salpêtrière* se creó una de las mayores ficciones de la historia en torno a la figura de la mujer, así como el ya mencionado capítulo extra para la historia del arte.

¹⁸⁷ Barthes, 1980, p. 30. Citado por Didi-Huberman, p. 122.

3.3. El espectáculo de la Otredad: La mujer como fenómeno subalterno del hombre colonizador.

Había que mostrar al Otro para lograr la identidad, identidad de las naciones, identidad de una "raza", identidad masculina. Fabricar el alter que sostuviera un sentimiento nacional y hasta de masculinidad "conquistadora"¹⁸⁸.

El "carácter histórico" de las mujeres, establecido principalmente desde la narrativa médica y literaria del siglo XIX, trascendió los muros de *La Salpêtrière* para erigirse como atracción en el mundo exterior, ya no sólo hablando de "enfermas", sino asentando en su totalidad la palabra y el concepto, pasando a formar parte del catálogo de los *freaks* callejeros, enraizándose así en el corazón de la ciudad¹⁸⁹.

Echeverría asegura que a historia se volvió popular, incluso más allá de las manos del mismo Charcot, y como prueba de ello sería la exageración del número de histéricas, aunado al abuso en la utilización de dicho diagnóstico, prueba de histerización del cuerpo femenino denunciado por Guy de Maupassant en el artículo *Une femme* de la revista *Gil Blas*, quien alerta sobre esta generalización de la historia y aprovecha para hacer una mofa de Charcot y el lugar que la historia tenía a nivel social:

El público exasperado la podría lapidar , los hombres razonables se confunden ante ella, la declaran un problema moral, y, por último , muchos periodistas han dicho simplemente que "esta es una histérica", se contentan con esta expresión que ahora se utiliza para explicarlo todo.

Histérica , señora, es la gran palabra del día. ¿Está usted enamorada ? usted es histérica. ¿Es usted indiferente a las pasiones que despierta en sus compañeros ? usted es histérica, pero una histérica casta. Engaña usted a su marido? usted es una histérica, pero una histérica sensual. Usted roba pañuelos de seda en una tienda? histérica. Usted miente? histérica! (La misma mentira es el signo característico de

¹⁸⁸ Echeverría, p. 394.

¹⁸⁹ Esto gracias al estilo mediático de Charcot.

la histeria). ¿Es usted codiciosa? histérica! ¿Es usted nerviosa? histérica! Usted es así, usted es asá, usted es finalmente lo que son todas las mujeres del mundo. Histérica! histérica! se lo digo. Todos somos histéricos, desde que el Dr. Charcot, el sumo sacerdote de la histeria, este creador de histéricas de salón, que mantiene a un alto costo en su establecimiento modelo de la Salpêtrière personas, mujeres nerviosas a las que inocular la locura y donde las hace en poco tiempo, demoníacas¹⁹⁰.

Sin duda, la histeria del siglo XIX se convirtió en un evento mediático puesto que su distintivo siempre fue la presentación de las enfermas al público junto con su iconografía y el establecimiento de este patrón patológico como lo “normal femenino” gracias al discurso médico y social: “La bata blanca, junto con el disfraz de carnaval de los bailes anuales de las histéricas, entrarán a la corriente popular en medio del despliegue de una nueva forma de las relaciones de dominación: la de la constitución de la Otredad¹⁹¹”.

Priscilla Echeverría comenta que otro de los temas centrales del siglo XIX fue la identidad y su espejismo, es decir, la definición del *otro*, puesto que el fabricar una identidad requiere al mismo tiempo la fabricación de *otro* para poder establecer y legitimar las diferencias; *otro* que será rechazado y al mismo tiempo ejercerá una inquietud fascinante. La iconografía de la histeria jugará un papel importante dentro de esta nueva forma de las relaciones de dominación que es la construcción de la Otredad:

La heterosexualidad se constituirá como una de las relaciones de dominación, al igual que las naciones europeas se consolidarán en relación al *Otro* colonizado. El saber psiquiátrico a su vez, hará emerger a la histérica, ese *Otro* incognoscible, misterioso, exótico, que habla un lenguaje intraducible y cuyo cuerpo vibra en otra frecuencia, semejante al *Otro* que vive en las colonias y que reivindica su independencia¹⁹².

¹⁹⁰ Maupassant, p. 111.

¹⁹¹ Echeverría, pp. 387-88.

¹⁹² *Ibid.*, p. 388.

Así, la histérica finisecular pasó a formar parte de de la *truppé de les phénomènes*, sujetos llamados de esta manera por presentar anomalías o deformaciones en su apariencia física o alguna característica inusual o extrema que tanta seducción produjeron en el imaginario del siglo XIX¹⁹³. Ejemplo de estos fenómenos son los arquetipos del gigante, el enano, los siameses, la mujer barbuda o tatuada, o extremadamente gorda, el albino, el hombre lobo –con síndrome de Ambras o hipertriosis-, personas con menos o más extremidades de las normales o de aspecto bestial se volvieron comunes en las calles parisinas como un entretenimiento popular:

“En medio de la turbación y deslumbramiento general provocados por la aparición de los seres “extraños” venidos de otras tierras, de los zoológicos humanos, de los circos y las villas de negros, las histéricas de Charcot fueron presentadas también como una forma de circo de humanas¹⁹⁴”.

Sin embargo, Echeverría asegura que a los médicos los salvaba el nombre de la ciencia, con la que se justificaban para limpiar sus intenciones y para separarse de los comerciantes y empresarios de espectáculos que normalmente abusaban, denigraban y lucraban con la integridad de estos *otros* seres humanos: “Empapado Charcot de la práctica del espectáculo y del zoológico humano, pretendió que el suyo no era espectáculo sino ciencia impoluta¹⁹⁵”.

La histérica ocupará un lugar junto a estos “fenómenos” callejeros, cuyos movimientos convulsos y exaltados serán objeto de aplausos hasta en los rincones más miserables de la ciudad y no tan sólo por parte de la concurrencia académica y de la alta sociedad que acudía curiosa a

¹⁹³ Enmarcados dentro de la disciplina de la teratología, ciencia extremadamente popular en aquel tiempo, -ramificada de la zoología- que estudia las malformaciones congénitas o mutaciones que no responden al patrón común dentro de una especie natural. Del griego antiguo, *θηρατος*, *theratos*, monstruo, y de *λογία*, *logía*, estudio o tratado.

¹⁹⁴ Echeverría, p. 388

¹⁹⁵ *Íbid.*, p. 389.

las lecciones de los martes, ya fuera en *La Salpêtrière* o en la elegante mansión de Charcot en el *Boulevard Saint-Germain*, donde claramente quedaron cristalizadas las producciones de identidad, paradójicamente a costa de la humanidad misma, en la que la historia del colonialismo es una pieza clave de la que también forma parte la ciencia y que juntos trabajaron para legitimar un discurso racista, de inferioridad de los colonizados¹⁹⁶, estableciendo categorías y jerarquías dentro del cual, junto con el aborígen, indígena o negro colonizado, también se introdujo a la mujer:

Es muy clara también la condición de la mujer como entidad somatopolítica subalterna, y la relación mujer = histeria que se sostenía en Europa y Estados Unidos, como centros de producción del saber de la segunda mitad del siglo XIX. Así como el hombre caucásico europeo y burgués requería del Otro exótico, negro o indígena para constituirse como lo normal, al establecerse la heterosexualidad como lo natural en cuanto a los sexos, la mujer devendría el Otro sexo. La mujer como Otro en el siglo XIX aparece partida entre la madre (el misterio de la vida), la prostituta (el misterio de la sexualidad, la dimensión erótica) y la histérica (el misterio del ser y del deseo)¹⁹⁷.

(...) siendo la madre, una función des-erotizada, la prostituta, un desecho social y la histérica, bella y sensual, pero desquiciada, más cercanas a lo salvaje: “Occidente no sólo inventó al salvaje, inventó también a La Mujer, pero la partió entre la madre, la prostituta y la histérica, para poder comérsela en tres platos¹⁹⁸”.

Esta cuestión colocó claramente a la mujer en una posición de criatura inalcanzable e incomprensible, al mismo tiempo que exótica, sirviendo únicamente como objeto de estudio junto con los negros, los indígenas y los animales.

¹⁹⁶ “La racionalización científica de la alteridad produjo una jerarquía racial en ese tiempo, que se transpuso y se vulgarizó en los shows étnicos, generando una combinación de constructos imaginarios del exótico y el “salvaje”. Las exhibiciones sugerían que eran inferiores en estatus a los europeos y por tanto, plausibles de colonización”. En *The Greatest Exotic Shows in the West*. Introducción de Pascal Blanchard en *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, p. 8. Citado por Echeverría, p. 390.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 391.

¹⁹⁸ La Mujer, así con mayúsculas, es la categoría que corresponde a la del Hombre en la heterosexualidad, figura ficticia que sostiene el fantasma masculino de dominación. Citado por Echeverría, p. 391.

Así, al mismo tiempo que se inventa este Otro salvaje para lograr la identidad –nacional, racial, patriarcal- era preciso también fabricar ese alter que sostuviera ese sentimiento y voluntad de dominación conquistadora junto a la configuración de la heterosexualidad normativa de la mano con la identidad “sexual”: el conquistador es hombre, blanco y europeo. Por ende, uno de sus subalternos colonizados, domesticados, junto al indígena, el deforme y el animal fue también la mujer: “Así como la invención del salvaje se dio en medio del espectáculo, la invención de la histórica también. Ella misma encarna el lado salvaje de La Mujer, con sus figuras, sus ornamentos, sus científicos-empresarios, sus dramas y sus increíbles historias¹⁹⁹”.

La dominación masculina, la ingenuidad y la fragilidad femenina... ambos fueron decisivos en este acontecer histórico que con la llegada del siglo XX retornaría al campo de la expresión estética gracias a la apropiación de las vanguardias artísticas, quienes la adoptaron fascinados por sus indudables capacidades expresivas y fungiendo así como una posible precursora del *performance*.

¹⁹⁹ Echeverría, p. 391.

3.4. Belleza convulsa: *Café concert*, *performance* dadá y paranoia surrealista.

La histeria no se limitó a exhibirse alienada en el asilo y liberada por los barrios de todo París, como ya mencioné anteriormente, el fenómeno se enraizó en el corazón de la ciudad, y eso incluía, más que nada, a los cabarets y *café concerts*²⁰⁰ que iluminaban la vida bohemia de la *belle époque*, en el que la histeria, ya no prisionera ni vagabunda, sino presta bajo las luces del escenario, devino -con un estatus glamurosamente enaltecido- en la estrella indiscutible del espectáculo nocturno de Montmartre.

La línea paralela entre el hospital y el cabaret era tan estrecha que se habla incluso de varias artistas (bailarinas, actrices) que inevitablemente estuvieron de paso por *La Salpêtrière* antes de establecerse en los escenarios. Tal es el caso de quien fue una de las más conocidas bailarinas del *Moulin Rouge*, Jane Avril, amiga y modelo favorita de Henri de Toulouse Lautrec a quien inmortalizó en sus pinturas y carteles de sus actuaciones para el *Diván Japonés* o el *Jardín de París* en 1893. Fue paciente de Charcot -ingresó en *La Salpêtrière* a los catorce años, permaneciendo dieciocho meses- por padecer convulsiones neurológicas, un síntoma que los médicos convertían en enfermedad y catalogaban como “baile de San Vito”, que actualmente se

²⁰⁰ Echeverría define al *café concert* como un café que dispone de una sala para la presentación de espectáculos. Muy asociado a la *Belle Époque*, surgió sin embargo en el siglo XVIII en París y Londres -donde se conocía como *music hall*-, como un café al aire libre con música en vivo, shows de variedades, cabaret, vodevil, operetas, sketches cómicos con payasos, marionetas y títeres. El famoso *Chat Noir* incluso introdujo hipnotizadores, mimos, y el teatro de sombras chino. Eran lugares para tomar una copa y fumar sin preocuparse de vestir con elegancia o de quién estaba sentado al lado. Por el precio de la entrada se tenía derecho a una bebida, todo lo contrario de los lugares que frecuentaba la burguesía. Su público era variado, desde el buen burgués con su decorosa esposa, hasta el obrero de la fábrica o los estudiantes; un lugar fascinante para intelectuales y artistas. No fue hasta el siglo XIX que alcanzó su pico de popularidad desde que se abriera *Les Ambassadeurs* en 1843 (de estilo rococó, uno de los *café concert* de la aristocracia que en 1870 fue frecuentado por Edgar Degas y Henri de Toulouse -Lautrec, donde realizaron pinturas y retratos). El *Ba-ta-clan* apareció en 1864 y en los últimos años se inauguraron otros como *Le Néant*, *L'Alcazar* o el *Moulin Rouge*, transformando la vida nocturna parisina y germinando pronto en otras ciudades de Europa y Estados Unidos de América.

conoce como *corea de Sydenham*, una contracción descoordinada de los músculos que produce movimientos descontrolados del cuerpo. Fue precisamente en un baile organizado por el hospital para los pacientes cuando Avril empezó con la danza:

Al estar allí, se dejó llevar por un instinto que desconocía y empezó a bailar en un estado de ensoñación llevada por la música y los aplausos de las otras bailarinas y en ese momento tuvo la revelación de que la danza la llamaba. Sintió que estaba curada²⁰¹.

Fue dada de alta a los dieciséis años, empezando a hacer carrera bailando en el barrio latino de París con el sobrenombre de Jane Avril –su nombre real era Jeanne Louise Beaudon- y a los veinte años ya era una estrella profesional de las noches del barrio parisino de Montmartre.

Fue conocida como *L'Etrange* (la extraña) o *Jane La Folle* (Jane la loca). Los que la veían bailar decían que sus contorsiones recordaban a "una orquídea frenética²⁰²", estableciéndose una relación entre su estilo de movimientos extremos que componían sus coreografías con la histeria que le atribuían²⁰³ junto a otras bailarinas y actrices como Mademoiselle Emilie Bécat o Polaire, conocida como “la mujer más fea de París con la cintura más pequeña del mundo”, quien pasmaba al auditorio con su apariencia provocadora y delgadez extrema que la hacía parecer quebrarse en medio de sus agitados movimientos, alaridos y maullidos sobre el escenario de los *café concert*.

Este carácter frenético de la *grande hystérie* fue tomado por las personas del espectáculo para representar en los escenarios populares temas burlescos que se caracterizaron por sus gestos

²⁰¹ Echeverría, p. 438.

²⁰² Celdrán, Helena. *Jane Avril: la musa de Toulouse-Lautrec en el Mouline Rouge que inspiró el papel de Nicole Kidman*. Consultado el 14 de enero del 2020. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/1087266/0/jane-avril/toulouse-lautrec/exposicion/>

²⁰³ Esta confluencia entre arte y medicina llevó a Richer a llamar “dansomanía” al muy antiguo “baile de San Vito”. Es curioso a este respecto que una antigua paciente de La Salpêtrière, Jeanne Avril, se convirtiera en un ícono del *café-concert* y en modelo de Toulouse-Lautrec, que en sus célebres afiches y en un cuadro que se encuentra en el Museo d’Orsay, en París, la retrata como fue descrita en 1896 en un libro sobre *café-concert*, el circo y las ferias: “flexible y serpentina, dibujante de arabescos con la punta de su pequeño borceguí enredándose en las espumas de su enagua”. Citado por Pérez-Rincón, pp. 27-28.

erótico-humorísticos: “La prensa comparaba lo que sucedía en el anfiteatro de *La Salpêtrière* y en los teatros y *café concert* de la ciudad²⁰⁴”. Edmond de Goncourt, fundador de la Academia literaria *Goncourt*, mirando a una de las bailarinas en *El Dorado*, comentó cómo su gestualidad era igual a las histéricas de *la Salpêtrière* por su “bestialidad ardiente...melena salvaje...boca grande y la sonrisa abierta de una Bacante²⁰⁵”.

Es que es preciso agregar que en todos los sitios de divertimento nocturno parisinos, los *outsiders* sociales y “exóticos”, así como términos médicos especializados fueron incorporados a los *performances* que se mofaban de la epilepsia, de la histeria, las deformidades y en general de todas las enfermedades nerviosas, engendrando toda una cultura²⁰⁶:

Los nuevos estilos de *performances*, cabaret y *café concert* eran un calco del lenguaje corporal de la histeria a fines del siglo XIX. Las artistas incorporaron los gestos convulsivos y espasmódicos, las posturas, tics y muecas enumerados en la iconografía de la histeria de la *Salpêtrière*²⁰⁷.

(...) El género de *Chanteur Agité* (el cantante agitado) va a ser inaugurado por la “Cantata epiléptica” de Mademoiselle Emilie Bécat en 1875, a quien inmortalizara en sus litografías Edgar Degas. En ellas, la posición de las manos de la Bécat simulan una contractura histérica²⁰⁸.

Así, las contorsiones físicas de la mujer histérica, de la epilepsia atravesando su cuerpo, invadido por movimientos extremos e imposibles, por tics nerviosos, muecas histriónicas y convulsiones, fueron unidos como un fenómeno más junto al circo de lo extraño. Codeándose con tullidos, paralíticos o deformes, la histeria se convirtió en parte de la expresión del tejido -en la

²⁰⁴ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique.*, p. 81. Citado por Echeverría, p. 435.

²⁰⁵ “(...) heated bestiality...wild mane... big mouth and the toothy laugh of a Baccante”. En Edmond de Goncourt y Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie litterarie*, 1864-1867, vol. 7, Mónaco, Éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco, 1957, p. 62,. Citado por Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Franham, Ashgate, 2009, p. 14. Citado por Echeverría, p. 452.

²⁰⁶ Rae Beth Gordon. “*Le Caf’ conc’ et l’hystérie*”, en la revista *Romantisme*, 64, 1989, pp. 53-54. *Íbid.*, p. 435.

²⁰⁷ Echeverría, p. 440.

²⁰⁸ *Íbid.*, p. 450.

perspectiva foucaultiana- somatopolítico²⁰⁹ subalterno que haría reír y gozar a la sociedad en sus momentos de ocio.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, 1899.
Litografía de H. Stern, París.
The Baldwin M. Baldwin Collection,
San Diego Museum of Art.

Se observa claramente en este cartel de Lautrec el estilo de Jane: Extremadamente esbelta, graciosa, de maneras delicadas y temperamento melancólico. Dada a movimientos espasmódicos y contorsiones repentinas en el escenario. Es notable incluso como Jane efectúa un movimiento que simula el arco de círculo histórico.

Asegura Echeverría que hubieron incluso mismos médicos quienes llegaron a escribir libretos para *performances*, como es el caso de Joseph Babinski, quien junto con Pierre Palau escribió una obra titulada *Les Detraqués*, que narra el asesinato de una colegial a manos de la directora del colegio y de su profesor de danza, cuya narrativa inspiraría posteriormente a André Bretón a escribir su novela surrealista *Nadja* de 1928.

Toda esta fiebre de espectáculo histérico en la danza y el performance sobrevivió abrazando la entrada del siglo XX y se trasladó hasta un minúsculo *café concert* de Zúrich en el que apenas

²⁰⁹ El pensador francés desarrollará tal concepto en los tomos 2 y 3 de la trilogía publicada hasta el presente sobre la *Historia de la sexualidad*, exponiendo cómo los sujetos a partir de contraconductas, las cuales son expresión de estéticas de la existencia, pueden escapar a los determinismos de las relaciones de poder en relación a la subjetividad. Esto mismo reconoce Beatriz Preciado como la existencia de una tercera episteme, ni soberana ni disciplinaria, caracterizada por ser un régimen somatopolítico, es decir, una articulación de tecnologías de producción de la subjetividad y de representación corporal que producen una determinada corporalidad, además de aperturar formas de resistencias diferentes a las que se expresaban cuando el poder deseaba a los cuerpos, ya que “no existen relaciones de poder sin resistencia”. En Michel Foucault. *La microfísica del poder*. P. 171.

cabían treinta personas, y el cual una pareja de artistas de avanzada, Hugo Ball y Emmy Hennings, inauguraron junto con Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp y Sophie Tauber-Arp con el sugerente nombre de *Cabaret Voltaire*, llevando a cabo su primer *happening* el 5 de febrero de 1916, cuyo perfil respondía a fines vanguardistas artísticos, políticos y experimentales, y con el que algunos autores coinciden que nació el movimiento *Dadá* y que posteriormente los surrealistas, movimiento que descendía directamente de éste, usaron también como punto de encuentro en un breve periodo de no más de seis meses que el local permaneció abierto, ofreciendo escandalosos y controversiales espectáculos. Fue aquí donde Emmy Hennings, nacida en Flensburg, Alemania el 17 de Enero de 1885 con el nombre de Emma María Cardsen, exiliada en Zúrich, se convertiría en uno de los pilares del movimiento *dadá* y en anima mater del *Cabaret Voltaire*; reconocida por el *Post Züricher* como la estrella rutilante del local y llevando a cuestas el sobrenombre de *musa dadá*. Poetisa, novelista, bailarina, cantante, marionetista y *performer*, presentaba sus actos siempre tendientes al desorden moral y con tópicos demasiado controversiales para la época –y para su género–, tales como el amor libre, el anarquismo y el deseo de revolución social al mismo tiempo que desarrollaba una destacada vertiente mística para el movimiento gracias a su poesía cargada de espiritualidad²¹⁰.

Una vez que el Cabaret Voltaire fue cerrado en el verano de 1916, Emmy y su compañero, Hugo Ball, siguieron colaborando y actuando en hoteles y pequeños teatros en los que ella hacía interpretaciones con sus marionetas. Juntos crearon el dúo artístico *Arabella*, en el cual Hennings bailaba la música que Ball componía. Greil Marcus cita a Ravien Siurlai en su libro

²¹⁰ Sanchis Labiós, Teresa. *Emmy Hennings, madre del Cabaret Voltaire*. Consultado el 21 de enero del 2020. Disponible en: https://www.academia.edu/6026149/Emmy_Hennings_madre_del_Cabaret_Voltaire

Rastros de Carmín (Lipstick Traces, 1989) quien la describe así en una publicación radical llamada *Die Aktion*:

Apareció en el centro del cabaret con cintas alrededor del cuello, la cara como de cera. Con el pelo amarillo muy corto y un vestido de terciopelo escaso y oscuro y con rígidos volantes, era algo absolutamente distinto al resto de la humanidad... vieja y estragada... Una mujer posee infinitos matices, caballeros, pero desde luego, uno no ha de confundir lo erótico con la prostitución... ¿Quién puede impedir que esta chica que ya es la mismísima historia... se hinche hasta constituir una avalancha? Cubierta de maquillaje, hipnotizada con morfina, absenta y la llama color sangre de su eléctrica versión de *Gloire*, una violenta distorsión de lo gótico, su voz brinca sobre los cadáveres, se burla de ellos, trinando conmovedora como un canario flauta²¹¹.

Por el lado de los surrealistas -inspirados por las teorías psicoanalíticas para intentar reflejar el funcionamiento del subconsciente y omitiendo cualquier tipo de control racional-, certeramente los estudios y experimentos de Charcot con sus mujeres histéricas, así como el vasto valor plástico que sin duda ofrece el documento visual de la *Iconographie Photographique*, funcionaron como una piedra angular en la fundación del movimiento artístico, cuyo primer manifiesto fue firmado por André Breton en 1924.

Es en 1928 cuando el mismo Breton, del brazo con Louis Aragon, publicaron un artículo en la revista *La Révolution Surréaliste* que contenía fotografías de la *Iconographie de La Salpêtrière*, puntualmente de la joven Augustine, alabándola y señalándola como la manifestación suprema de un arte erótico viviente y expresando el deseo de celebrar el *Cincuentenario de la historia*:

Nosotros, surrealistas, queremos celebrar aquí el cincuentenario de la historia, el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX.(...) A las diversas definiciones de la historia que se han dado hasta hoy día, la historia divina en la Antigüedad, la infernal en la Edad Media, de los

²¹¹ Marcus, p. 230.

poseídos de Loudun a los flagelantes de Nôtre Dame des Pleurs ,(...) definiciones míticas, eróticas o simplemente líricas, definiciones sociales, definiciones científicas, es demasiado fácil oponer la de "enfermedad compleja y proteiforme llamada histeria que escapa a toda definición."

(...) enseñanzas más vivas que las de los libros de Hipócrates o de Platón donde el útero brinca como una cabritilla, de Galeno que inmoviliza a la cabra, de Fernel que la vuelve a hacer andar en el siglo XVI y la siente bajo su mano remontarse hasta el estómago; han visto crecer, crecer los cuernos de la bestia hasta convertirse en los del diablo. (...) Diez años más tarde, bajo el disfraz deplorable del pitiatismo, la histeria se dispone a recuperar sus derechos. El médico se queda atónito. Quiere negar lo que no le incumbe.

(...) La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión²¹²".

Un extracto de *Nadja*, la novela de Breton publicada ese mismo año, aparece en el mismo número de *La Révolution Surréaliste*. Al final de la novela Bretón sentenció: "La belleza será CONVULSIVA O no será²¹³".

Al respecto de *Nadja*, Echeverría expone una notable explicación:

En *Nadja*, Breton define la belleza en tanto convulsiva porque ve en la convulsión histérica el punto de la interpretación hegeliana de la dialéctica, en el filo mismo de la oposición de los contrarios. En las fotografías de la quinceañera Augustine, el instante recogido por la cámara en las actitudes pasionales de la histeria, el arrebató del delirio, de la "moquerie" o de la convulsión es análogo al del rayo que cruza el firmamento en la tormenta, el segundo en que el ojo absorbe esa imagen única e irrepetible, en que lo inanimado-animado queda fijado en un punto de la retina. Breton lo expresa en el epílogo de *Nadja*: "La belleza es como un tren que salta sin cesar en la estación de Lyon y que sé que nunca partirá, que no parte²¹⁴". (...) La belleza convulsiva es la histeria y *Nadja* la personifica; la belleza convulsiva es representada por una mujer y su locura perturbadora²¹⁵.

²¹² Aragon Louis y Breton André. *Le cinquantenaire de l'hystérie*. Para la revista *La révolution surréaliste*, 11, 15-3-1928, pp. 20-22; trad. Ángel Cagigas. Consultado el 5 de marzo del 2020. Disponible en la Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq. vol.27 no.1 Madrid mar. 2007: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v27n1/v27n1a10.pdf>

²¹³ Breton, p. 133. (La beauté sera CONVULSIVE OU ne sera pas).

²¹⁴ Echeverría, p. 515.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 515.



Salvador Dalí, *Phenome de l'extase*, 1933. Fotomontaje.

La invocación bretona de lo "convulsivo" se tomó como un principio rector del arte surrealista. Apoyando la locura y las sensibilidades "paranoicas" que creía que estaban encarnadas por la histeria, Salvador Dalí retomó los tropos visuales de las fotografías de *La Salpêtrière* en varias de sus obras.

Phenome de l'extase (*El fenómeno del éxtasis*), de 1933, es un collage fotográfico que muestra la evidente atracción de Dalí por tal concepto y

que inevitablemente lo guió a contemplar el trabajo de Charcot. Lo que vemos es una multitud de fotografías recortadas y dispuestas sin demasiado cuidado sobre un fondo negro; la mayoría muestra la cara de una mujer –varias de ellas tomadas de la *Iconographie Photographique*– que por el título nos invita a considerar en éxtasis. Estados de éxtasis que en gran medida son, a razón de los surrealistas, eventos psicósomáticos e incluso, representaciones teatrales inconscientes. La imagen central fue recortada de una impresión ahora famosa por Brassäi (*Phénomène de l'extase, portrait de femme*, 1932). Evidentemente, Dalí estableció un paralelismo entre las manifestaciones de la histeria y el éxtasis erótico, presente sobretodo en la fase de "actitudes pasionales" dentro de la crisis del *Gran ataque histérico*: "la actitud pasional

es lo que uno atribuye a místicos iluminados como Santa Teresa. En este último caso, la cabeza echada hacia atrás, [observamos] es el mismo delirio erótico que generalmente sucede al delirio melancólico²¹⁶”.

La pieza originalmente acompañó un breve texto del artista sobre los aspectos irracionales de la arquitectura *Art Nouveau*; en particular la de su compañero catalán Antoni Gaudí en el número 3-4 de la revista *Minotaure* de 1933, donde establece, a grandes rasgos, que el éxtasis representa también una inversión de valores, afirmando que “lo repulsivo puede convertirse en algo deseable, el afecto en crueldad, lo feo en lo bello²¹⁷” a través de un éxtasis logrado por la actividad erótica continua, y que el abandono sexual resultante de la histeria conduce a una transformación de la percepción en el arte, la arquitectura y, de hecho, la vida moderna.

Varios de sus dibujos y pinturas también muestran repetidamente a mujeres arqueando sus cuerpos de una manera que asemeja al arco de círculo demostrado por la iconografía de Charcot, como en *Paranoiac Woman-Horse (Invisible Sleeping Woman, Horse, Lion)*, de 1930 en el que, como figura central, aparece una mujer en posición de arco, aparentando una transfiguración simultánea de su figura en la de un caballo. Hablando de esta imagen, Dalí ha dado una definición:

La imagen doble (cuyo ejemplo puede ser el de la imagen del caballo, solo que es al mismo tiempo la imagen de una mujer) puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, la existencia de otra idea obsesiva es suficiente para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo) y así

²¹⁶ *Iconographie de la Salpêtrière*, t. 1 (1876), pp. 69-71. Citado en Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, París, Macula, 1984, apéndice 9, pp. 196-197.

²¹⁷ Dalí, Salvador. Art. cit. Sobre la interpretación que se ha hecho de la inversión de rostros de las teorías de Bataille, cf. R. Krauss, *The Optical Inconsciente*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1993, p. 156. Citado en Poivert, Michel. *Le phénomène de l'extase. Études photographiques*. Mayo de 1997, publicado en línea el 18 de noviembre de 2002. Consultado el 26 de marzo de 2020. Disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/130>

sucesivamente, hasta la concurrencia de varias imágenes, limitadas solo por el grado de capacidad para el pensamiento paranoico.

El carácter psicológico de esta pintura puede remitir incluso al anterior cuadro citado de *La pesadilla* de Füssli, violentamente erótico, mostrando ambas una relación simbólica similar entre la mujer y el caballo, en la que la persistencia del deseo reprimido en una mujer emocional y psicológicamente inestable deviene en el surgimiento de imágenes del inconsciente alterado por este impulso del eros paranoico. Tal descontrol de los instintos e impetuosidad del deseo podría ser fácilmente representado por lo que denotan las manifestaciones simbólicas de las figuras hipomorfas -de acuerdo con su imagen ctónica, más negativa y tenebrosa-, familiares de las tinieblas que emergen galopando de los más oscuros abismos de la psique inconsciente, y cuya carrera emprendida puede conducir a la locura o a la muerte²¹⁸, en este caso, la locura manifestada en el performativo cuerpo histérico como una emergencia discursiva del alma.

²¹⁸ Consultar simbolismo del Caballo en el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.



Salvador Dalí, *Paranoiac Woman-Horse (Invisible Sleeping Woman, Horse, Lion)*, 1930. Óleo sobre tela, 50.2 x 65.2 cm. Georges Pompidou Center, Paris, Francia.

En otro dibujo, *Poems Secrets Nude with Snail* (1967), una figura femenina con la cara parcialmente oculta arquea la espalda para atrapar con su boca la leche que emana de sus senos. Con cuerpos mutilados, exageradas características sexuales y ojos cerrados, las mujeres de Dalí se presentan vulnerables a la mirada del espectador, desempoderadas por la aparente esclavitud a sus siempre incontrolables características de género.



Salvador Dalí, *Poems Secrets Nude with Snail*, 1967.

Otro máximo experimentador y eclosionador del movimiento dadá, y precursor del surrealismo fue Max Ernst (1891-1976), quien en 1933 realizaría, con una técnica impecable, una serie de 184 collages que contenían multitud de estímulos visuales y símbolos que recogían la realidad (irreal) de su época, tomando toda clase de recortes de revistas, novelas románticas de finales del siglo XIX, libros de anatomía, poemas de Milton ilustrados por Doré, y anuncios de periódicos que manipula y dramatiza con la yuxtaposición de fotografías y retoques con plumilla, a la que tituló *Une semaine de bonté* (*Una semana de bondad*), cuyo espesor de contenidos es enormemente desconcertante, tanto en su complejidad como en su simbología, que invocaba los demonios del hombre de principios de siglo XX. Los temas pasan por el infierno y la oscuridad de la burguesía, la tragedia y la miseria sociales, la brutalidad pasional y los instintos irracionales.

Los siete fascículos independientes que conforman *Une semaine de bonté*, publicados en 1934 -imitando el viejo sistema de las novelas populares por entregas-, cada uno con portadas de distintos colores en su edición original, representaban lo que sucedía durante cada día de la semana, que tomaba su título por una iniciativa del gobierno francés para incentivar la acción social de la ciudadanía, “La semana de la bondad, y se veían vinculados (entre otras cosas, por sus títulos) por siete elementos que aparecen en toda la serie: “*La boue*”, “*L’eau*”, “*Le feu*”, “*Le sang*”, “*Le noir*”, “*La vue*” e “*Inconnu*” (“El barro”, “El agua”, “El fuego”, “La sangre”, “El negro”, “La vista” y “Desconocido”). El domingo, de color violeta, tiene como elemento al barro. El lunes, de color verde, tiene como elemento el agua. El martes, rojo púrpura, está dedicado al fuego y es el fascículo de lo demoniaco, habitado por seres con alas de murciélago, serpientes y

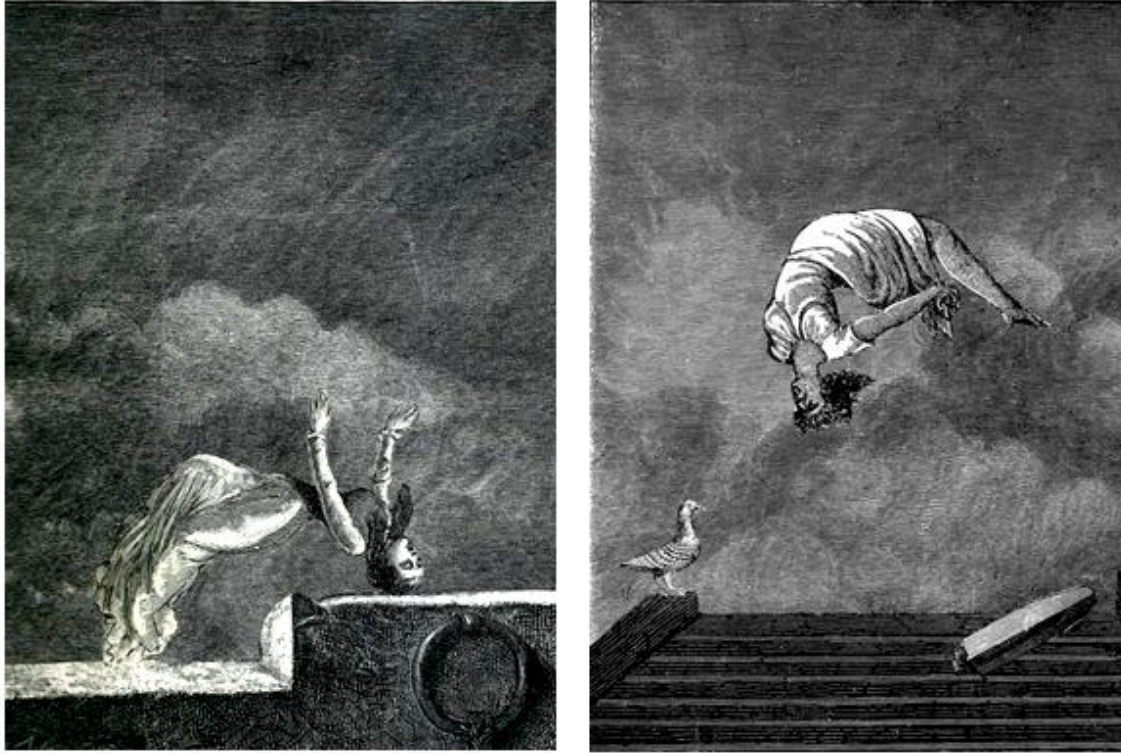
saurios. El miércoles es el día de la sangre y del color azul. En el último cuaderno (de color amarillo) se agruparon los días restantes de la semana: jueves, viernes y sábado.

Es el último día, el sábado, cuyo elemento atribuido es el de “Desconocido”, el que me concierne mencionar: también llamado *La Cle des Chants* (La llave de los cantos), donde Ernst representa en su totalidad a mujeres en estado de histeria, haciendo una posible referencia al mismo trance místico-erótico en el que incursionó Dalí para su estudio de *Phenomene de l'extase* y que Juan Antonio Ramírez describe de la siguiente manera:

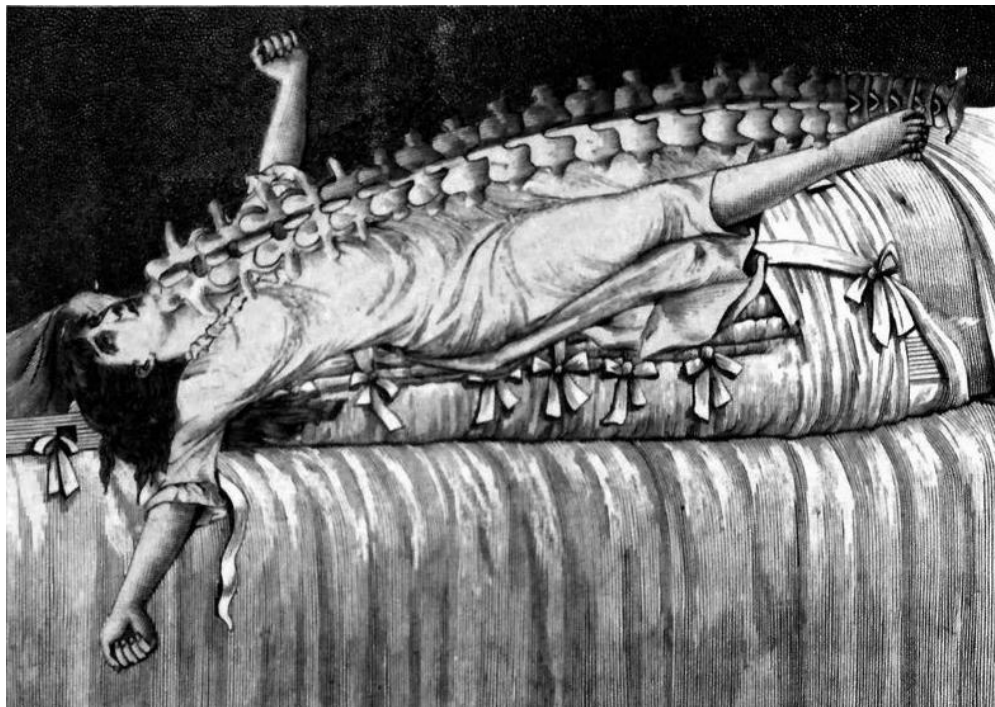
El sábado está dedicado a imágenes de mujeres levitantes, en paroxismo: se trata de histéricas (tomadas de las publicaciones de Charcot) con las que Ernst parece estar aludiendo al inevitable final feliz de todo, el del éxtasis amoroso. Así se vence la penosa ley física de la gravedad y el ominoso imperativo moral de la necesidad²¹⁹.

El hecho de que al día de la histeria le corresponda un elemento definido como “desconocido” puedo imaginarlo como una referencia hacia la imposibilidad de Charcot, y de cualquier médico anterior al siglo XX, para delimitar en su totalidad un estado que para los surrealistas suponía una completa expresión estética y discursiva del estado inconsciente, originada en el espíritu, superior y más allá de cualquier psicopatología física o neuronal, sino como un descubrimiento poético, el mayor de fines del siglo XIX.

²¹⁹ Ramírez, p. 512



Max Ernst. Láminas correspondientes al día sábado: *La Cle des Chants*, en *Une semaine de bonté*. Collage, 1933.



Max Ernst. Láminas correspondientes al día sábado: *La Cle des Chants*, en *Une semaine de bonté*. Collage, 1933.
Cada uno de los personajes representados en *La Cle des Chants* son mujeres histéricas en batas blancas y en posiciones clásicas del *Gran ataque histérico* de Charcot, entre las que destacan el arco de círculo y las actitudes pasionales: dolientes en delirio místico.

Esta fascinación por la histeria duró todo el período clave del éxito de los surrealistas. La invitación al evento inaugural de la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938 en París, organizada por André Breton, Paul Éluard y Marcel Duchamp, prometió a los visitantes una noche de *l'hysterie* con la pieza *L'Acte Manqué (El acto no consumado)*, de la bailarina francesa Hélène Vanel. La exposición se inauguró en la Galerie Beaux-Arts el 17 de enero y permaneció hasta el 22 de febrero de 1938. Participaron sesenta artistas entre los que se encontraban Hans Arp, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Man Ray, Remedios Varo, el mismo Dalí, entre otros. Durante la noche, aquella exposición experimental colectiva se utilizó como escenario para un *performance* a cargo de Vanel, cuya coreografía se caracterizó, como la mayoría de la danza moderna, por la unión entre la excesiva teatralidad, la pantomima y el libre movimiento, al mismo tiempo que, a través de su expresión, exploró las ideas convencionales y surrealistas respecto a la histeria.

El vestuario de Vanel fue diseñado por Dalí y consistía en una especie de bata blanca que hacía referencia al acto de dormir pero también a la locura, y que a la vez, con sugerentes aberturas en puntos estratégicos, pudiera asomarse la piel de la bailarina, para aprovechar y no dejar de lado la sugerente pulsión erótica del acto histérico.

Contratada por Dalí y entrenada para la ocasión por él y Wolfgang Paalen, la propuesta coreográfica que presentó Hélène Vanel dio lugar a la extravagancia y al libre discurrir de la consciencia por medio del cuerpo. En su acto, Vanel representó la simulación de un ataque histérico sobre una cama, vinculando la noción del cuerpo femenino sumiso con la inestabilidad mental y la dependencia, “y según algunas crónicas, se hizo oír en la galería, simultáneamente a

su número, grabaciones de risas provenientes de manicomios junto con música militar alemana²²⁰". Dalí describió así su *performance*:

Ella salió disparada de las alas como un tornado en un movimiento increíble que indujo un delirio demencial dentro de todos los asistentes. Creó un alboroto total con su violenta entrada, lanzándose sobre la cama, sosteniendo con el brazo extendido un gallo vivo que reía en terror. Ella misma comenzó a gritar en un mimodrama histórico mientras rodaba y se retorció sobre la cama. Ella saltó arriba y abajo antes de arrojarse en el estanque rodeado de juncos que nosotros mismos habíamos instalado en medio de la habitación (*Dalí 1973, 233*)²²¹.



Hélène Vanel ejecutando el performance *L'Acte Manqué* para la inauguración de la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938. Fotografía de Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images.

²²⁰ Foster, p. 298.

²²¹ LaCoss, Don. *Hysterical freedom: Surrealist dance & Hélène Vanel's faulty functions*. En *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.15 (2), 2005, pp. 37–61. La traducción es mía. Consultado el 25 de marzo del 2020. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07407700508571504>



Hélène Vanel ejecutando el performance *L'Acte Manqué* para la inauguración de la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938. Fotografía de Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images.

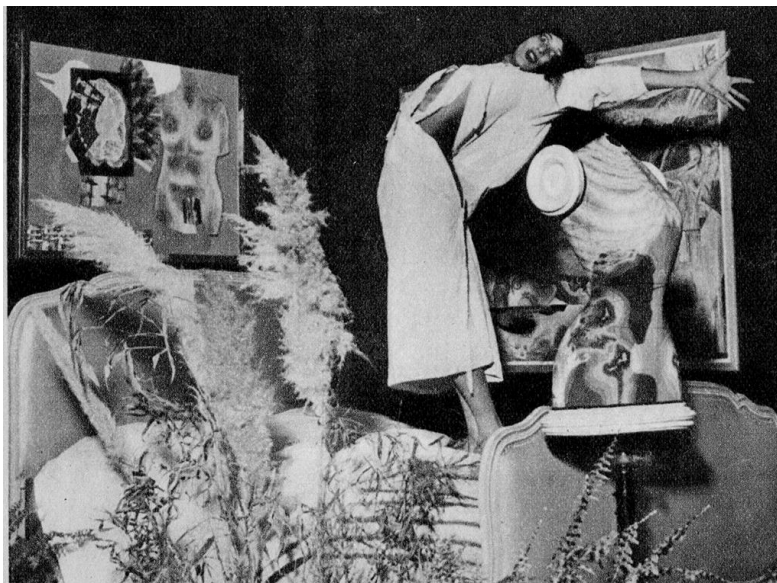
Por su parte, el periodista Marcos Pereda narra asertivamente la aparición de Vanel en aquel salón surrealista con el techo atestado de sacos de carbón:

Entonces aparece ella. Se llama Hèlène Vanel, y va vestida (o desvestida) solamente con una camiseta blanca, rasgada. Los pudibundos parisinos intentan capturar las partes más ocultas de su cuerpo con sus tímidas linternas. Pero es inútil. Vanel no se queda quieta ni un segundo. Rodeada por carcajadas estridentes ejecuta una danza espontánea, furiosa, salvaje, que más parecen espasmos de la enfermedad mental que pasos medidos de un ballet. Salta, juega lasciva con sus ropas, chapotea en la charca, pelea con un gallo vivo sujeto por una argolla (sí, amigos, no nos habíamos olvidado del gallo). Sus gritos y jadeos se funden con las risas provenientes del manicomio. El resultado es escandaloso, sexual y telúrico a un tiempo. El simbolismo de los cuadros no hace sino acrecentar el efecto escénico. Miramos a nuestro alrededor. Hombres y mujeres se cubren la boca, conmocionados. Algunos llevan una mano a sus ojos, pero abren levemente los dedos para no perderse nada. Deslumbrar, provocar²²².

²²² Pereda, Marcos. *Epatando al personal: la Exposition Internationale du Surréalisme*. Para *Jot Down Cultural Magazine*. Octubre, 2019. Consultado el 25 de marzo del 2020. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2019/10/epatando-al-personal-la-exposition-internationale-du-surrealisme/>



Hélène Vanel ejecutando *L'Acte Manqué*, para la inauguración de la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938. Fotografía de Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images.



Hélène Vanel ejecutando *L'Acte Manqué*, para la inauguración de la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938. El performance de Vanel fue el primer ejemplo auténtico del surrealismo en el terreno de la danza. Los registros fotográficos y periodísticos de la exposición documentan las brincoteos y contorciones de la bailarina entre las piezas exhibidas.

3.5. La fémina liberada: demencia, expresionismo y brujería en la nueva danza.

Junto con el surrealismo, otras expresiones en el campo de las artes no se quedaron atrás en cuanto a su magnética atracción por la histeria. Tan poderoso ha sido su influjo que poco antes de que Vanel ejecutara el *performance* definitivo que inmiscuía por vez primera al surrealismo en la experimentación con el discurso del cuerpo, fue la danza expresionista²²³. Popularizada a finales del siglo XIX y principios del XX por coreógrafas como Mary Wigman, Pina Bausch y Martha Graham, la danza moderna es de estilo brutalista (casi siempre feo), en contraste con la inalcanzable perfección femenina del ballet²²⁴. Con su florecimiento en los albores del siglo XX, también estuvo influida por la filosofía de ejecutar un baile que fuera arte con mayúsculas: más libre, natural y menos sujeto a reglas de perfección estilística como a las que aspira el ballet, visto por la nueva danza como un entretenimiento superficial.

Y aunque la danza moderna parece ser la coyuntura de la expresión artística de la histeria, y en la que pretendo mi enfoque, lo cierto es que incluso en el mismo ballet también existen referencias precisas y concretas a la demencia femenina. Alexandra Kolb subraya en su estudio de danza y literatura alemana modernista que aunque la histeria se manifiesta en muchos ballets románticos y clásicos del siglo XIX y principios del siglo XX, la danza femenina y la enfermedad

²²³ Considerando que expresionista -en términos del movimiento artístico de principios de 1900-, es todo lo que sacude la armonía preestablecida, lo que se inscribe en la forma con ferocidad y asimetría, lo puntiagudo, lo zigzagueante, lo desgarrado; adoptando como tópicos principales a la locura, la repetición, la presencia del doble, el salvajismo y lo primario, el espanto, la mueca, la gestualidad sin pudor, la agitación de la metrópoli, la muerte, y que más importante que la apariencia de las cosas resultan ser los sentimientos y la superposición a la realidad de la expresión subjetiva, no resulta muy difícil comprender porque ésta compenetración entre histeria y danza resultara tan fluida, natural y acertada para la manifestación de un arte fresco y necesariamente adaptado a los tiempos modernos a los que toda una generación debió enfrentarse, incluidas una Primera Guerra Mundial, crisis económica, confusión moral, lucha de clases, ley de la selva hecha cotidianeidad, etc.

²²⁴ Se especula que la danza moderna surgió específicamente como un rechazo de la técnica del ballet, pero esto no está confirmado.

mental se vincularon explícitamente con la llegada del psicoanálisis moderno. Ella usa la *Elektra* de Hofmannsthal (1903) como ejemplo de cómo la disociación de la personalidad y la agitación frenética de la protagonista culmina en un baile extático que fue visto como indicativo de un trastorno mental estrechamente ligado con la enfermedad o la patología. Kolb argumenta lo siguiente:

Si las convulsiones histéricas a menudo tomaban la misma forma que los movimientos en la danza, correspondientemente, la danza se veía a menudo, desde una perspectiva médica, como poseedora de atributos histéricos. El vínculo entre la naturaleza histérica de una coreografía y la naturaleza performativa de la histeria se volvió, de hecho, explícita cuando el éxtasis y el trance se introdujeron en la danza moderna por instancia del trabajo de Madeleine G.²²⁵.

Poco se sabe sobre Madeleine Guipet, mejor conocida como Madeleine G., de quien Kolb afirma que era ama de casa parisina y madre de dos hijos. Inadvertidamente, a la vuelta del siglo XX, se convirtió en bailarina a pesar de nunca haber recibido formación profesional, después de consultar a un *magnésiteur* (magnetista) para tratar sus jaquecas y descubrir que era “particularmente receptiva a la sugestión hipnótica²²⁶”. Bajo hipnosis, Madeleine reaccionaba fuertemente a la música o la literatura bailando. “Mostró un notable talento para transformar los afectos que encontró expresados en la música en expresiones mímicas matizadas y en danza. Además, la catalepsia que experimentaba una vez que la música se detenía le permitió a los fotógrafos capturar su imagen²²⁷”.

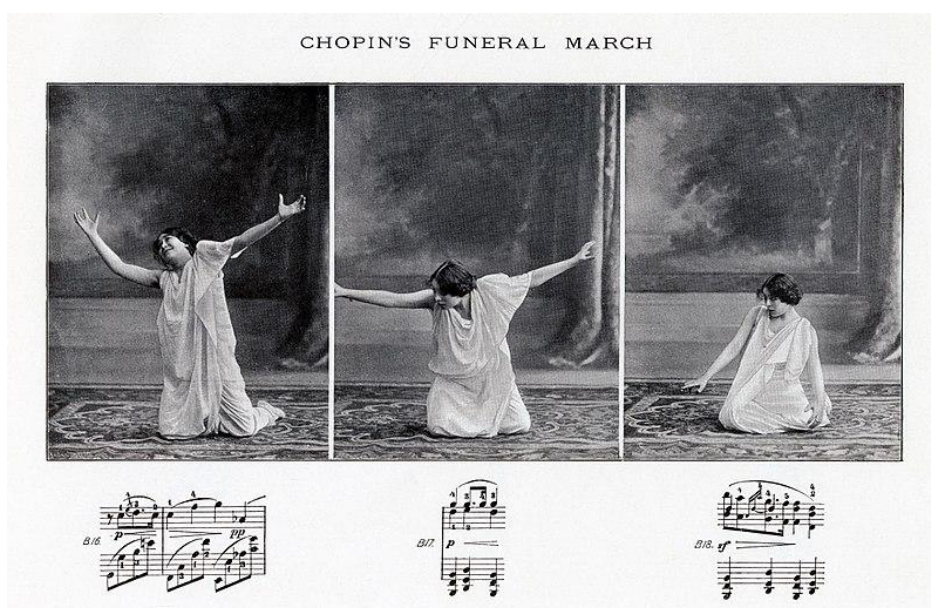
Especialistas y psiquiatras examinarían los *performances* de Madeleine antes, durante y después del acto. En 1904, en Munich, uno de ellos fue descrito por el psiquiatra Freiherr Albert von Schrenck-Notzing, quien publicó un estudio sobre Madeleine G. y la danza hipnótica ese mismo año:

²²⁵ Kolb, p. 128. La traducción es mía.

²²⁶ *Ibid.*, p. 131.

²²⁷ *Ibid.*, p. 132.

Una parisina llamada Madeleine G. fue presentada por un magnetizador llamado Magnin. La persona (...) vestida solo con una delgada y fluida túnica de seda azul pálido de estilo imperial, fue puesta a dormir por el hipnotizador mientras de pie, se dejaba caer sobre un sillón. Dos doctores confirmaron que ella había entrado en un estado de sonambulismo. De repente, la música suena detrás de una cortina (...). Inmediatamente Madeleine se levanta de su sillón y acompaña estos sonidos con brazos, piernas y expresión facial vívida (...). El maestro comienza a tocar la Marcha Fúnebre de Chopin. De inmediato el cuerpo de Madeleine es capturado por la majestuosa tragedia de los grandiosos acordes de esta pieza y parece trastocado al máximo. La pantomima del dolor se incrementa más y más; el somnabule pronuncia ruidos fuertes e inarticulados de queja acertando, sin embargo, perfectamente con las notas de Chopin. Ella se tira al suelo con una expresión facial llena de un dolor indescriptible y de repente se pone rígida y sin vida cuando la música en el piano de interrumpe²²⁸.



Frédéric Boissonnas: Serie fotográfica de Madeleine Guipet interpretando la Marcha Fúnebre de Chopin, 1904.

Otros estudios contemporáneos diagnosticaron a Madeleine G. oficialmente como histérica; y como tal, ella creó “una correspondencia entre sus estados psíquicos internos y su expresión corporal externa²²⁹”, cuya danza hipnótica, más que por ataques epilépticos o parálisis, pronto le valió el epíteto de *The Dream Dancer*.

²²⁸ Schrenck-Notzing. Traducido y citado en Kolb, pp. 133-34.

²²⁹ Kolb, p. 136.

A continuación presento parte de una serie de fotografías²³⁰, sobresalientes por su belleza y esplendor incomparable, en el que se aprecia a Madeleine desde el momento de ser hipnotizada por Magnin, para posteriormente ejecutar, bajo la influencia del trance, una coreografía para *La muerte de Isolda* y *La cabalgata de las valquirias* de Richard Wagner. La similitud de Madeleine en esta serie fotográfica -tanto por sus histriónicas gesticulaciones como por su vestuario- con la imagen de Lady Macbeth sonámbula o de las mujeres aparecidas en la Ola que pintó Charles Schwabe que expuse durante el desarrollo del segundo capítulo de este trabajo, sorprende y no deja duda de cómo una ha sido referente para la otra, y para ambas, la influencia definitiva de la *Iconographie* resulta la piedra angular para la unificación del concepto de demencia femenina con el goce y la liberación del cuerpo a través de la danza.



Fred Boissonnas: Izq. Magdeleine G. siendo hipnotizada por Emile Magnin. Der. Magdeleine G. bailando Chevauchée de la Walkyrie. Ambas son negativo con bromuro de gelatina-plata sobre vidrio. Ca. 1902-1904.

²³⁰ El archivo fotográfico completo de Frédéric Boissonnas puede consultarse en el siguiente enlace: <https://lapetitemelancolie.net/tag/cas-dhysterie/>



Fred Boissonnas: Magdeleine G. bailando La Mort d'Iseult bajo trance hipnótico de Emile Magnin. Ambas son negativo con bromuro de gelatina-plata sobre vidrio. Ca. 1902-1904.



Fred Boissonnas: Magdeleine G. bailando hipnotizada. Ambas son negativo con bromuro de gelatina-plata sobre vidrio. Ca. 1902-1904.

Es así como Madeleine G. representa la conexión más directa entre la histeria y la danza, especialmente en el periodo de cuando era tan sólo una aficionada y actuaba únicamente bajo hipnosis. Pero la expresión de la subjetividad femenina a través del movimiento corporal pronto se expandió hasta la danza moderna profesional.

Esta danza moderna sería más expresiva, reflejando primordialmente los movimientos del espíritu y las emociones –por muy feas que estas sean–, dejando en segundo plano al virtuosismo técnico.

En este contexto y por primera vez, fueron principalmente las mujeres quienes tomaron el centro del escenario, comenzando a hacerse cargo de sus cuerpos y, de manera crucial, dirigir escuelas de baile y coreografías para sus propios cuerpos, incorporando, consciente o inconscientemente, una iconografía en sus movimientos que irremediable y poderosamente aluden a las expresiones de la locura femenina originadas en *La Salpêtrière*, comenzando a reivindicar esa identidad vulnerable y demencial construida por la sociedad masculina que ahora les aportaba una poderosa y estetizada pulsión creativa para la auto expresión.

La autonomía corporal que las bailarinas femeninas encontraron en el estilo de la danza moderna fue un detonante que las hizo avanzar para reapropiarse de sus cuerpos a la luz de una injusticia que las había victimizado en tiempos pasados. Y lo hicieron entonces sin temor a la transgresión de la imagen patriarcal idealizada de la belleza y el comportamiento femenino.

El miedo y el horror a la danza femenina es, de hecho, un miedo a la autonomía corporal femenina, que es algo infinitamente más evidente en la libertad (libertad para moverse, libertad para ser fea o ser algo que no sea la perfección virginal y la belleza) de la danza moderna. Una de las principales exponentes de la danza expresionista alemana y pionera de la coreografía

femenina fue sin duda Mary Wigman (1886 -1973), cuya noción de danza moderna fue "el uso del cuerpo como instrumento o medio para la expresión de fuerzas emocionales ocultas²³¹", la revelación de una interioridad intensa a través de la exterioridad excesiva.

Con su fascinantemente grotesco *Hexentanz (La Danza de la Bruja)*, compuesto en 1914 -cuando era estudiante alumna de Rudolph von Laban- y estrenado en 1926, Wigman se libera de todas las limitaciones de estilo de baile tradicionales.

Hexentanz nos presenta a una Wigman encarnando lo monstruoso femenino, algo tan terriblemente en desacuerdo con lo que se esperaba de las mujeres por la sociedad, pero igualmente algo poderoso, sobre todo para ella misma.

La coreografía es realizada por Wigman sentada en el suelo, con sus extremidades aferrándose salvajemente a otras partes de su cuerpo o al suelo, retorciéndose presa de alguna fuerza oculta y extática, lanzando con dureza gestos al aire como si estuviera exhalando una maldición horrible, enfundada en una bata y portando una máscara semejante a las máscaras japonesas del teatro *Nō*, dirigiendo así su mirada hacia adentro, frustrando la mirada del espectador y negando a su audiencia cualquier lectura expresiva de su rostro. Sus movimientos corporales se convierten en el único portador de las intensidades emotivas de su baile, "conceptualizando a la bruja como una (...) mujer transgresora²³²". En el fragmento de video de que vi²³³, casi todos los comentarios parecen estar de acuerdo con una misma cosa: "bizarro" y "aterrador".

²³¹ Kolb, p. 155.

²³² Faxneld, pp. 242-45.

²³³ Sólo dos minutos del material original de Wigman ejecutando *Hexentanz* en 1926 han sobrevivido, aunque la coreografía ha sido reinterpretada decenas de veces a partir de este fragmento. Puede ser consultado en el siguiente enlace: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>



Charlotte Rudolph: Mary Wigman ejecutando su coreografía *Hexentanz* anterior a su estreno. Dresden, 1914²³⁴.

Aquí se muestra perfectamente cómo el poder de la mujer es igualmente proporcional al miedo que esta suscita cuando se presenta como algo que va más allá de la apariencia y del ideal de belleza de la mirada masculina a través de la autonomía corporal que ha ganado bailando en este estilo particular. Y esto que sucede cuando las mujeres rechazan la belleza convencional, es que inmediatamente se vuelven aterradoras. En palabras de África Vidal: “es tanto más femenina, es tanto más lo que se espera de ella, cuanto menos ella es, cuanto más se acerca a una representación, a la re-construcción de un *yo* real que le han enseñado a no aceptar²³⁵”.

La ensayista crítica Rosie –bajo el seudónimo de The Bechdel Bitch– expone la idea de que en *Hexentanz*, la danza, la brujería y el feminismo están vinculados inherentemente. La autonomía corporal requerida para realizar una danza que rechaza el ideal de belleza patriarcal es algo que

²³⁴ El archivo fotográfico completo de Charlotte Rudolph puede consultarse en el siguiente enlace: <https://lapetitemelancolie.net/2015/01/10/charlotte-rudolph-mary-wigman/>

²³⁵ Vidal, p. 105. Disponible en: <https://www.erevistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/866/2693>

las brujas han traído a las mujeres de todos los ámbitos de la vida a lo largo de los siglos. Equiparar, de hecho, este estilo de baile con la brujería no es demasiado difícil. La brujería y la danza se han relacionado a lo largo de la historia, a menudo debido a la conocida imagen, dentro de la historia del arte, de un círculo de brujas que bailan desnudas con el diablo durante el aquelarre o *sabbat*.

Recordemos que, tradicionalmente, la bruja era alguien a quien las mujeres podían recurrir para recibir ayuda con abortos, partos y prevención de abortos espontáneos, primeros ejemplos de autonomía corporal como práctica feminista.

La danza, a los ojos de Wigman, se convierte en una rebelión, utilizando esta autonomía corporal para transgredir las expectativas del cuerpo femenino, previamente sostenidas por la sociedad en general y el mundo de la danza específicamente. La transgresión femenina en forma de bruja es algo sobre lo que las actitudes han cambiado con el tiempo, en conjunto con la progresión y evolución del feminismo.

Si bien, como apunta Rosie: “Ballet is hysteria, loosely contained. It is the embodiment of repressed female sexuality and oppressed femininity in general”, la danza moderna de Mary Wigman, Isadora Duncan, Hilde Holger, Martha Graham, Pina Bausch, por citar pocos ejemplos, es la antítesis de esta histeria contenida en el ballet que aprisiona y oprime constantemente a las bailarinas en búsqueda de la perfección, reflejo mismo de la presión que se ejerce sobre las mujeres en la vida diaria para lucir bellas y mantener felices y conformes a sus familias. La histeria es el resultado de esta represión de la autonomía corporal, ya que la necesidad de autonomía se ve somatizada hacia la locura en forma de histeria. La danza contemporánea es entonces la histeria liberada, reivindicada en los movimientos convulsos de

las mujeres que han recuperado su identidad gracias a la expresión libre de esta locura, manifestada a través del discurso emocionalmente exaltado de sus cuerpos.



Ninfas rebeldes de espalda quebrada. Las bailarinas Leslie Burrowes (izq.), por Lenare (1933) y Mary Wigman (der.), capturada por Albert Renger-Patzsch (1932). Ambas ejecutan poses coreográficas que simulan un *opistótonos* o arco histórico, comparables a los de las ménades de la antigüedad en trance extático, como también a los de las contracturas, catalepsias y letargias provocadas mediante hipnosis a las internas de *La Salpêtrière*, y componente clave en la iconografía del *Gran ataque histórico* de Charcot.

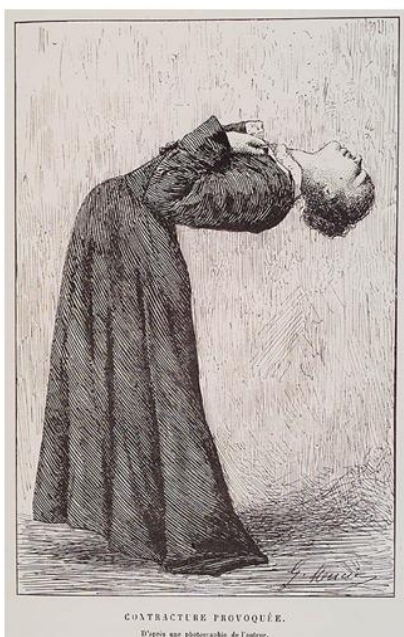


Planche XV.
CATALEPSIE

Figure 76
Régnard, photograph of Augustine ("Catalepsy"),
Iconographie, vol. III.

Izq. *Contractura provocada*. Dibujo de Paul Richer. Der. *Catalepsia*. Fotografía de Augustine capturada por Régnard, correspondiente a la lámina XV del vol. III de la *Iconographie*.

Conclusiones

Me es preciso exponer, a manera de consideración final, la existencia de una relación entre las construcciones socioculturales respecto al concepto de la histeria y los discursos hegemónicos, mismos que la han fabricado, definido y delimitado a través de la historia dentro de la esfera de lo femenino como un síntoma inaprensible, incomprensible y abyecto.

Referentes como Michel Foucault nos han señalado cómo los diferentes discursos legitimados han sido utilizados por los sistemas de poder para ejercer políticas represoras y de rechazo sobre los cuerpos bajo una coartada científica, religiosa, higienista o moral, tópico que los estudios culturales y de género posteriores han retomado –como es el ejemplo de Silvia Federici- para exponer aún más dichos discursos hegemónicos y desvelar la misoginia latente desde la antigüedad, sus transiciones y sus efectos en la contemporaneidad. África Vidal expresa al respecto:

Las imágenes, ya lo sabemos, nunca son inocentes, sino que tienen que ver con el Poder, con quien tiene autoridad para construirlas: quien re-presenta y quien es re-presentado...Michel Foucault y tantos otros, coinciden en considerar el cuerpo, y la imagen que de él se da como un objeto político e histórico en el que actúan relaciones de poder y de resistencia²³⁶.

De la misma forma, a través del trabajo de Julia Kristeva, hemos podido constatar que la histeria en la mujer se conceptualiza como abyecta a razón de las representaciones que nos ocuparon, donde se revela como un mecanismo esencial para el control y el mantenimiento del orden simbólico, puesto que la presencia de los síntomas histéricos tienen como objetivo contribuir a la configuración de actitudes indeseables, fuera del orden establecido, como algo de lo que la

²³⁶ Vidal, p. 105.

mujer ha de librarse para encajar dentro de lo que la sociedad establece como los límites de la feminidad.

Conforme avanza cada capítulo de esta investigación, se ha podido corroborar la estimación y la conceptualización sociocultural de las histéricas como concepciones femeninas de –además de la locura- la vileza y el exceso, vistas desde la perspectiva masculina como unos auténticos ídolos de perversidad²³⁷ y representaciones de la perdición y la decadencia del poder fálico.

No sorprende que por ello, la concepción del deseo femenino devenga en encarnaciones de lo monstruoso y lo devorador, presente en los arquetipos misóginos y patriarcales más primigenios, condensados especialmente en el imaginario cultural decimonónico como son la cabeza de Medusa, la mantis devoradora o la *vagina dentata*, que autores como Bram Dijkstra, Jean Delumeau y Pilar Pedraza han revelado y expuesto, y que como consecuencia excluía a las mujeres de la esfera social y de los discursos de la razón. Su influjo resulta ambiguo, ya que al mismo tiempo pueden fungir también como modelos de resistencia, plasmados en poderosas imágenes de seducción y fuerza femeninas en lucha constante por liberarse de estos arquetipos o en asumirlos de manera reivindicativa. Esto ha dado como resultado que en diversos discursos disidentes al pensamiento y orden falocéntrico –como en el caso de la danza moderna de principios del siglo XX- se remarcaran fuertemente la figura transgresora de la histeria, entendiéndola desde otra óptica: como una negación y deconstrucción del orden establecido.

Y si nos trasladamos a la contemporaneidad, esta figura trasciende el arte y se inserta de nuevo en la esfera político-social para abanderar infinidad de movimientos y grupos feministas,

²³⁷ Parafraseando a Dijkstra.

enalteciendo el útero y su concepto arquetípica como un símbolo de fuerza y resistencia femeninas.

A razón de esto, nos viene la idea de que la histeria no es un síntoma que solo pertenezca al pasado, sino que aún hoy existen resquicios que rescatan ciertos aspectos de su concepción clásica, como son la manipulación de la enfermedad o la intromisión de la ciencia para influir sobre el individuo y su cuerpo. Y es especialmente la manipulación del cuerpo femenino, dispuesto al servicio de la imagen mediática y espectacular, una cuestión altamente normalizada en nuestra sociedad. De ahí que con cada nueva generación los movimientos de resistencia y de pensamientos disidentes se acrecienten y se organicen para continuar en la línea de confrontación y cuestionamiento al sistema que invisibiliza y oprime desde posturas de poder y de género.

Además de lo anterior, haber observado a los artistas expuestos que trabajaron a profundidad sobre esta temática, encontrar su nexo de relación con la histeria y su imagen, y estudiarlos desde teorías de género, crítica social y hasta concepciones estéticas nos ha aportado una gran fuente de recursos y conocimiento que desde ahora funcionarán como referentes formales y conceptuales para posibles futuros trabajos.

Consideramos los dibujos de Paul Richer y las fotografías de Jean-Martin Charcot producidos en *La Salpêtrière* no sólo como una documentación fundamental de la construcción conceptual y sociocultural de la histeria, sino también como una fuente iconográfica excepcional de inspiración plástica, tanto para los artistas finiseculares como para los contemporáneos.

He de mencionar que, dentro de mis intenciones primordiales figuraba la de trascender las imágenes del siglo XX para adentrarme en las representaciones estéticas referentes a la histeria en el siglo XXI. Un interés de peso reside en el hecho de observar el concepto reapropiado por mujeres artistas –que han sido muchas- para poder reflexionar la manera en la que ellas perciben y se identifican con este, cómo figura durante su proceso creativo, si representa un freno o acaso un motor, qué maneras eligen ellas para hacer una inversión de los símbolos, continuando o deconstruyendo, desde su perspectiva femenina, dicho síntoma que ha insistido en permanecer inserto en nuestra naturaleza con el paso de los siglos, abriendo un campo para la expresividad corporal sobre el que pudiera establecerse la obra de arte.

Por consiguiente, considero que este proyecto constituye un principio para futuras investigaciones, teniendo como punto de partida los conocimientos metodológicos adquiridos y puestos en práctica en el proceso de gestación de este trabajo, centrado principalmente en la asimilación de conocimientos y experiencias servidas desde el ámbito académico, pero sin omitir la posibilidad de transición a otro en el que el énfasis resida en la producción personal a partir de lo aprehendido. En conclusión, el proyecto *Flores Abyectas* es el resultado de un proceso de aprendizaje que busca también despejar campos para el desarrollo de futuros proyectos artísticos e investigaciones propias.

Bibliografía

- ADAIR, Mark J. *Plato's View of the "Wandering Uterus"*. *The Classical Journal* 91:2, 1996.
- BARTRA, Agustí. *Diccionario de mitología*. Grijalbo, 1989.
- BLUNDELL, S. *Women in Ancient Greece*. Londres, 1995.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. José Ignacio Velazquez, Madrid, Cátedra, 2004.
- BRONFEN, Elizabeth. *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*.
- BUZZATTI, Gabriela y SALVO, Ana. *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Valencia: Cátedra, 1999.
- CAGIGAS, Angel. *Histeria del arte*. Jaén, Del lunar, 2006.
- CHARCOT, Jean-Martin y RICHER, Paul. *Los endemoniados en el arte*. Jaén, Ed. del Lunar, 2000.
- CHAUVELOT, Diane. *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*. Madrid, Alianza Ensayo, 2001.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente: (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*. 1978. Ed. Digital.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.
- DIJKSTRA, Bram. *Evil sisters: The threat of female sexuality and the cult of manhood*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 1996.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.
- EBENSTEIN, Joanna en *The Anatomical Venus. Wax, God, Death and the Ecstatic*. Londres, Thames & Hudson, 2016.

ECHEVERRÍA, Priscilla. *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] (dir. Dra. Patricia Mayayo Bost). Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte, Madrid, 2015.

EVANS, Arthur. *The God of Ecstasy: Sex Roles and the Madness of Dionysos*. NY: St. Martins, 1988.

FAXNELD, Per. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. United States of America: Oxford University Press, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

FERNÁNDEZ, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Paidós, 1993.

FLAUBERT, G. y SAND, G. *Correspondencia (1866-1876)*. Barcelona, Ed. Marbot.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica, I*. Trad. Juan José Utrilla, 3ª ed. México, FCE, 2015.

FOSTER, Hal. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006.

GILMAN Perkins, Charlotte. *The living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*. Univ of Wisconsin Press, 1991.

GONZÁLEZ-CRUSSÍ, Francisco. *La enfermedad del amor. La obsesión erótica en la historia de la medicina*. México, Debate, 2016.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos, Vol.1*. Alianza, Madrid. 1985.

HENRICHS, Albert. *Greek Maenadism from Lympias to Messalina*. Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 82 (1978), pp. 121-169.

KEULS, Eva C. *The Reign of the Phallus: Sexual politics in ancient Athens*. Berkeley, University of California Press, Ltd., 1993.

KRAEMER, Ross S. *Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus*. The Harvard Theological Review, Vol. 72 60 , enero-abril de 1979.

KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus. *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*. Tr. Floreal Maza, Buenos Aires, Orión, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

KOLB, Alexandra. *Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism*. Bern:Peter Lang AG, 2009.

L. BASSUK, Ellen. *The Rest Cure: Repetition of resolution of Victorian Women's conflicts?* en *The female body in western culture: Contemporary Perspectives*, ed. De Susan Rubin Suleiman, 1986, Harvard University Press.

LACOSS, Don. *Hysterical freedom: Surrealist dance & Hélène Vanel's faulty functions*. En *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.15 (2), 2005, pp. 37-61.

LE GOFF, Jacques y Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005.

LOZANO, María de la Sierra Moral. *Mujer y medicina en la antigüedad clásica: La figura de la partera y los inicios de la ginecología occidental*. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 24, pp. 45-60, jul./dez. 2011. ISSN 2175-0742.

M.-C. y Cruanes, J.M. *Hystérie*. En *Grand Dictionnaire de la Psychologie*. París: Larousee, 1991.

M. GILBERT, Sandra y GUBAR Susan. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Indiana University Press, 1981.

M. GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1998.

M. S. ROSENTHAL, *The Gynecological Sourcebook*, 4ta ed, 2003.

MARCUS, Greil. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993.

MATTHEW, Arnold. *The letters of Matthew Arnold to Arthur Jugh Clough*. Londres y NY, ed. Howard Foster Lowry, Oxford University Press, 1932.

MAUPASSANT, Guy de. *Une femme*. En *Gil Blas*, 16 de agosto de 1882. París, UGE, 1980.

MEYER, Cheryl L. *The Wandering Uterus: Politics and the Reproductive Rights of Women*. NYU Press, 1ra ed. 1997.

MICHELET, Jules. *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Trad. Rosina Lajo y M.a Victoria Frígola, Madrid, Akal, 2004.

MOLLOY, Sylvia. *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. "Posing". Westview Press, 1991.

MORRIS, David. *La cultura del dolor*. Santiago, Andrés Bello, 1994.

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.

ORTEGA González, Karen Lorena. *Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto?*. Universidad de Cartagena. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, Enero-Junio de 2010.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Trad. Pilar Vázquez Álvarez. Barcelona, Planeta, S.A., 2020.

PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.

PEREDA, Marcos. *Epatando al personal: la Exposition Internationale du Surréalisme*. Para *Jot Down Cultural Magazine*. Octubre, 2019.

PÉREZ-RINCÓN, Héctor. *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. México, FCE, 2018.

POIVERT, Michel. *Le phénomène de l'extase. Études photographiques* (en línea). Mayo de 1997.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El sueño de los monstruos produce la (sin) razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst*. En *MAX ERNST: Tres novelas en imágenes*. Girona, Atalanta, 2008.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama, 2009.

ROUSSEAU, G. S. "A Strange Pathology: Hysteria in the Early Modern World, 1500-1800". En *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press, 1993.

SALLMAN, Jean-Michel. *Historia de las mujeres del Renacimiento a la Edad Moderna, tomo III*. "La bruja", Madrid, Taurus, 1993.

SCULL, Andrew. *Hysteria: The disturbing history*. NY, Oxford University Press, 2009.

SHARROCK, Alison. "Gender and Sexuality." *The Cambridge Companion to Ovid*. Ed. Philip Hardie. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 95-107.

TABLADA, José Juan. *La feria de la vida (memorias)*, México, CONACULTA, Serie: Letras Mexicanas 22, 1991.

TAYLOR-PERRY, Rosemarie. *The God Who Comes: Dionysian Mysteries Reclaimed*. Algora Publishing, 2003.

VEITH, Ilza. *Hysteria, the History of a disease*. Chicago, University of Chicago Press, 1965.

VIDAL Claramonte, M^a del Carmen África. *El cuerpo colonizado*. Asparkía. Investigación feminista, nº 13, Castellón de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 103-114.

WALKER Bynum, Caroline. "The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages", en Feher, M. *Fragments for a History of the Human Body*. NY, Urzone, 1989.

ZIEGLER, Vickie L. y Edwards, Robert. *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*. Woodbridge, The Boydell Press, 1995.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE A·R·T·E·S

meal
maestría
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

Cuernavaca, Morelos, a 16 de octubre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora
Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Por medio de la presente le informo que después de leer y evaluar la tesis de Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo, titulada **Flores Abyectas Construcción y representación de la histeria femenina de la Antigüedad al siglo XX.** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, doy mi **voto aprobatorio.**

Fundamento lo anterior en los siguientes puntos:

La tesis presentada es una incisiva y original reflexión sobre una de las formas de representación más obtusas y parciales del cuerpo femenino que dieron lugar a prejuicios sobre la fisiología e identidad femenina a lo largo de los siglos. El estudio de la manera como esta idea ha perdurado y se ha impuesto a través de diversos discursos creando una imagen distorsionada e irreal de la condición femenina.

El trabajo de Valerie Adriana Palafox hace una descripción minuciosa de la histeria a lo largo de la historia apoyándose en fuentes y documentos que distorsionaron la imagen de la mujer con argumentos científicos, morales y religiosos que provocaron su marginación y sumisión. El trabajo destaca el papel del arte y de la literatura en la forma como se va conformando en el mundo imaginario esta errática visión de la mujer de una manera sistemática.

La tesis propone un amplio panorama de la problemática y revisa las fuentes documentales y los estudios del caso con rigor y permitiendo destacar como la imagen de la mujer se fue conformando a lo largo de los siglos de un modo sistemático desde la cultura grecolatina, la Edad Media hasta nuestros los albores de la época contemporánea.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE A·R·T·E·S

meal maestría
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

Destaca lo acertado de las ideas y el análisis de los documentos que presenta lo que permite apreciar la complejidad de la manera como este discurso se fue organizando a lo largo de la historia. Destaca también la sensibilidad en la selección del material analizado lo que permite apreciar como esta imagen se fue construyendo en figuras, ideas e imágenes representadas en el arte y la literatura a lo largo de los siglos.

El estudio presenta un riguroso análisis transdisciplinario al revisar, comparar y analizar fuentes de diversa índole sobre la historia y su relación con lo social, lo político y el mundo de lo imaginario que permite una reflexión más puntual sobre la complejidad del tema. La selección de textos, documentos y fuentes permiten, además, abarcar un amplio panorama del fenómeno en las artes visuales, la literatura, la fotografía, la danza o el cine que establecen modelos de representación de temas relacionados como la patología, la marginalidad, la estilización del dolor que conforman la imagen del cuerpo femenino y la función de la mujer a lo largo de los siglos.

Es importante señalar la pertinencia de este tipo de tesis en el programa de MEAL por su enfoque interdisciplinario lo que permite profundizar y replantear temas que de otro modo sería difícil, sino imposible, entender su complejidad.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Maestría en Estudios en Arte y Literatura

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2020-10-21 09:46:10 | Firmante

V82UUXZZzf9SIZK48xdfeemRYq2yEYRjibDCR63RTW/BUyRufBqxCACM+vH5v3YW+Qb+htsn2H/OCgRESqfBX7bSLJprHSTmxb/bGEQE4AYlx72sfrmTWg0CfJmsfib4BHxDqrd8HpwwldzBQbfCGukrcC/O5JON8KZDbE1EiQjbSdKxr9q8//aJ973E2yY0uhxxmV+NPKXl4Stf/C9TigoUM/0bf2Bgr9JDSgF92GHM4uT2+LAA+bjVPH0LziFyp7jv4QkET2HOEN+X0kqoxJmLn/3+EEZHr89gLQz3+EqC6K8uxsrm84rlYecS/iHGGMm20c7iWInc8bSFzF920w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Y2gCke

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GBml1pClwQHzbPL0ai9jYKhcjAQFw9R7>



Cuernavaca, Morelos, a 2 de noviembre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por este medio le comunico que he leído la tesis

Flores Abyectas

Construcción y representación de la histeria femenina de la Antigüedad al siglo XX.

Que presenta la alumna **Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo** para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: Se trata del resultado de una investigación original sobre las representaciones visuales de la histeria y sus fuentes antiguas. La autora demuestra brillantemente cómo se construyó una forma de representación sexista desde la medicina, la fotografía, la pintura y otros medios culturales, haciendo uso de diversas fuentes y de análisis en los que se dan cruces entre la historia del arte, los estudios literarios, la psiquiatría y el feminismo. La tesis es una excelente muestra del tipo de estudios interdisciplinarios promovido en el posgrado y mantiene en todo momento una argumentación convincente, una escritura clara y un correcto uso del método académico solicitado.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2020-11-02 11:53:44 | Firmante

AoUe/MRJE6cfXnPdYcnKr+Sa2gsspWXmTrf3BUQdVh4twXcYx0NICOp3E5UeeOm1JcHzRF57VwL9Rujsxu5knVQ0QcyxNjfway9mZqr/MhsKmCVinu4skUS5GyHpfGe38KXeylq
BtvOs+jHwprnQdGZ5MmSJkflu4TwSziqVJAVa7/PghpKkzBFrV5o1B5qavfJDjW8PnS8w41yeNGPftQsbzUh7VS5oF9TQG+dIrfHa3o9DQ8SKMLZzxEOtWhdM+7fYuc6oAIdA+X
Uf57zstpyL3nEeBlswj3olRZT6g7olLtlBn84HAQPKivi9z+BOOn9bPtqRjpvq4z/rZopH5g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



r3GIDK

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/OlwnuMXA1cytxZ90PspXGkZJ7yu2rpAx>



Cuernavaca, Mor., 28 de octubre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora Académica
Maestría en Estudios de Arte y Literatura
P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis titulada: **Flores Abjectas Construcción y representación de la histeria femenina de la Antigüedad al siglo XX.** que para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura presenta la alumna Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La maestrante presenta un estudio cuidadoso de la histeria, patología presente en narraciones y en la iconografía de la plástica (pintura, grabado, dibujos, escultura), fotografía y performances que revisa a partir de la Antigüedad clásica y concluye en la primera mitad del siglo XX analizando obras de las vanguardias. A partir de la etimología del término histeria, neologismo derivado del griego *hystéra ústépa* 'útero', 'matriz'. Distingue con claridad el significado original el sustantivo referido al útero o 'que sufre del 'útero' y los adjetivos el 'ahogo histérico', también caracterizados como sofocos de la menopausia, crisis epiléptica, crisis de angustia, neurastenia, ataque de pánico, entre otros; patologías concernientes a la sexualidad de la mujer y normalizadas desde el discurso masculino.

En el capítulo 1. Presenta el significado del trastorno psicosomático de emociones evidentes en gestualidades del cuerpo femenino. Describe los prejuicios que se dieron entorno a este trastorno en la Antigüedad y en la Edad Media a partir de relatos y dibujos en grabados que relacionan los comportamientos femeninos anormales con la brujería, con lo oscuro. En el 2 describe la construcción iconográfica de la histeria y la expresión estética de esta patología –en la literatura, en la plástica, en la fotografía y en espectáculos clínicos.

Describe asimismo las ferales decimonónicas, el imaginario del terror masculino hacia el cuerpo femenino y trata el dolor de ser mujer desde la opresión del discurso patriarcal. En el capítulo 3 presenta la transgresión del útero en la expresión estética de los siglos XIX y XX. Refiere el éxtasis y la estatización del dolor; añade la representación de musas en el espectáculo clínico

desde otredad, la mujer como fenómeno subalordinado al hombre. Semantiza imágenes de la belleza convulsa de la historia en la plástica vanguardista.

Concluye de manera concreta que la investigación le ha permitido reconocer la conceptualización cultural de la historia femenina desde la perspectiva masculina que degrada y condiciona este otredad para afirmar su dominio sobre la mujer.

Destacó que en su argumentación presenta imágenes precisas, algunas poco difundidas, o difíciles de conseguir, que reflejan la cuidadosa investigación documental que obtuvo la alumna en archivos especializados.

Por las razones expuestas, sobre el contenido y presentación iconográfica de esta investigación, afirmo mi voto aprobatorio.

Atentamente

Por una humanidad culta

Una universidad de excelencia

Dra. Lydia Guadalupe Elizalde y Valdés

PITC Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LYDIA GUADALUPE ELIZALDE Y VALDES | Fecha:2020-11-05 17:01:04 | Firmante

GtzPKvj5mN7zE7h9DWOA0PZ+1Yzk5G8OV/f1mdvVQvDI4xe586q7opv/nKk0XNEYCGVYpD2GDGpCeTeF7rGqXh0UN+AYghfst9eFTm0qBaLsY17YAqc1JwzNo3TMXQnbTSG11wdWzRLDtBHCReMnZa0uJhxy24j8LYgKOYXLW7WRF51170mOzlumU8psaNJmrwHGYetni527qpQgKR5HK2oSEhIUvBhKVEk21ZJWw833bHS9eHpG1eyEm3Y/UnHOMJhkxwRMH9OKGDlr1k/HIGg/g3la7GTtnzNe2+L7BSYstEVjBRubZgk4HQsK8Q7b6gCPL7uUCFTaEsX7naVukg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Q6mqaf

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/hKiZHoWYIEBzUHZFT9iTf2DI0Hij5E8>



Cuernavaca, Morelos a 22 de noviembre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Flores Abjectas Construcción y representación de la histeria femenina de la Antigüedad al siglo XX**. que presenta la alumna **Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo**

Para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: la tesis es una recorrido histórico sobre las representaciones de histeria a través del cuerpo de la mujer . No excenta de cosnideraciones filosóficas y artísticas la alumna muestra de manera monográfica las diferencias de épocas en la materia, pero singularmente las recurrencias estructurales sobre la exclusión de las mujeres a través de el imaginario de la histeria. Para los estudios de arte, el texto no sólo es didáctico sino reflexivo y respondería a la pregunta ¿Cuál es el uso que se le da al arte en su relación con imaginarios estereotípicos? En este caso con las mujeres. Sin mencionarlo, el trabajo puede, sin embargo, ubicarse dentro de la categoría de “género y arte”. Es un texto importante y resalta la escritura afirmativa de la autora y la defensa que hace de las mujeres a través del análisis de obras tan poco cuestionadas en la historia del arte, al menos desde el ámbito del género. Es de sigular relevancia el juego expuesto en la Tercera parte del trabajo entre “Historia del arte” e “Histeria del arte”.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



La tesis está bien redactada, bien documentada y con la bibliografía adecuada. Además, su estructura es adecuada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Armando Villegas Contreras

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2020-11-23 11:26:00 | Firmante

bYKFzWuqhoXA5S1SSbRQXSRrtXhXPerT5CygaNEM8wU1fssALo1qO4jiJjhul1KICFO6c9y5v13XG/+Nsa4+hQdSwro2sJ15Zawci/zPanSvJwoULjoxVXHZAwn7F4s85kFHNy
cXlhXrwYfe3aMO+uyLWtJi/JMsSLNFn9Eos6QLy7ULBkQjPWOfYvW2W1pm+CqZRdLOutTMwzGleYX1rG5mLwZy6hh3sm39G5OI7J5J5eYJqR4hUYMpa5BqO3g/hmQOYR+
CyxNQz3hzcV8c6F4clmaGv72SEofhtrSHYDTK2IC3+kgTFNbnfAlaFgsU2gwipvsv6oE8OtGd1w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ogIWtX](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZGLKEbFPWDNsjAQjN4Upv0hsK7yloRHx>



Cuernavaca, Morelos a 22 de octubre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Flores Abjectas Construcción y representación de la histeria femenina de la Antigüedad al siglo XX.** que presenta la alumna Valerie Adriana Palafox Suárez Peredo para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna ha desarrollado muy bien un tema de investigación de largo recorrido, y de gran interés en la actualidad. A pesar del extensísimo marco temporal (de la Antigüedad al siglo XX), el discurso no pierde coherencia, sigue una línea argumental muy clara y permite que el lector se inserte en ellos con facilidad. Esas dos características, larga trayectoria en el tiempo y consistencia en el tratamiento del tema, más una escritura ágil y cuidada, hacen que la tesis sea sólida, sugerente y de muy fácil lectura, sin que pierda, por ello, la riqueza de su complejidad. La bibliografía utilizada, incluidos los ensayos, me parece muy adecuada.

Quiero destacar el cuidado con el que se han trabajado los capítulos correspondientes a la Antigüedad, a la Edad Media y hasta el siglo XIX, porque constituyen el marco adecuado e imprescindible para entender cómo la histeria llegó a ser lo que fue a finales del siglo XIX y cómo se revirtió esa especie de enfermedad femenina condenatoria, nunca bien descrita en su etiología ni en su sintomatología, en reivindicación de la feminidad en el arte realizado por mujeres a través de su gestualidad y sus imágenes más icónicas.



FACULTAD
DE A·R·T·E·S

meal maestría
estudios de arte y literatura

Otro de los logros del trabajo es la combinación de una visión panorámica en el tiempo con acercamientos muy oportunos cuando la alumna considera necesario destacar determinados sucesos porque son especialmente relevantes para el avance argumental, en especial de todo lo relacionado con el hospital de La Salpêtrière del neurólogo Jean-Martin Charcot en la segunda mitad del siglo XIX, Jane Avril en el Mouline Rouge y la apropiación de la histeria por el surrealismo y la danza contemporánea.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. María Celia Fontana Calvo

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2020-10-26 08:09:18 | Firmante

TOxyJaCwTSlc8JXwLDTSWnx8Ju/akRI0wq4pOKj/j0HZt5vwMsYZz91oovc/6wd+UC13d5lukVaGMVs5xLgxpErRcdovrVWCUTnS5vQIBVB4eHmqpQUZuuNY72aehvmLi3W7pBeqMMSmbrRt3DeHEzingflOXI/5sas+VFz3XZH9WRtb2LyXACX3SGo4RV1NRdZY6zKlaQxY+kLA5HD1BVy7dXUFWvSna9T2Dkz6+7KGi/jT6WuaJgWFW53dgo9cAll6+VcdYECJ VkknpN8tjZiDoYdBl5t9ZAqs4+ihvtLcqUxt4oT3ieMQ5ghXaySbSK9IEJOMjvaqj+6hTzcg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



vO2zTC

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/P8eRDWS2F9BC8IRf9wRAf3ZRmPTwZC>

