



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

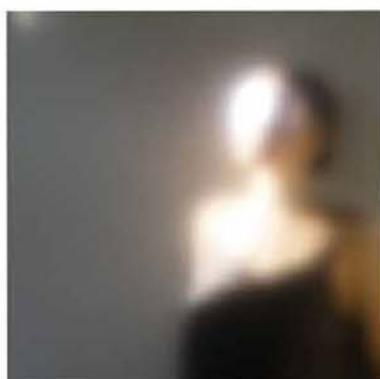
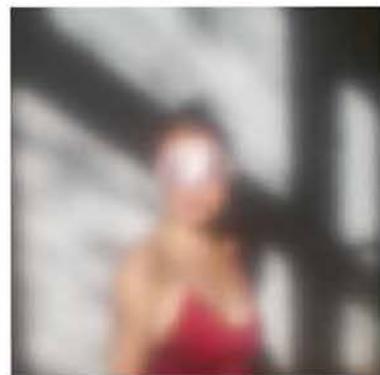
**PRESENTA:  
EDITH GUADALUPE VÁZQUEZ  
NAVARRETE**

**TÍTULO**  
**"EL CRISOL MÁS PROFUNDO: UN  
ESTUDIO SOBRE LA HISTERIA Y UNA  
ANTI-APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA  
ICONOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE  
DE LA SALPÉTRIÈRE."**

**DIRECTOR DE TESIS**  
**DR. VÍCTOR FRÍAS SALAZAR  
(FAD)**

**TUTOR**  
**ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)**

**SINODALES**  
**DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO (FAD)**  
**MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)**  
**DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)**  
**MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA (FAD)**



UNAM  
POSGRADO

MÉXICO, D.F. ABRIL, 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

El crisol más profundo: un estudio sobre la histeria y una anti-aproximación  
estética a la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

Edith Guadalupe Vázquez Navarrete

**DIRECTOR DE TESIS**

Dr. Víctor Frías Salazar (FAD)

**TUTOR**

Estanislao Ortiz Escamilla (FAD)

**SINODALES**

Dra. Adriana Raggi Lucio (FAD)

Mtro. Javier Anzures Torres (FAD)

Dra. Laura Castañeda García (FAD)

Mtra. María Eugenia Quintanilla Silva (FAD)

**MÉXICO, D.F. ABRIL, 2015**

**UNAM  
POSGRADO**



El cuerpo histérico no es otra cosa más que una habitación cerrada en donde  
sucede todo lo que no se ve

**Edith Vázquez**



Quiero agradecer a mis padres por creer en mí y darme siempre su apoyo incondicional, un agradecimiento especial a mis amigos, profesores y todos los que, con temor de omitir el nombre de una o de muchas personas, generosamente me han acompañado y ayudado en el desarrollo de la presente investigación.

Agradezco también a Carlos Canales por ser mi cómplice en esta aventura. Así mismo extiendo un agradecimiento al programa **PAEP** por su apoyo brindado y a la **Universidad Nacional Autónoma de México** por abrirme sus puertas una vez más.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I.</b> La histeria, sus rincones y el mundo exterior, conceptos de aproximación al entendimiento de los síntomas.	<b>15</b>
1.1 Amor, histeria y falta: hacia un proceso de conceptualización externa a partir de lo íntimo.	<b>16</b>
1.2 De la matriz al alma: orígenes, mutaciones de la palabra histeria y la manera en que han tratado de explicarla.	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO II.</b> Tercera llamada o de cómo la histeria llegó a ser un gran foto-teatro.	<b>31</b>
2.1 Charcot: el director en acción.	<b>32</b>
2.2 La iconografía de la verdad: un fiel espejo de los males femeninos.	<b>34</b>
2.3 La danza de las pasiones y el deber-leer de la identidad histórica.	<b>36</b>
<b>CAPÍTULO III</b> Arquitectura de la identidad histórica: las imágenes de la <i>Iconographie Photographique de la Salpêtrière</i> .	<b>41</b>
3.1 Belleza, placer y dolor: tres máximas en la imagen de la histeria.	<b>42</b>
3.2 Imágenes de archivo: La <i>Iconographie Photographique de la Salpêtrière</i> .	<b>44</b>
<b>CAPÍTULO IV</b> Proceso creativo y conclusiones estéticas a propósito de la histeria.	<b>63</b>
4.1 El proceso creativo.	<b>64</b>
4.2 El cuerpo, mi cuerpo, en la construcción de la imagen.	<b>65</b>
4.3 Exploración de técnicas y materiales en la producción fotográfica.	<b>67</b>
4.4 Resultados.	<b>70</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>101</b>
<b>Listado de fuentes</b>	<b>111</b>



## INTRODUCCIÓN

Locura, amor y fotografía eran tópicos que coqueteaban durante un periodo de mi vida, aquella tarde de domingo decidí pasarla en la librería Rosario Castellanos de la Ciudad de México, esperaba encontrar textos que juntaran los tres temas. En la tarea tuve un afortunado encuentro con el libro de Georges Didi-Huberman *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*<sup>1</sup>, fuente fundamental de esta investigación. Fueron varias frases las que atraparon de inmediato mi atención, una de ellas es la referida a una paciente de Freud: “es un hipócrita, un hipnotizador, me ha hecho desmayar, ahora tengo los ojos cerrados, ahora veo el mundo con otros ojos, decía una mujer de su amado a punto de volverse loca”<sup>2</sup> y de acuerdo a esta anécdota, Didi-Huberman apunta “pues la hipocresía, como teatro y como respuesta interpretante, comporta un extraordinario beneficio epistemológico: y éste es el amor.”<sup>3</sup>

Mi intención inicial era construir un campo teórico para abordar fotográficamente los tópicos de mi interés, pero en este libro encontré la motivación para explorar y tratar de entender qué es la histeria para generar un discurso visual a propósito de la misma. Traté de construir un método de entendimiento, no sólo en el contexto histórico ligado a la medicina y a la psiquiatría, lo más importante era entenderla desde la imagen, desde la representación fotográfica cuyo discurso está directamente relacionado con la construcción de una lectura de la identidad histórica, en este ámbito Charcot, médico de la Salpêtrière en el S. XIX, hizo el primer gran libro de fotografía en donde se muestran retratos de las mujeres histéricas. Fue él quien puso en evidencia las actitudes de las mujeres encerradas en este Hospital de París y quien hizo de la fotografía una fuerte herramienta de trabajo para evitar que lo tacharan de mentiroso, porque él, a través de la imagen, decía

---

<sup>1</sup> George Didi-Huberman, *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Trad. Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>3</sup> *Idem.*

mostrar las cosas como eran, ni más ni menos, dio a la fotografía ese tratamiento de fiel reflejo de la realidad.

Esta es la verdad. Jamás he proferido otra cosa; no tengo por costumbre apuntar cosas que no sean experimentalmente demostrables. Saben ustedes que, por principio, no tengo en cuenta la teoría y dejo de lado todos los prejuicios: si se quiere ver con claridad, hay que tomar las cosas como son. Parece que la histero- epilepsia sólo existe en Francia y me atrevo a decir, y de hecho se ha dicho alguna vez, que sólo en la Salpêtrière, como si yo la hubiera inventado por el poder de mi voluntad. Sería verdaderamente asombroso que pudiera crear así enfermedades por voluntad expresa de mi capricho y de mi imaginación. Pero, en realidad, mi labor aquí es únicamente la del fotógrafo; registro lo que veo [...]⁴

Tratar de entender la histeria a partir de los discursos médicos, psiquiátricos y fotográficos fue la fuente que generó la necesidad de llevar la investigación a un campo no sólo conceptual sino académico, y esa es la base de “El crisol más profundo: un estudio sobre la histeria y una anti-aproximación estética a la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*”, resultado de la profunda investigación sobre la histeria, sus consideraciones, su historia y sus mutaciones conceptuales. Un océano de información lleno de intrigantes facetas nos marca el ritmo de entendimiento que se fue transformando irremediabilmente. Veremos en esta investigación cómo han ido cambiando las lecturas en torno a la histeria y cómo poco a poco se fue desvaneciendo la idea de que era una enfermedad exclusiva de la mujer. Sin embargo, no veremos cómo se clarifica su definición, mucho menos sus orígenes y menos aún sus síntomas. No se ha podido realmente definir esta condición humana, pero las investigaciones dejan a la luz su pertenencia a un orden de origen sentimental de indudable ilación con las relaciones humanas. El cuerpo de la investigación está construido en cuatro capítulos, en el primero abordé los conceptos de amor, histeria y falta bajo el entendido de que el amor y todas sus consecuencias están íntimamente ligados al concepto de la histeria, se

---

4 Charcot citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 45.

percibe como detonante de sentimientos anclados a esta condición humana pero desde el punto de vista de la no realización del amor, de la frustración y de una inconsciente construcción de barreras que determinan la insatisfacción como un concepto Lacaniano en donde la felicidad absoluta, si es que ésta existiera, resulta la mayor de las amenazas, unido a este concepto, tratamos la falta como la ausencia de una totalidad o plenitud que graba en el ser el sentimiento de infelicidad, también característico en los estudios de la histeria. Se abordó primero la explicación de dichos conceptos puesto que es bajo ese tratamiento y entendimiento que abordé la histeria en este trabajo de investigación. Posterior vamos directo a la definición etimológica del término y a las múltiples mutaciones que la explicación de la histeria ha tenido desde los griegos hasta nuestros días.

En el capítulo dos hice un análisis directo a la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* y a la manera en que Charcot utilizó la fotografía como su principal herramienta de conocimiento y su mayor aliada en la construcción de un teatro, donde puso en evidencia las características de las mujeres, construyendo de ese modo un inevitable *deber leer* de la histeria.

En el siguiente capítulo publiqué las imágenes que me facilitaron en el Archivo Fotográfico de la Salpêtrière durante mi visita a París en 2014, son imágenes a mi parecer llenas de tal sensualidad y belleza que resulta casi imposible percibir lo que ellas representan: mujeres histéricas. Por ese motivo en este capítulo hablo de tres conceptos que considero están ligados en la configuración de la imagen: belleza, placer y dolor, juego de términos que funciona para acreditar el poder que tiene la fotografía para evidenciar la belleza de las enfermas, quienes con sus cuerpos sufrientes posan frente al fotógrafo (médico), dando origen a una imagen en donde el dolor de la “enferma” se transforma en una suerte de estética placentera.

Para finalizar, y como parte principal de este estudio, muestro en el capítulo cuatro de la investigación los resultados estéticos a los que llegué, después de observar de manera escrupulosa las imágenes que se generaron de la histeria en el S.XIX, junto con las conclusiones hechas a partir de experiencias, viajes, investigación,

talleres, intercambio de conocimiento, lecturas y entrevistas. Explicaré la forma en que fue cambiando mi perspectiva tanto de la historia como de la manera en que pensaba generar las imágenes. Explicaré los por qué de una estética concreta para este proyecto de investigación y el camino que el propio proceso creativo fue tomando, hasta llegar a determinar que en el campo de la fotografía se torna preciso abrir fuentes de investigación y conocimiento a través de la exploración técnica y de materiales no convencionales para la construcción de un lenguaje artístico, cuyo principio y fin sea la obra fotográfica.

Deseo al lector un buen viaje y una motivación para repensar la historia, su historia.

A decorative, light gray floral border with intricate scrollwork and symmetrical patterns, framing the central text.

## **CAPÍTULO I.**

La histeria, sus rincones y el mundo exterior, conceptos de aproximación al entendimiento de los síntomas.

## **1.1 Amor, histeria y falta: hacia un proceso de conceptualización externa a partir de lo íntimo.**

Afirmar que las relaciones humanas fundadas sobre el concepto del amor existen, pensar que el amor existe en su forma pura, que es ciego y que es necesario ofrecer sin pedir nada a cambio, se torna una aventura peligrosamente banal que la mayor de las veces, por naturaleza, se coloca sobre terrenos vulnerables. Y si bien hasta ahora se han podido identificar diferentes tipos de relaciones, nos concentraremos en aquellas que nacen con el deseo y sospecha de poder, al fin, ser felices.

No en el entendido de que la felicidad es una acumulación de placeres, o experiencias provenientes de la ligereza cotidiana, sino una especie de conquista Aristotélica, en donde el pensamiento y la inteligencia moldean la suma de los actos forjados por el hombre. Ese motor de búsqueda pareciera ya haber formado una guía, en donde las constantes se subrayan automáticamente y los fracasos, más allá de vislumbrarse, se convierten en una especie de archivo dominante. Es posible que hasta aquí se lea con claridad el fatalismo con que estará desarrollado este apartado, pero para hablar del amor no sería sensato utilizar un lenguaje novelesco cuando la conclusión, aviso ya, no tendrá tal carácter.

Sin embargo, no se aborda el concepto del amor con base en suposiciones negativas ni lamentos imaginados, sino con base en argumentos derivados de lecturas y entrevistas a psiquiatras, médicos, así como hombres y mujeres que asumen su vida cotidiana como una eterna falta que deviene histeria. Amor, histeria y falta, tres conceptos que van de la mano cuando de relaciones se trata. *Amor* entendido como un concepto de ideal inexistente. *Histeria* como una consecuencia del mal sentimental que deriva de la anterior afirmación y *Falta* como una constante en toda relación dado que, podrá constarnos, un humano jamás estará satisfecho con lo recibido o conquistado, y esto, por supuesto, está directamente ligado con un deseo perenne y con una incesante insatisfacción.

Este concepto de *Falta* se puede ampliar a partir de la teoría de Lacan<sup>5</sup>, en donde el deseo está siempre presente, pero es un deseo mutable, que desaparece en la medida que se cumple para dar nacimiento a otro, desencadenando así una eterna insatisfacción y un límpido sentimiento de infelicidad.

El histérico desea estar insatisfecho porque la insatisfacción le garantiza la inviolabilidad fundamental de su ser. Cuanto más insatisfecho está, mejor protegido queda contra la amenaza de un goce que él percibe como riesgo de desintegración y locura.<sup>6</sup>

Dicha insatisfacción está íntimamente relacionada con nuestro tema y con las múltiples relaciones que se forjan bajo la idea de construir un cuento cargado de romanticismo, pero a medida que el reloj avanza, es fácil percatarse que los personajes son todos villanos y que como táctica general utilizan la máscara de víctima. Bajo este entendimiento, hablar de insatisfacción es también hablar de histeria, definida desde los griegos como una enfermedad genital femenina, pero tratada en esta investigación bajo el concepto generado por el doctor Briquet<sup>7</sup>: una enfermedad sentimental. Este concepto lo ligo aquí a la consecuencia, o suma, de diversos sufrimientos, enlazados al inevitable accidente que nos lleva a ser parte de una sociedad que goza con ejercer el poder sobre el otro, y no es precisamente una cuestión de fuerza sino de voluntad, y la voluntad de gozar con el dolor propio o el de otros, es un virus no identificado y para el cual, por supuesto, no hay aún vacuna y mucho menos salvación. Esta voluntad de goce se alimenta del deseo y a medida que éste sufre sus naturales mutaciones, el dolor de quienes están en juego se torna evidente. Sin embargo, de la mutación emerge una fuente de luz capaz de cegar todo lamento, no importa ya nada de lo que queda en penumbra.

---

5 Jacques Lacan, *Subversión del sujeto*, México, Escritos I, 1971.

6 J.D. Nasio, *El dolor de la histeria*, Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 52.

7 Médico francés (1796-1881), quien escribiera el *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* en 1859.

Pero lo que se quedó en penumbras saldrá sólo a la luz cuando por su propia fuerza se manifieste como una enfermedad no identificada, como un dolor físico sin explicación, un síntoma que prevalece como incapacidad motriz impidiendo al cuerpo su normal desarrollo, como si de las entrañas emergieran raíces venenosas capaces de paralizar las piernas, los brazos y tal vez los propios sentimientos.

Parece como si la histeria no sólo fuera capaz de escapar a las reglas del método anatómico-clínico, y de la denominada “doctrina de las localizaciones”, sino que también, como explica Charcot, no hace más que intervenir “peligrosamente”, es decir, como causante de errores.<sup>8</sup>

En la actualidad, médicos, psiquiatras y psicólogos desarrollan dentro de sus conclusiones en torno a la histeria, la teoría de un desequilibrio emocional causante de múltiples manifestaciones sentimentales y en casos extremos físicas. Se trata de la identificación de un malestar generado por la sociedad en general y por la gente cercana en particular, que eleva el desencadenamiento de deseos y por supuesto da pie a frustraciones arraigadas en la firme lucha por el equilibrio. Otra palabra sospechosa en medio de la crisis. Pareciera que el equilibrio es una máxima en medio de la derrota, deviene deseo, deviene sueño, deviene ideal. El equilibrio o para ser más precisos la falta de éste, se manifiesta en el entorno como una constante que define la sensación de vacío, la marca indeleble de la falta, del deseo. La nublosa sensación de estar en un espacio donde tiempo y forma no conviven, en donde la neblina filtra toda certeza, en donde la esperanza cohabita con el olvido y el lugar es siempre el equivocado.

Esa es la teoría que aquí manejo de la histeria. Una palabra violenta, “tan aristotélica”<sup>9</sup> como lo es la concepción de este pensador quien en sus afirmaciones subrayaba:

---

<sup>8</sup> Georges, Didi-Huberman, *op.cit.*, 2007, p. 99.

<sup>9</sup> Janet, citado por Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 96.

“*Tota mulier in utero* (Toda la mujer está en el útero)”.<sup>10</sup> Con manifestaciones de la misma naturaleza, construidas por un imaginario colectivo infundado y vilmente convencido. Una palabra que conquistó el dominio público y cuyas bases históricas se encuentran inundadas de confusiones, adivinanzas y prácticas experimentales sin conclusiones únicas. La histeria, tal vez la más triste de las neurosis<sup>11</sup> y la más femenina de las emociones, palabra incierta para tratar de descifrar sensaciones precisas. Trató de fotografiarse en la Salpêtrière y trató de demostrarse que las mujeres la sufrían, pero todo indica que al hablar de histeria se ha estado hablando siempre de esa insatisfacción que no es por supuesto sólo sexual y tampoco exclusivamente de la mujer, pero sin duda va ligado a la condición del ser femenino.

Y no se entienda como femenino al acto de ponerse uno lindo para el público, o se relacione inmediatamente con el gesto de caminar con cierto vaivén en vestidos y miradas. Lo femenino aquí deberá leerse como esa gota de sensibilidad que deambula entre tantos otros sentimientos manchados de terror, esos que aplastan la gota sensible sin éxito, porque no obstante parezca una gota débil, persiste ante todo terremoto y captura el veneno del terror para convertirlo en histeria. Tampoco entenderemos lo femenino bajo esa concepción en donde “la maternidad es una parte de lo que la cultura enmarca como la base de la feminidad. Se piensa que la mujer es “lo natural” y se le atribuye la maternidad como un espacio obligatorio e intrínseco...”<sup>12</sup> Es aquí cuando sale a la luz que la histeria es el resultado de las tristezas, las soledades, los llantos ahogados, las palabras perdidas, los besos muertos, las sonrisas aplastadas.

---

<sup>10</sup> Héctor Pérez-Rincón, *El teatro de las histéricas, de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 52.

<sup>11</sup> Término introducido por William Cullen en 1769 para identificar todas las afecciones “que no dependen de una afección tópica de los órganos, sino de una afección más general del sistema nervioso y de las potencias del sistema de donde dependen más especialmente el sentimiento y el movimiento” en Héctor Pérez-Rincón, *op.cit.*, p. 49.

<sup>12</sup> Adriana Raggi, *Transmutaciones corporales, Del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Constantino y Cris Bierrenbach*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2013, p. 136.

El cuerpo histérico no es otra cosa más que una habitación cerrada en donde sucede todo lo que no se ve.

Podrá esto leerse como una ambigüedad o contradicción frente a lo que se sabe de la histeria y su relación con la teatralidad, pero es importante notar que no apuntamos a esa dirección definitiva, sino al rincón escondido que está justo detrás, porque antes del gesto está el sentimiento, antes de la crisis un mundo, antes de todo llanto el dolor, antes de toda caída un terreno accidentado. No hay histeria sin sociedad, no hay histeria sin dolor, no hay histeria sin el otro. Pensar así la histeria, como un efecto directamente relacionado con la interdependencia de un hombre con otro semejante, nos conduce a situarla en un terreno que se acerca más a la idea del hombre en la sociedad y se aleja, acto seguido, de la idea de lo individual, o bien, de una relación estrecha entre la mujer y sus órganos sexuales.

La histeria es ante todo el nombre que damos al lazo y a los nudos que el neurótico teje en su relación con otro, sobre la base de sus fantasmas [...] un fantasma en el que él encarna el papel de víctima desdichada y constantemente insatisfecha [...]¹³

Bajo esta dimensión podríamos identificar el constante vicio por explicarnos y explicar al otro. Esto ha hundido al ser puro y, en términos Lacanianos, reafirma que el yo es el deseo del otro, convirtiéndose el sujeto en un sujeto dividido, alienado, amenazado, que vive en la mentira más triste de ser él mismo, cuando en el fondo lucha por complacer al otro. Lo que en términos de Hegel¹⁴ sería solicitar al otro el conocimiento de su propia existencia: el otro se convierte en el amo de nuestro ser. Esto lleva directamente al pensamiento de Elías Norbert¹⁵, en donde la sociedad está comprendida por un conjunto de

---

13 J.D. Nasio, *op.cit.*, p. 18.

14 Hegel, “Independencia y sujeción de la Autoconciencia; señorío y servidumbre” capítulo IV, apartado A, en *Fenomenología del Espíritu*, Trad. de Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-textos, col. Filosofía Clásicos, 2006.

15 Elías Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Trad. Ramón García Cotarelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

individuos que, no obstante tener el poder de ser independientes, conforman un grupo de personas con deseos y por ende, con insatisfacciones constantes. En consecuencia diría yo: seres histéricos.

Esta relación de la histeria con el entorno, ha sido nublada por pensamientos antiguos, pero también por percepciones y construcciones masculinas. Sin embargo la histeria no se trata aquí bajo una óptica de género, ni tampoco como la construcción de ficciones a partir de un imaginario de la mujer, sino como el resultado de las relaciones y la interdependencia. Es más que otra neurosis,<sup>16</sup> la afirmación de la complejidad generada en la sociedad, una cadena de faltas, y éstas no podrían existir sin el otro. Es el resultado de esa imposibilidad y de ese deseo en constante rotación que no nace como algo mágico en el cuerpo del *homo clausus*<sup>17</sup> de Leibniz sino como parte de la misma sociedad, con todo lo que pertenecer a ella implica.

La imagen de la histeria, no es la imagen de un “ser aislado y encerrado en su propio *interior* frente a todo aquello que está *fuera*<sup>18</sup> y mucho menos, por supuesto, de una mujer aislada. Esta idea está más cercana a lo que Norbert Elías maneja como *composición*, en donde la imagen del ser humano, es la imagen de muchos seres humanos. Muy parecida a la idea de la hormiga manejada por Álvaro Chaos, en donde afirma que una hormiga no es una hormiga sola, sino el conjunto de una manada.<sup>19</sup> Esa manada que Deleuze y Guattari definen en *Mil mesetas* como una cualidad ligada al hombre en su verificarse animal y en donde sostienen

---

16 Ver cita p. 10.

17 Elías Norbert, *op.cit.*, p. 35.

18 *Idem*.

19 Idea explicada en el Seminario Interdisciplinar redes y relaciones (modelos de lo complejo en las configuraciones de arte, ciencia y filosofía) coordinado por la Dra. María Antonia González Valerio., UNAM, México D.F., mayo 2014. El Dr. Chaos es biólogo de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

que “nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad.”<sup>20</sup>

Esta falta es el resultado insatisfecho de la relación que el ser humano tiene con el mundo exterior y esta insatisfacción es, a su vez, generadora de histeria, la cual ha sido estudiada desde diversos ámbitos contradictorios y que ponen en evidencia la persistente lucha por entender algunos comportamientos humanos ligados, como ya dijimos, a los órganos sexuales de la mujer. En conceptos como el del *hombre aislado* frente al *hombre abierto* de Norbert Elías, encontramos una relación directa del individuo con su entorno y una cierta dificultad de concebir a la sociedad fuera, más allá del individuo y viceversa, a un individuo aislado, más allá de la sociedad. Si identificamos que uno de los miedos más profundos del hombre radica en la falta de entendimiento y de poder, conseguiremos posiblemente dibujar los cimientos que sostienen el surgimiento de la histeria. Ese miedo y hambre de poder los concebimos como el motor que generó una suerte de esfera clasificadora del bien y del mal, tan poderosa como el más fuerte de los virus. La esfera amenaza, se convierte en el detector de lo correcto, bello, acertado; de lo que promete eternidad, poder y todo aquello que desea el hombre. El espacio se convierte en un campo minado, donde el otro vive para complacer al amo. De no ser así estalla, se derrumba.

Somos parte de una estructura social y entre tantas consecuencias está la de experimentar la falta que nos lleva a la histeria, con la esperanza de que esta falta constituya mínimamente al ser que vive, bajo la premisa de que la conquista de la felicidad y de la plenitud sería algo así como la conquista de la propia muerte.

---

20 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España, Pretextos, 2002, p. 246.

## 1.2 De la matriz al alma: los orígenes de la palabra histeria y la manera en que han tratado de explicarla.

Uno de los máximos retos en la historia ha sido el de dar una definición a la histeria. En la era antigua los filósofos que la estudiaron la consideraban una enfermedad provocada por los bruscos movimientos del útero, el cual concebían como un animal ansioso por generar hijos.

Si no recibía suficiente satisfacción, indignábase el intruso, recorría el cuerpo en todas direcciones, sembrando doquiera el desconcierto y el dolor, no respetando órgano alguno en su arrebato. Esta teoría, que bajo nuevas transformaciones científicas conserva distinguidos defensores, explicaba también el furor uterino, considerado como forma desbordante del histerismo, representando el anhelo desmedido del animal por obtener todas juntas las satisfacciones de voluptuosidad y fecundación a que se consideraba acreedora su carne insaciada [...] Mientras Hipócrates, Areteo y Celso consideraban al útero como un animal ubicado en el vientre y a la histeria como resultante de las peregrinaciones del animal indignado por el apetito del placer genésico, Galeno, Recio y Fernet atribuyen la neurosis a la putrefacción o depósito del esperma y de la sangre en la matriz, con distribución de un vapor maligno por todas las regiones del ser, o simplemente como una reacción del útero sobre todos los demás órganos del cuerpo [...] en cierto momento de la Edad Media se identificaron los trastornos mentales de la histeria con la posesión satánica; en cada melancólica se suponía una pecadora culpable, en cada erótica una diabolizada, en cada maniaca una poseída, en cada alucinada una santa.<sup>21</sup>

Estas doctrinas que identificaban a la histeria como cargada de una naturaleza mística o como un mal uterino, fueron resultado de la búsqueda constante hacia un entendimiento de la histeria, concepciones casi idealistas, provenientes de fantasmas cuya visión nublada frente a ciertas actitudes guiaron una serie de definiciones y acciones “curas” sin duda grotescas que estuvieron vigentes hasta la primera década del S. XX.

---

<sup>21</sup> José Ingenieros, “Concepto y patogenia de la histeria”, p.p. 21-22, en [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028973/1020028973\\_003.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028973/1020028973_003.pdf), consultado el 10 de marzo de 2015.

El útero, considerado un organismo vivo independiente, podía migrar hacia la parte alta del cuerpo en busca de un calor que no recibía por la vía natural. Al llegar al tórax provocaba compresión con dificultad respiratoria, sofocación y sensación de opresión en el esófago [...] se recomendaba el uso de fumigaciones aromáticas vaginales con el fin de obligarlo a regresar a su sitio.<sup>22</sup>

Los griegos pensaban que principalmente la falta de actividad sexual en la mujer era lo que provocaba estos comportamientos y arranques del útero. Una especie de resequedad provocaba estos espasmos, al grado de generarle ataques parecidos a los de la epilepsia, como apuntara Hipócrates en su tratado sobre las enfermedades de la mujeres.

Si el padre Hipócrates estaba convencido de que la epilepsia tenía una sede cerebral, no encontró para nada absurdo que la convulsión histérica tuviera un origen uterino. Cuando el útero alcanzaba el desplazamiento al corazón, generaba ansiedad, sensación de opresión y vómito. Su terapia aconsejaba que las jóvenes se casaran y las viudas reincidieran.<sup>23</sup>

Como explica José Ingenieros<sup>24</sup>, algunos también pensaban que la histeria tenía un origen acre y bilioso diseminado en el cerebro, otros la pensaban en relación a un principio humoral que se encontraba mezclado con la sangre, la consideraban una enfermedad ligada directamente a los nervios.

... en las mujeres la matriz y la vulva no se parecen menos a un animal ansioso de procrear; de manera, que si permanece sin producir frutos mucho tiempo después de pasada la sazón conveniente, se irrita y se encoleriza; anda errante por todo el cuerpo, cierra el paso al aire, impide la respiración, pone al cuerpo en peligros extremos, y engendra mil enfermedades; y esto no se remedia sino cuando el hombre y la mujer, reunidos por el deseo y por el amor, hacen que nazca un fruto, y le recogen como se recoge el de los árboles. Ellos siembran en la matriz, como en un campo fértil,

---

22 Héctor Pérez-Rincón, *op.cit.*, p. 51.

23 Héctor Pérez-Rincón, *op.cit.*, p. 51.

24 José Ingenieros, *op.cit.*, p. 28.

animales invisibles por su pequeñez y sin forma, cuyas partes se aclaran después al desenvolverse; los nutren en el interior, y finalmente, los dan a luz, y aparecen seres completos. Tal fue el origen de la mujer y de todo el sexo femenino.<sup>25</sup>

Leer estas afirmaciones genera fuertes inquietudes respecto al origen de tales certezas. Eran los hombres quienes explicaban esto a partir de la observación y la imaginación o es que a caso las mujeres les explicaban estas sensaciones, explicaban la danza del útero en sus entrañas y sus dolores extremos hasta llegar a la contorsión corporal. De dónde provenían esas teorías del cuerpo y sus secretos, de dónde la claridad de sus deslices, sombras y cuasi muertes. De dónde la convicción del remedio.

Hacer que la mujer respirara los peores olores, asfalto, aceite de azufre y de petróleo, plumas de becada, pelos de hombre y de macho cabrío, uñas, cuernos, pólvora de cañón, trapos viejos, ¡todo ello quemado! Todo esto “hace descender” (repulsión, hacia abajo); y, a la inversa: “mantener el cuello del útero abierto por medio de un resorte”, y a continuación, con la ayuda de un instrumento fabricado expresamente para ello, practicar suaves fumigaciones en la vagina (atracción hacia abajo); además de esto, gritar con fuerza a los oídos de la paciente, durante la operación (para que no llegue a desvanecerse); y “que alguien le tire del pelo de las sienes y del cogote, o mejor aún del de las partes pudendas, a fin de que no sólo se despierte, sino además que, debido al dolor excitado en las partes bajas, el vapor que sube a lo alto y provoca la sofocación, sea retirado y devuelto abajo por revulsión”.<sup>26</sup>

Si los médicos en occidente tienen como práctica principal abrir cuerpos y extraer el órgano o los órganos causantes de la enfermedad, por qué no hicieron eso frente a la histeria. En total empatía con este cuestionamiento hecho por Didi- Huberman, queda subrayada la duda frente a estos actos de observación que los médicos prefirieron ejecutar, frente a la posibilidad y capacidad que debieron haber demostrado para extirpar el útero y curar por fin la histeria: “el problema es que

---

<sup>25</sup> Platón, *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid, 1872, p. 262.

<sup>26</sup> Paré citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 97.

jamás se pudo encontrar el lugar donde residía realmente la causa de la histeria. Y aún jamás se pudo hallar el lugar donde residía propiamente....”<sup>27</sup>

Sin mucho éxito, ya algunos, como Galeno, habían señalado una histeria masculina. Para éste, “la migración de la matriz era anatómicamente ridícula”.<sup>28</sup> Areteo señaló una enfermedad cataléptica que se presentaba tanto en hombres como mujeres y que era muy parecida a la histeria. La misoginia representada por el cristianismo tampoco la relacionaba con el útero y aunque “la fragilidad emocional de las mujeres, su aparente mayor dependencia a la corporalidad y a la sensualidad, cuadraba muy bien...” con su manera de pensar a la mujer, les “resultaba escandaloso recurrir al ejercicio de la sexualidad como medio terapéutico”<sup>29</sup> y automáticamente inscribieron a la histeria en las garras del demonio. Charles Lepois también consideraba que la histeria venía manifestada tanto en hombres como en mujeres y que el origen era la cabeza y no la matriz.

Paracelso la consideraba como un objeto exclusivamente inconsciente y la deslindó del útero. Thomas Sydenham subrayó la capacidad de la histeria para imitar otras enfermedades del cuerpo donde los “síntomas eran idénticos a la afección conocida como hipocondría... era el equivalente masculino de la histeria, y llegó con el tiempo a adquirir la connotación del *enfermo imaginario*”.<sup>30</sup>

Sin embargo estas teorías no tuvieron ninguna importancia sino hasta épocas de Charcot, en donde a pesar de haber tenido una mayor concentración en sus estudios de la histeria en la mujer, afirmó también que no pertenecía exclusivamente a ella y que existían también hombres histéricos. Justo antes de él, estuvieron las afirmaciones de Briquet, quien la pensaba como una enfermedad no necesariamente femenina, separada del útero. Pero ésta es una más de las observaciones científicas

---

27 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 98.

28 Héctor Pérez-Rincón, *op.cit.*, p. 52.

29 *Idem.*

30 *Ibid*, p. 53.

al respecto, pareciera que la histeria es indescifrable, inexplicable, ilocalizable. Es un mal que nace posiblemente en el alma; posiblemente, como lo considera Freud, en el recuerdo de un trauma no bien focalizado. Puede también ser que como afirmó Charles Lasègue “La definición nunca se ha dado, ni se dará jamás”.<sup>31</sup> Esta incerteza fue la que orilló a Briquet a separarla del útero, pero “alegando sin embargo que, si bien la ‘disposición’ histérica no es propiamente ‘genital’, no por ello deja de ser efecto de un ‘modo especial de sensibilidad’: la sensibilidad femenina, así de simple”.<sup>32</sup> Ya en el siglo XIX es cuando se identificó a la histeria como una enfermedad psíquica, salieron a la luz estudios y estudiosos que trataban de dar una respuesta a esta pregunta que pareciera tan sencilla ¿qué es la histeria? Esta enfermedad por muchos repugnada.

La tarea de tratar enfermedades que todos los autores coincidían en considerar del tipo inestable, irregular, fantasioso, imprevisible; de enfermedades que no parecían estar gobernadas por ninguna ley, por ninguna regla, ni vinculadas entre ellas, era lo que más repulsión me inspiraba [...] <sup>33</sup>

Mujeres incorregibles, libres, mujeres que aman, mujeres que gozan, que sufren, mujeres demoniacas o habitadas por un animal deseoso de parir. Insatisfacción, falta, deseo, dolor, pasión. Son acaso estos algunos de los puntos que quisieron explicar los eternos investigadores de la histeria. Será tal vez que Hipócrates, Briquet, Charcot, Freud, Lacan entre los muchos otros hombres, trataron siempre de definir y explicar esa sensibilidad tan por ellos incomprendida. Estudiada por muchos, pareciera ser esa vulnerabilidad indescifrable, poseedora de lo más común en una sociedad: la insatisfacción, la infelicidad. Cuerpo habitado por intrusos o por esperanzas, pero nunca libre. Cuerpo molde en donde cabe toda fragilidad. Espacio fijo donde penetran estructuras externas deseosas de aniquilar. Cuerpo siempre fuera de lugar.

---

31 Charles Lasègue citado por Juan José Ipar “La histeria en la época preanalítica,” en [http://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12\\_07.htm](http://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12_07.htm), consultado en marzo de 2013.

32 Briquet citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 100.

33 Briquet citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 94.

El cuerpo histérico muestra también la capacidad de replicar el mal de quienes están alrededor, es lo que Freud denominó *identificaciones histéricas* en su libro *La interpretación de los sueños*. Estas identificaciones se refieren a la representación de las vivencias de una serie de personas y no sólo las propias. “Wesley dice: cuando se usa la palabra histeria sola, se refiere a *histeria de conversión*, expresión acuñada por Freud. En este contexto significa la aparición de un trastorno orgánico sin causa orgánica que lo explique”.<sup>34</sup> Las sensaciones del cuerpo histérico se identifican con el entorno y se dejan tocar al grado de llevar al cuerpo a vivir en primera persona las dolencias de quien manifiesta sus dolores frente él. Una especie de imitación, aunque preferiría llamarle complicidad, o bien una identificación del movimiento y de la forma que adquieren como símbolo para la representación de los propios males. Cuando en el siglo XIX al interior de la Salpêtrière se juntaron a las epilépticas con las histéricas, estas iniciaron a mostrar ataques epilépticos semejantes a los ataques de las otras, sólo que la naturaleza de dichos ataques no venían justificados médicamente, no había ningún indicio de enfermedad mental o física que las llevara a sufrir dichos ataques. En estos actos se explica bien este fenómeno de conversión que identifica al cuerpo histérico.

Esta es la base para las afirmaciones médicas, en donde cualquier dolencia manifestada por el cuerpo histérico aparece y desaparece automáticamente. Son dolores que buscan un responsable para poder explicarse, es más sencillo decir que se siente un dolor de estómago, de cabeza, de pierna o de ojo a decir que se padece otro tipo de sufrimiento. Resulta sin duda sencillo soñar con encontrar una cura, un tratamiento químico, una dosis de medicamentos que disminuyan el dolor. Sin embargo la respuesta general de los médicos es que no se sabe de dónde proviene el mal, es imposible dictar un diagnóstico preciso puesto que los síntomas van y vienen, y el punto corporal que sufre dolor cambia de un día a otro. La histeria adopta un órgano y pone en él todo el peso de su dolor.

---

<sup>34</sup> Rachel P. Maines, *La tecnología del orgasmo, la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, Barcelona, Mil razones, 2010, p. 65..

Me pregunto si en la Salpêtrière las mujeres se enamoraron del gesto epiléptico y de los desmayos. Me pregunto si verdaderamente eran brillantes en temas de auto-representación. Si llevar el cuerpo a esos extremos es la fiel metáfora del desenredo emocional, capaz de eliminar del cuerpo esos males tan terribles que pueden llegar a ser el pasado, el amor, la soledad, la espera, la desilusión, la familia y la sociedad. La histeria, esa “bestia negra”<sup>35</sup> que ha querido ser identificada en la geografía del cuerpo o en los rincones del alma y curada con masajes, jalones, hipnosis o psicoanálisis. Denominada “entre los franceses, histeria, histericismo, histeralgia, espasmo histérico, pasión histérica, espasmos, mal de los nervios, ataques nerviosos, vapores, amarria, asma de las mujeres, melancolía de las vírgenes y de las viudas, sofocación uterina, sofocación de la matriz...”<sup>36</sup> es la que llevó a generar esa suerte de teatro científico y esa obra de arte llamada la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.

El hospicio de mayores dimensiones de toda Francia, el hospicio de las mujeres. Debemos realizar un esfuerzo, o intentarlo al menos, para imaginarnos la Salpêtrière como ese inverosímil lugar consagrado a la feminidad en el mismísimo corazón de París: quiero decir, como una ciudad de mujeres, *la ciudad de las mujeres incurables*. Tres mil mujeres encerradas desde 1690. ¡Tres mil! [...] muchachas incorregibles [...] en una palabra: locas [...]. Doscientas cincuenta y cuatro mujeres fallecidas en 1862, “presuntamente causa de su demencia”. ¿Pero qué causas para ser exactos? El señor Husson (Director de la administración general de la asistencia pública)<sup>37</sup> enumeró sesenta: treinta y ocho de tipo físico (entre ellas, el onanismo, las escrúfulas, los golpes y las heridas, el vicio y el libertinaje, el colera, la erotomanía, el alcoholismo y las violaciones); veintiuna causas morales (el amor, la alegría, las “malas lecturas”, la nostalgia y la desgracia...), y una que reagrupaba todas las causas desconocidas.<sup>38</sup>

---

35 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 94.

36 Landouzy citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 96.

37 Esta anotación entre paréntesis es mía.

38 Husson citado por Didi Huberman, *op.cit.*, p. 23-24. 39 *ibid*, p. 28.

Posiblemente esas causas desconocidas consolidaron parte importante del departamento que más tarde se formara dentro de la Salpêtrière y que estuviera bajo la dirección del propio Charcot: el departamento de las histéricas y su magistral Iconografía.

A decorative, light gray floral frame with intricate scrollwork and leaf patterns, surrounding the text.

## **CAPÍTULO II.**

Tercera llamada o de cómo la  
histeria llegó a ser un gran  
foto- teatro.

## 2.1 Charcot: el director en acción

La Salpêtrière fue el escenario perfecto para el desarrollo de investigaciones llevadas a demostraciones en público y a la construcción del documento fotográfico posiblemente más importante en la historia de la medicina. En este hospital estaban recluidas mujeres dementes, epilépticas e histéricas. Todas recluidas en un mismo espacio, hasta la segunda mitad del S. XIX cuando por motivos burocráticos las separaron y crearon un área especializada para la histeria, desde entonces Charcot se vio inmerso en lo que él mismo denominaría “el enorme emporio de las miserias humanas”.<sup>39</sup>

Ese *emporio* que le fue funcional para llevar a cabo una ardua investigación del sistema nervioso. Para ello dio inicio a sus clases magistrales de los viernes y las lecciones de los martes, donde, en presencia de colegas, alumnos, artistas y la elite francesa, llamaba a escena a las mujeres histéricas para observarlas en silencio e inducirlas a escenificar los rasgos de su enfermedad. Es perceptible en los resultados la empatía entre el doctor y sus pacientes, quienes se convertían sobre el escenario en las cómplices perfectas para la demostración científica de las afirmaciones de Charcot. ¿Pero cuáles afirmaciones? ¿A dónde se dirigía Charcot con sus experimentaciones tanto en la escena teatral como en la fotográfica?

¿Cuáles eran las aspiraciones de Charcot? ¿Qué esperaba conseguir esencialmente de sus métodos? Deseaba que *todo aquello le inspirase una idea*: un concepto justo de la “vida patológica”, en este caso la del sistema nervioso [...] ¿Y cómo esperaba que aquella idea le fuese inspirada?: *provocando su observación*, su visibilidad sistematizada.<sup>40</sup>

Pareciera que a sus ojos se estaba desatando una cadena de sensibilidades desconocidas, como si la Salpêtrière hubiera levantado automáticamente el

---

<sup>39</sup> *ibid*, p. 28.

<sup>40</sup> George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 32.

telón para mostrarle a Charcot una parte de la realidad ignorada por él hasta entonces. Esta *enfermedad sentimental* estaba siendo redescubierta, redefinida por él, al grado de concluir que “la palabra histeria, después de todo, no significa nada.”<sup>41</sup> ¿Pero no significa nada respecto a qué? Respecto, posiblemente, a las consideraciones clásicas que se describieron con anterioridad, en donde la histeria significa literalmente enfermedad del útero considerada como tal “bajo el nombre de histeria desde al menos el siglo IV antes de Cristo...”<sup>42</sup> Enfermedad del útero o de los sentimientos, la histeria fue en la Salpêtrière una lluvia de acontecimientos teatrales que fueron parte medular en el desarrollo del método experimental de Charcot, que, como lo explica Claude Bernard, “no es la simple observación, sino una observación ‘provocada’: ello quiere decir en primer lugar, *el arte de generar hechos* y, en segundo, *el arte de sacar partido de ellos*.”<sup>43</sup>

Este método trajo como consecuencia el rechazo y descalificación hacia Charcot por muchos de sus contemporáneos, quienes sospechaban que estaba inventando la enfermedad, o los síntomas de la enfermedad. Y lo que probablemente Charcot estaba reinventando era la manera de observar los síntomas de esta patología “provocando su observación, su visibilidad sistematizada”<sup>44</sup> lanzando al escenario lo indescriptible, lo que se puede entender sólo a través de la mirada. Sin embargo el teatro de la histeria que construyó Charcot no fue suficiente para demostrar a la ciencia sus afirmaciones e hizo suya la herramienta que vendría a sellar y verificar su método: la fotografía.

---

41 Charcot. citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 31.

42 Rachel P. Maines, *op.cit.*, p. 22.

43 Bernard citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 32.

44 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 34.

## 2.2 La iconografía de la verdad: un fiel espejo de los males femeninos

Si alguien se había atrevido a decir que en la Salpêtrière Charcot se estaba inventando todo a propósito de la histeria, ahí estaba, finalmente, la fotografía para desmentirlo “en realidad, mi labor allí es únicamente la de fotógrafo; registro lo que veo...”<sup>45</sup> La iconografía publicada entre 1876-1877 fue la primera colección de imágenes dedicadas a la histeria, y por supuesto este carácter de “primera” inyecta a la carrera de Charcot una marca que permanecerá eterna en la historia de la medicina y, por supuesto, del arte. Las histéricas estaban allí, encerradas detrás de las paredes que escondían historias de locura y muerte. Deambulaban por los corredores y servían a su amo (Charcot) en la representación de su enfermedad, de sus malestares, de sus pasiones, listas para una imaginaria tercera llamada y para ser eternizadas en imagen, esto me lleva a reafirmar la idea de que “la historia de la fotografía es la historia de lo fotografiable”.<sup>46</sup>

El atributo conferido entonces a la fotografía, como fiel reproductora de la naturaleza *The pencil of nature* (como la describió Talbot), fue el que maquilló de inocente la figura de Charcot, quien aseguraba que sólo fotografiaba lo que veía y esa era la pura verdad. Esa verdad que “es rara vez pura y nunca sencilla”.<sup>47</sup> Aunque, como bien es sabido, cualquier intento de negación frente a la manipulación de los hechos es hoy mismo una excusa inválida en el terreno de lo fotográfico. La simple presencia del médico (fotógrafo) señala ya una interacción y por consecuencia, una modificación del acto, del rostro, del gesto. Poner en pose es un episodio manipulador, inducir a través de la observación y de la exposición al público es un teatro fotografiable del que se sirvió Charcot para señalar tipologías y determinar ¿para siempre? La imagen que desde el S. XIX la sociedad occidental conserva

---

45 Charcot citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 45.

46 John Szarkowski citado por Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 3a edición, 2000, p.p. 21-22.

47 Oscar Wilde, *Obras completas*, 7a. Edición, Madrid, Aguilar, 1961, p.641 (Algernon a Jack en La importancia de llamarse Ernesto).

de la histeria femenina. El jefe del departamento de fotografía de la Salpêtrière afirmó: “La placa fotográfica...podrá, en ciertos casos, mostrarnos más que el ojo, revelarnos aquello que éste no es capaz de percibir...”<sup>48</sup>

No resulta difícil imaginar a Charcot tratando de entender la histeria de la mujer en la segunda mitad del S. XIX, llevando la ciencia a un nivel teatral, frente a un público “curioso” en su figura de maestro, capaz de observar, comparar y apuntar los síntomas de la histeria. Un Charcot que acto seguido publica la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* y diez años después, en 1888, con la participación del fotógrafo Albert Londe, la *Nouvelle Photographique* de la Salpêtrière. El espectáculo de lo íntimo, el teatro de la ciencia, la “infatuación por la fotografía”<sup>49</sup>, la incerteza. Será que se tuvo que inventar una palabra para definir un mal sentimental puramente femenino. Será que en realidad la histeria masculina fue sólo una concesión de Charcot, como mera hipótesis para mostrar cierta flexibilidad científica. Aunque lo que en realidad hizo Charcot con sus prácticas, no fue aclarar el concepto de histeria, ni siquiera identificar una causa, aunque sí un posible tratamiento por medio de la hipnosis, y mostrar las diferencias entre la epilepsia y el histero-epilepsia. Charcot, lo que estaba haciendo eran tipologías, estaba mostrando las características físicas del síntoma, acto facilitado por la disponibilidad corporal de la histérica, quien utiliza el cuerpo para mostrar sus males, tuerce sus manos, pierde la mirada, se arquea.

El cuerpo como vehículo para la demostración de algo, ese algo que como hemos visto no se puede definir con certeza. El espectáculo del alma que como tal es sospechoso en cuanto a representación “fiel” del mal. Como si la histérica se supiera observada o, mejor aún, incomprendida y fuese entonces capaz de inventar movimientos frente a su amo, frente al público que la observa detenidamente, con la esperanza, tal vez, de explicar lo que está sintiendo, como si con la suma

---

48 Londe citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 51.

49 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 60.

de sus movimientos estuviera llevando a cabo una coreografía de las pasiones y construyendo metáforas de la verdad histórica: su verdad.

### **2.3 La danza de las pasiones y el *deber-leer* de la identidad histórica.**

Frente a las mujeres estaban hombres curiosos, hambrientos de conocimiento, enajenados por los movimientos del cuerpo femenino, por sus desmayos y contorsiones inexplicables, como si fuera una danza, un paso tras otro, seguido del desmayo pero sin nunca, a diferencia de las epilépticas, llegar a la muerte. Ante esto Freud, quien fue alumno de Charcot, cuestionó la manera en que los observadores se enfrentaron a las acciones precisas de las histéricas.

En realidad, los enfermos son incapaces de proporcionar sobre sí mismos informes exactos [...] el enfermo silencia conscientemente y con toda intención una parte de lo que sabe y debía relatar, fundándose para ello en impedimentos que aún no ha logrado superar: la repugnancia a comunicar sus intimidades, el pudor o la discreción cuando se trata de otras personas.<sup>50</sup>

La histeria, como de costumbre, envuelta en un mar de confusiones, bajo una especie de telón imaginario para su observación y tras el cual se destapa la necesidad de descifrar la verdad, lo visible, lo descriptible, lo demostrable, *lo que es*. Dar certezas era una característica acuñada a la fotografía, y Charcot la tomó literal, se sirvió de ella para tratar de explicar a la medicina lo que la histeria le estaba dictando, y es posiblemente el hecho de que, coincidiendo con la filosofía Briquetiana, se trataba sencillamente de la sensibilidad de la mujer. Fue posiblemente, en el anfiteatro de Charcot, donde debutaron por primera vez las danzas de la feminidad, esas que desde la antigüedad existen pero no ante los ojos de quienes fueron capaces de convertirla en espectáculo. Didi-Huberman habla

---

<sup>50</sup> Sigmund Freud, “Análisis fragmentario de una histeria (El caso Dora)”, en <http://www.elortiba.org/pdf/dora.pdf>, consultado en octubre 2014.

de una connivencia entre la Salpêtrière y la prefectura de policía, “las técnicas fotográficas eran idénticas y ambas contaban con las mismas expectativas...”<sup>51</sup> todo esto “a partir del juego combinado de requerimientos, científicos o judiciales, y de sus respuestas técnicas y fotográficas, se elaboró forzosamente una noción sobre la identidad”<sup>52</sup> La fotografía construyó “*el deber leer* la identidad en la imagen.”<sup>53</sup> *Un deber-leer* que “fue, por tanto y ante todo, un requerimiento exigido por la eficacia de la vista: se vio definido en sus protocolos...estandarizados de la pose y la toma de los retratos...”<sup>54</sup>

Bourneville y Régnard, fotógrafos de la *Iconographie Photographique* de la Salpêtrière, no siguieron una metodología ligada a la concepción de imágenes con perfil policiaco, estuvieron más cerca de la generación de espectáculo a través de la fotografía, eso que Didi-Huberman explica como *facies*, cuyo significado en latín es justamente espectáculo, “un retrato entendido como acontecimiento”<sup>55</sup>. Los acontecimientos que estaban dados por ciertos en los primeros años de la fotografía, esos hechos siempre creídos por el espectador, evidencia que, como apunta Didi-Huberman, Baudelaire llamaba creencia.

Por más que connote, engañe, haga posar, estetiche, desconecte los referentes de lo visible o lo cargue de significados, invente nuevas cualidades, la fotografía lo es todo: pese a todo, siempre garante de la verdad [...] siempre se considera que una fotografía autentifica la existencia de su referente, y, de este modo siempre nos otorga conocimiento [...] <sup>56</sup>

Esa creencia de que lo que se muestra en la imagen coincide con el sujeto y su existencia, no solamente una existencia como presencia, como un *aquí estuvo*,

---

51 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 75.

52 *Ibid*, p. 78.

53 *Ibidem*.

54 *Ibid*, p. 79.

55 *Ibid*, p. 82.

56 *Ibid*, p. 84.

si no un *cómo* de la existencia, un *así estuvo*, ese *estar* con una forma específica de la identidad. La fotografía a la orden del conocimiento. Bajo esta premisa la sociedad construyó en el imaginario la figura histérica y puesto que la fotografía era un documento probatorio, los detractores de Charcot no pudieron objetar, su método experimental se vio enriquecido con la fotografía, fue un saber basado en observaciones y disparos para probar y mostrar lo que existe, “puede incluso decirse que en muchos casos una simple prueba transmitida directamente a nuestra retina nos dirá mucho más que una descripción completa”.<sup>57</sup>

Como si la pose y la elección espacio-temporal en la generación de las imágenes no implicara la construcción de “realidades” ligadas específicamente a los deseos de quien las crea. Qué quería ver pues Charcot, era posiblemente lo indescifrable. El cuerpo de la mujer histérica llevado a su máxima auto-representación era probablemente el único modo para explicar-se la feminidad y toda implicación que ésta envuelve. La puesta en marcha de la histeria lo llevó a ser un buen director de teatro, un buen guionista, un psiquiatra con sed de verdades. Mostrar lo que veía y formar conocimiento a través de la fotografía, hizo que ésta tomase un papel estelar en la construcción de teorías científicas: “una tecnología al servicio de la verdad”.<sup>58</sup>

Posiblemente lo que llena de intriga y motiva en la actualidad a profundizar de manera teórica en las imágenes de la Salpêtrière, es esa mezcla que su esencia envuelve compuesta por la certeza que le inyectaron sus creadores y por la falta de fe, esa que se ha perdido, justamente, en la fotografía como motor de la verdad, la belleza que enmarca y viste a las histéricas representando sus pasiones. Esos movimientos del alma que no se pueden ver si no se teatralizan, porque el alma es invisible y aunque los ojos hayan conquistado en el espacio ser la ventana de ésta, no podrían jamás despertar en el imaginario un *cómo* de las pasiones si no es a través del cuerpo.

---

57 A. Londe citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 50.

58 Joan Fontcuberta, *op.cit.*, p. 17.

Las imágenes de la Salpêtrière no están lejos de ser casi religiosas, casi pictóricas, casi celestiales. Esas jóvenes pasionales con sus danzas sutiles y sus miradas perdidas, con sus torsiones de pierna y hombro, tan sensuales que cuesta trabajo leer la pose como una enfermedad. Y si fuera como dijo Briquet, si tuviéramos frente a nosotros una enfermedad sentimental. Cómo podría ésta llegar al cuerpo si no es a través de manifestaciones metafóricas inconscientes, pues nunca se demostró como enfermedad mental, ni como enfermedad física.

La pasión es un movimiento del alma que reside en la parte sensitiva, el cual se ejecuta para perseguir lo que el alma piensa que le es bueno, o para huir de lo que ella piensa serle malo; y ordinariamente todo lo que causa pasión al alma le hace ejecutar al cuerpo alguna acción. <sup>59</sup>

No hubo modo de comprobar que las mujeres de la Salpêtrière fingieran o actuaran bajo la dirección de su médico, tampoco, en su época, fue posible cuestionar las manifestaciones corporales representadas en la imagen fotográfica, en donde se podía ver mujeres histéricas en sus camas o en espacios descontextualizados, con encuadres cerrados, desarrollando diversas gesticulaciones denominadas como pasionales, religiosas, amorosas o epilépticas. Actos que Charcot definía como gestos constantes y representativos de la enfermedad que habitaba en los cuerpos exclusivamente femeninos. La fotografía fue una herramienta base para la relación de las sociedades y para el acercamiento a manera de conocimiento, errado por supuesto, del otro. La manera de representar la histeria a través de la imagen hecha por un psiquiatra, abrió la brecha para una concepción de la histeria en la sociedad contemporánea y fue fácil empezar a distinguir sólo como histérica a la mujer y sólo como histérica a la mujer cuyas gesticulaciones son teatrales. No es falso que la histeria se muestra al mundo como la más delicada de las neurosis y por ello como la más teatral de todas ellas, tomado esto por algunos psicoanalistas

---

<sup>59</sup> Francisco González Crussí, *El rostro y el alma, Siete ensayos fisionómicos*, México, Debate, 2014, p. 41.

como una característica noble porque es capaz de salir, de revelarse a través del cuerpo, aunque ésta no sea la única característica de la histeria que, para Lacan, es una posición psíquica.

Parecía, como decía Didi-Huberman, que Charcot había sido el más importante director de escena de los síntomas que, a su vez, le hablaban de sí mismos. Y en esta silenciosa dramaturgia, el síntoma se transforma en signo, mismo que ha permanecido en la sociedad. “Esta observación minuciosa, principalmente visual, es el origen de todos los descubrimientos de Charcot. El artista que, en su caso, iba parejo con el médico, no permaneció ajeno a estos hallazgos.”<sup>60</sup>

---

60 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 37.

A decorative, light gray floral frame with intricate scrollwork and symmetrical patterns, surrounding the central text.

### **CAPÍTULO III**

Una arquitectura de la identidad  
histórica: las imágenes de la  
*Iconographie Photographique de  
la Salpêtrière.*

### 3.1 Belleza, placer y dolor: tres máximas en la imagen de la histeria

Las ideas que han venido hasta ahora desarrolladas forman parte de una construcción histórica relevante tanto en el mundo de la medicina como en el mundo del arte. Las posibilidades técnicas a las que tuvieron acceso los constructores de la *identidad histérica* junto con la arquitectura de teorías alrededor de esta enfermedad, sin localización ni cura, fue un boom en su época. Lo que se ve no se juzga, no era ya posible dudar del médico quien no sólo había tenido la audacia de disponer la enfermedad en el escenario, compartir con el público los síntomas con todo y sus representantes. Además había tenido la fortaleza de tomar en sus manos la máquina fotográfica y mostrar al mundo esos cuerpos histéricos. No había ya más lugar a dudas, “la cámara ha terminado por promover enérgicamente el valor de las apariencias. Las apariencias tal como las registra la cámara”<sup>61</sup> y tal es la fuerza de esa *realidad comprobable* que como afirma Zola citado por Sontag “no se puede declarar que se ha visto algo en verdad hasta que se lo ha fotografiado.”<sup>62</sup>

Cómo se construye la idea de la belleza teniendo como soporte el dolor y la tragedia. El dolor de las mujeres histéricas retratado en la Salpêtrière incitan a la discusión a propósito de la sutil línea que se dibuja entre el dolor y el placer. Ese placer estético sin duda implícito en la tragedia y que muestra crudamente un estado de potente vulnerabilidad, un “silencioso pero elocuente lenguaje de la naturaleza”<sup>63</sup> que deja a la luz todo detalle, la fotografía hace que todo sea objetivo “incluso la crueldad: podemos ver, se dice, hasta el defecto más imperceptible.”<sup>64</sup>

Son posiblemente las miradas de aquellas víctimas de la histeria que encajan en la memoria por su clara belleza, como si la histeria y las contorsiones fueran al final de cuentas una experiencia dulce, erótica, pasional, una promesa. Como si

---

61 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 128.

62 *Idem*.

63 Diamond citado por George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 49.

64 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 49.

el imaginario fuera de pronto derrumbado por la posición pacífica en medio de lo violento que puede representar ese Hospital Psiquiátrico, La Salpêtrière. Pero lo interesante de las imágenes de la Salpêtrière es que justamente no nos presentan el contexto del hospital, fueron publicadas como la documentación de los hechos pero construidas con la clara estética del estudio fotográfico, con sus telas de fondo, una iluminación bien planeada y por supuesto cierta cura de la pose. Dolor y belleza presentes en las imágenes de la histeria, conceptos que juntos dibujan una fuerte imposibilidad, un espejo de pensamientos absurdos donde la tragedia no es dolor si no placer. Es la unión quimérica de conceptos que Kierkegaard identificaría como fe: creer lo imposible. Esperar que lo imposible se cumpla. Habrá acaso Charcot peinado a Augustin, su modelo favorita. Habrán Regnard, Bourneville y más tarde Londe, acomodado el pelo, limpiado la cara, ordenado las sábanas, acomodado manos, pies, dedos. Cambiado de posición la cama para que a las histéricas les diera la luz de la ventana. Es probable, dada la estrecha relación paciente-fotógrafo. Pero, es esta serie de preguntas relevante cuando posiblemente ni siquiera ellos sabían exactamente lo que estaban haciendo, más allá, claro, de registrar una triste realidad de París.

Cuántas tomas de cada pose habrán realizado, en dónde estarán si es que aún existen las imágenes descartadas, esas que no servían para representar el lenguaje de la identidad histérica, Charcot fue posiblemente el primer gran editor en la historia de la fotografía, sus imágenes de la histeria abrazan una huella que hace recordar la teoría desarrollada por Derridà, en donde la huella sale a flote cuando la obra del artista inventa, se reinventa y sorprende al propio autor, quien frente al resultado inesperado de su creación lo convierte de algún modo en alguien ciego. Derridà en *Aletheia* dice que hay que estar ciego para ver, “la visibilidad misma es invisible, es, pues, sombría, oscura, nocturna (dark) y hay que estar ciego a ella (sumergido en la oscuridad, in dark) para ver.”<sup>65</sup>

---

65 Jacques Derridà, “Aletheia”, en: *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago ediciones, 2013, p. 270.

En Charcot cabría decir: hay que estar ciego ante la belleza de la histeria para verla. Este concepto de ciego en Derridà, se refiere al acto de *no ver venir*, al hecho de que el artista dibuja (o fotografía) sin propósito, sin *design* pero al final su obra genera visibilidad: muestra lo invisible.

Charcot logró imágenes con una carga estética incuestionable, probable resultado de la unión entre belleza e histeria, un placer estético que otorga el cuerpo accidentado. Esta idea como la estamos leyendo, sería imposible si estuviéramos inmersos en un pensamiento Barthesiano, donde la imagen ya está decodificada y en donde, por supuesto, no cabría ningún tipo de connotación. Bajo esta óptica resultaría insostenible la mancuerna belleza, placer, histeria vista como enfermedad. Deberíamos sólo estar viendo dolor, sufrimiento. Pero claro está que resulta improbable, puesto que la belleza que caracteriza a las imágenes de la Salpêtrière, colocan el dolor en segundo plano, para convertir la *verdad de la histeria* en pose. Pose pasional, erótica y sensual, del dolor, del sufrimiento y eso resulta, por supuesto, “encantador”.

### **3.2 Imágenes de archivo: *La Iconographie Photographique de la Salpêtrière.***

Ahora se pueden observar algunas de las imágenes que conforman la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Una serie de contactos de placa obtenidos a través de la consulta en la *Photothèque du service des Archives de l'AP-HP* del Hospital de la Salpêtrière de París que visité en 2014.



Planche XXIX.

**HYSTÉRO-ÉPILEPSIE**

**CONTRACTURE**









Planche VIII.

**ÉPILEPSIE PARTIELLE**

**FORME VIBRATOIRE.**









Planche XXI,

PÉRIODE TERMINALE

DÉLIRE MÉLANCOLIQUE









Planche XXI.

ATTITUDES PASSIONNELLES









Planche IV.

ATTAQUE D'HYSTÉRIE  
TROISIÈME PHASE



A decorative, light gray floral frame with intricate scrollwork and symmetrical patterns, surrounding the central text.

## **CAPÍTULO IV**

Proceso creativo y  
conclusiones estéticas a  
propósito de la histeria.

## 4.1 El proceso creativo

Todo está en tinieblas, sobre todo la descripción misma de la palabra histeria y todos los estudios que alrededor de ella se han formado. Bajo esta percepción es que he enfrentado la investigación, tratando constantemente de responder con claridad a la pregunta y entonces qué es la histeria. Sería pretensioso querer dar una respuesta, pero sí puedo plantear la percepción de un espacio accidentado en todo esto y me refiero no sólo a la descripción del término sino al cuerpo mismo con todo lo que éste esconde. Tuve varios intentos en la producción fotográfica, al inicio había planeado construir retratos de mujeres histéricas, esto por supuesto dominada por mi ignorancia frente al tema. Creía que la histeria era específica de algunas personas y que acercándome a psiquiatras, principalmente del Instituto Nacional de Psiquiatría del Distrito Federal, podría encontrar casos específicos, sin embargo, los mismos médicos que entrevisté tanto en México como en Italia<sup>66</sup> subrayaron la imposibilidad de este plan.

Abandoné entonces la idea y entré a un proceso de producción en donde quise construir el discurso a través de la producción de retratos sin la presencia física de alguien, una imagen a partir de la significación metafórica de los sentidos dominantes abordada con la presencia única de elementos funcionales para la representación. Sólo hubo un intento fotográfico. Ni retratos de histéricas ni metáforas de los sentidos, me sentí con la necesidad de entender y enfrentar el tema a través de mi presencia en las imágenes, no como actriz, tampoco con el ánimo de construir autorretratos o auto-representaciones, sino de invadir la investigación a fondo, de la lectura al acto, un reto que sin duda fue determinante en la construcción de las imágenes. Esta exploración en el proceso de producción implica el yo transformada, yo convertida en ese terreno accidentado que como mencioné al inicio de este capítulo, se refiere no sólo a la histeria misma sino al cuerpo que la habita, implica también representar a través de mi propia existencia,

---

<sup>66</sup> Estuve en la Ciudad de Turín, Italia durante un periodo de cuatro meses a través del programa de becas de movilidad que ofrece la Universidad Nacional Autónoma de México.

de mi cuerpo, ese estado histérico en donde la felicidad se encuentra absorbida por una marea incierta y en donde las situaciones ligadas a las relaciones con *el otro* dominan ese *estar* en un momento determinado, como reflejo de insatisfacción, soledad, búsqueda o frustración, pero todo ello como una suma de factores que se esconden bajo ese misterioso velo que resulta ser la histeria.

## 4.2 El cuerpo, mi cuerpo, en la construcción de la imagen

La expresión de las pasiones, los movimientos del alma y la acción en el cuerpo conforman lo visible de la histeria. Pero qué encierra esa pasión, qué historia forja ese sentimiento profundo y a veces seductor que se ahoga en lo más profundo del cuerpo. Cuáles son las memorias ocultas de los rostros pasionales que formulan, las más de las veces, una cadena de sensaciones nebulosas. Qué disimula el gesto grotesco y vulgar.

La “expresión de las pasiones” es un problema clásico en la pintura: le Brun le consagró una conferencia en 1668, además de toda una serie de dibujos de rostros [...] notación gráfica de los movimientos, quiero decir, *de los movimientos del alma en el cuerpo*: la expresión se definía en efecto como esa parte que marca los movimientos del alma, lo que hace visible los efectos de la pasión [...] <sup>67</sup>

Tal vez lo que se disimula es el goce contraído y anulado que el cuerpo histérico se niega a experimentar, esa suerte de absoluta satisfacción que “por más que se trate de un estado imposible, el histérico lo presiente como una amenaza realizable, como el peligro supremo de ser arrebatado un día por el éxtasis y de gozar hasta la muerte última.”<sup>68</sup> “Mientras esté insatisfecho, diría el histérico, me hallaré a resguardo del peligro que me acecha.”<sup>69</sup>

---

67 George Didi-Huberman, *op.cit.*, p.p. 55-57.

68 J.D. Nasio, *op.cit.*, p.19.

69 *Ibid*, p.18.

Tratar de comprender la esencia de la histeria y llevarla a escena para la generación de imágenes fue un ejercicio que dio inicio justo antes de viajar a Berlín, París e Italia como parte de la maestría. En estas ciudades se reafirmó la búsqueda, al regresar a México me inscribí al taller “cuerpo vivo”, bajo la supervisión de la bailarina Karina Terán y el artista visual Uryan Lozano, un laboratorio de improvisación de movimiento y voz en donde se hace investigación corporal a partir de la percepción aguda de sensaciones, biomecanismos, imágenes, pensamientos y estados. Parte importante de los ejercicios que ahí realicé consistió en tratar de mantener una conexión entre los sentidos y la mente para expandirlos más allá de su función cotidiana en el organismo, una vez lograda dicha conexión se transporta al cuerpo a través la ejecución de una acción concreta.

Participar en esto ha sido significativo para desarrollar las capacidades de transportar al cuerpo la experiencia de lo vivido y lograr construir en el espacio movimientos sutiles que se mantengan en conexión con la memoria de lo visual y lo auditivo, para resolverlo en una experiencia corporal. No se trata de teatralizar, actuar, o exagerar mis movimientos, tampoco de transformarme en un personaje que sea evidente en la fotografía, sino de construir una percepción que fuera útil al momento de colocarme frente a la cámara. Llevar el cuerpo a esas dimensiones y capacidades que no están en absoluto relacionadas con la realidad del movimiento cotidiano, tomó la fuerza requerida para practicar dicha experiencia durante el proceso creativo.

Cada una de las imágenes aquí presentadas fueron generadas a partir de una cuidadosa planificación que implicó tanto las sensaciones, como el espacio-tiempo, condiciones de luz, vestimenta, tipo de peluca y maquillaje, música, aromas y elementos que acompañan la escena. Considero que lo que sucede en la escena, las sensaciones experimentadas, los movimientos realizados antes de llegar a una posición estática y el entorno que envuelve a la imagen, no tienen qué ser necesariamente legibles en ésta, la máxima en la ejecución de esta dinámica es que la imagen misma esté impregnada de la experiencia concreta y absorba la esencia de las sensaciones vividas durante todo el proceso. No es afán en

este trabajo ilustrar lo antes explicado, ni comprobar las capacidades corporales adquiridas, la preocupación principal reside en la tarea de contener la experiencia y el conocimiento adquiridos para llevarlo a un nivel de mera contemplación.

### **4.3 Exploración de técnicas y materiales en la producción fotográfica**

La exploración del cuerpo en la imagen es la parte inicial del proceso que funciona a la par de una técnica en donde coloco filtros físicos frente al lente, obteniendo así un resultado concreto en la estética visual. El tercer paso, y el más importante de esta investigación, viene consumado con el trabajo de impresión que implica entrar en terrenos de investigación para utilizar materiales propios de otras disciplinas que resulten funcionales para reforzar el lenguaje que es principio y fin de esta experiencia: el lenguaje fotográfico. Esta práctica no debe leerse como conclusión sino como parte misma del proceso que abre una brecha para seguir investigando a propósito de una posible reconfiguración del lenguaje fotográfico.

Esto lo planteo a partir de una búsqueda de materiales y técnicas como la aerografía, la serigrafía, el uso de tintas y bases transparentes industriales, oleos, acrílicos y otras herramientas, con el fin de profundizar y abordar la complejidad misma que el estudio de la historia y la imagen exigen. Esta exploración es parte de la última faceta de producción y el peldaño donde surgen las exigencias de una futura investigación que implica una fuente de cuestionamientos disciplinares y conceptuales, donde se aborden las posibilidades de la fotografía como parte de un proceso de investigación basada en la construcción de conceptos y el uso de herramientas pertenecientes a otras ramas. Ante la búsqueda están presentes cuestionamientos que llevan a reflexiones sobre qué es la fotografía en este primer cuarto del S. XXI, hacia dónde se dirige el discurso fotográfico y cuáles son las exigencias del medio en la construcción de discursos. Esta son las demandas que enmarcan al proceso fotográfico en una escena donde la metodología expuesta se identifica apenas como el inicio de una conclusión. Las exigencias del medio me dirigen a la necesidad de exploración con materiales propios de otras disciplinas y experimentando con impresiones digitales accidentadas.

En las siguientes paginas expongo las imágenes con las características de impresión que se están explorando. La primera imagen realizada para esta investigación (Imagen No.1) fue impresa con un método nuevo de experimentación en el laboratorio digital, en donde los dueños se mostraron entusiastas con la propuesta y me apoyaron para lograrla, a través de la provocación de accidentes de la tinta sobre el papel, una técnica a la que nunca se habían enfrentado. La finalidad de esta investigación en su fase final, es lograr tener un control material sobre la impresión de la fotografía para lograr en la imagen un carácter categórico, darle al cuerpo de la imagen una dimensión plástica que podría pensarse exclusiva de otras disciplinas como la pintura, el grabado hasta la propia escultura. Un cuerpo que expone a otro nivel la presencia de materiales, la tinta visible y haciéndose presente sobre el soporte de impresión. Las características implícitas en la provocación de dicho carácter y el control de los materiales me permiten ampliar la capacidad de exploración.

A partir de ese primer intento por intervenir en la impresión para otorgar ese carácter plástico a la imagen fotográfica, dio inicio una exploración profunda cuyas motivaciones fueron subrayadas durante la estancia de investigación realizada en Berlín, Alemania y la estancia de movilidad antes mencionada en la Ciudad de Turín, Italia. Dos momentos importantes durante el proceso creativo y de investigación que me permitieron enfrentar otras formas de producción y abrir la perspectiva en cuanto al tratamiento de la fotografía en estos tiempos. Ser participe en la generación del proceso de producción desde el inicio hasta el final de la obra implica una investigación a propósito de la imagen fotográfica. El contacto directo con las tintas y los químicos me ha permitido dar nacimiento a la necesidad de generar nuevas técnicas en el campo de la fotografía, esta perspectiva ha sido apoyada por el Dr. Víctor Frías con quien he estudiado y explorado, en laboratorio de investigación gráfica, la aplicación de materiales con el fin de estudiar otras posibilidades para el discurso fotográfico.

Algunos artistas en Europa han explorado en técnicas de impresión utilizando la fotografía como medio principal, algunos ejemplos son el trabajo de Matt Mullican,

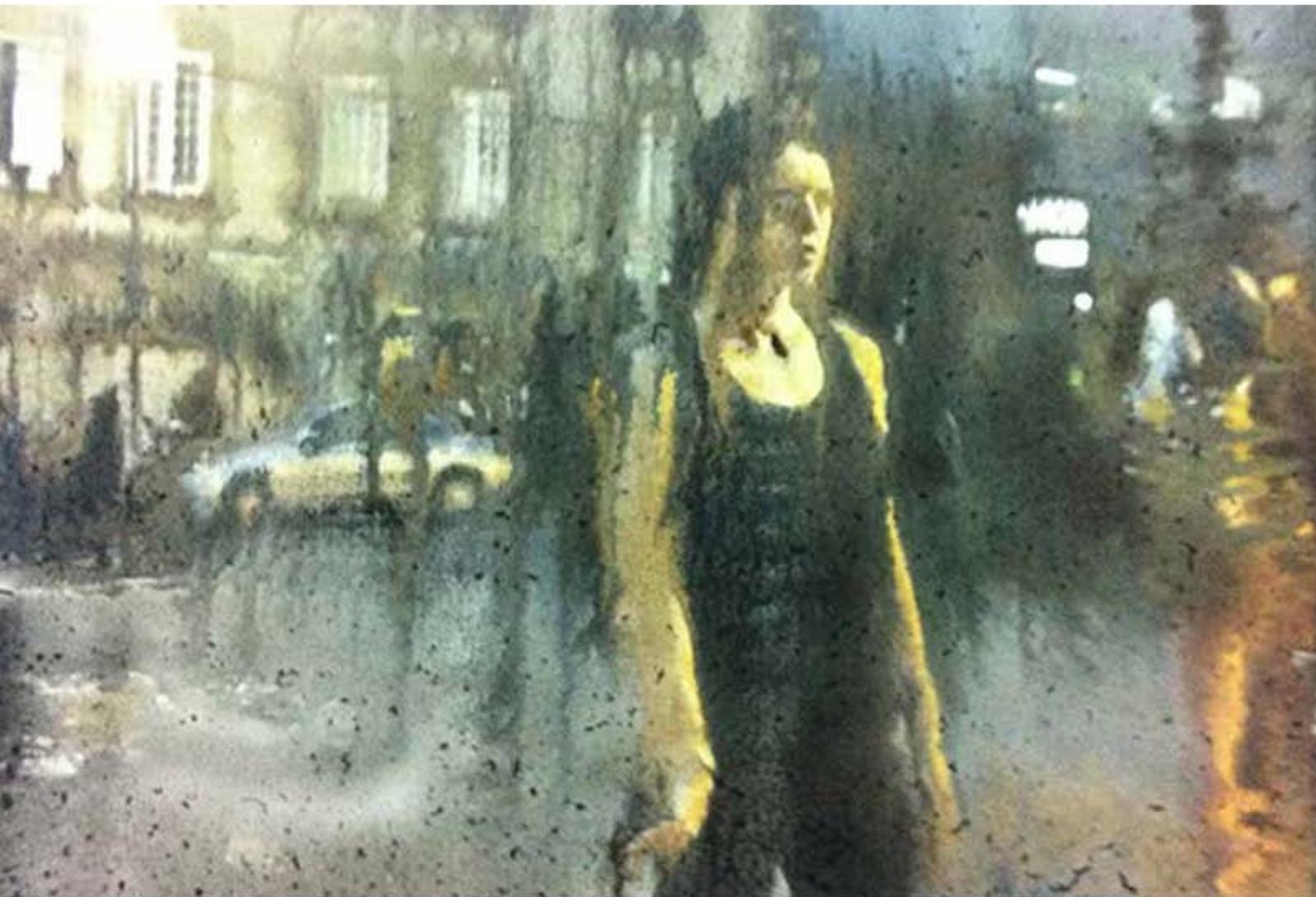
John Baldessari, Fred Wildon, Sherrie Levine quienes “a pesar de anteponer el concepto a la plástica utilizan la gráfica como medio de expresión, utilizando de manera preponderante las imágenes fotográficas.”<sup>70</sup> Pero en esta investigación no se trata de utilizar la fotografía como medio para generar un discurso gráfico, sino de producir un discurso propio del lenguaje fotográfico sirviéndonos de herramientas y materiales pertenecientes a otras disciplinas. Aplicar el conocimiento adquirido a través de la exploración, para construir un discurso conceptual que tenga como principio y fin a la fotografía.

El proceso de exploración que surgió de esta investigación exige un amplio conocimiento de los materiales utilizados, no sólo desde las características que componen a cada uno de ellos, sino a la historia que une a dicha materia con la fotografía. Este es un discurso en construcción y marca el trayecto de una nueva línea de investigación y conocimiento. Exponen a continuación las fichas técnicas de la obra de “El crisol más profundo: un estudio sobre la histeria y una anti-aproximación estética a la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*” en donde se da detalle de la técnica y las herramientas utilizadas para la producción de cada obra y en donde, con base en lo expuesto en el inciso 3.2 “Imágenes de archivo: La *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*”, confiamos se pueda identificar el por qué de una denominada anti-aproximación estética de lo que fue construido en tiempos de Charcot.

---

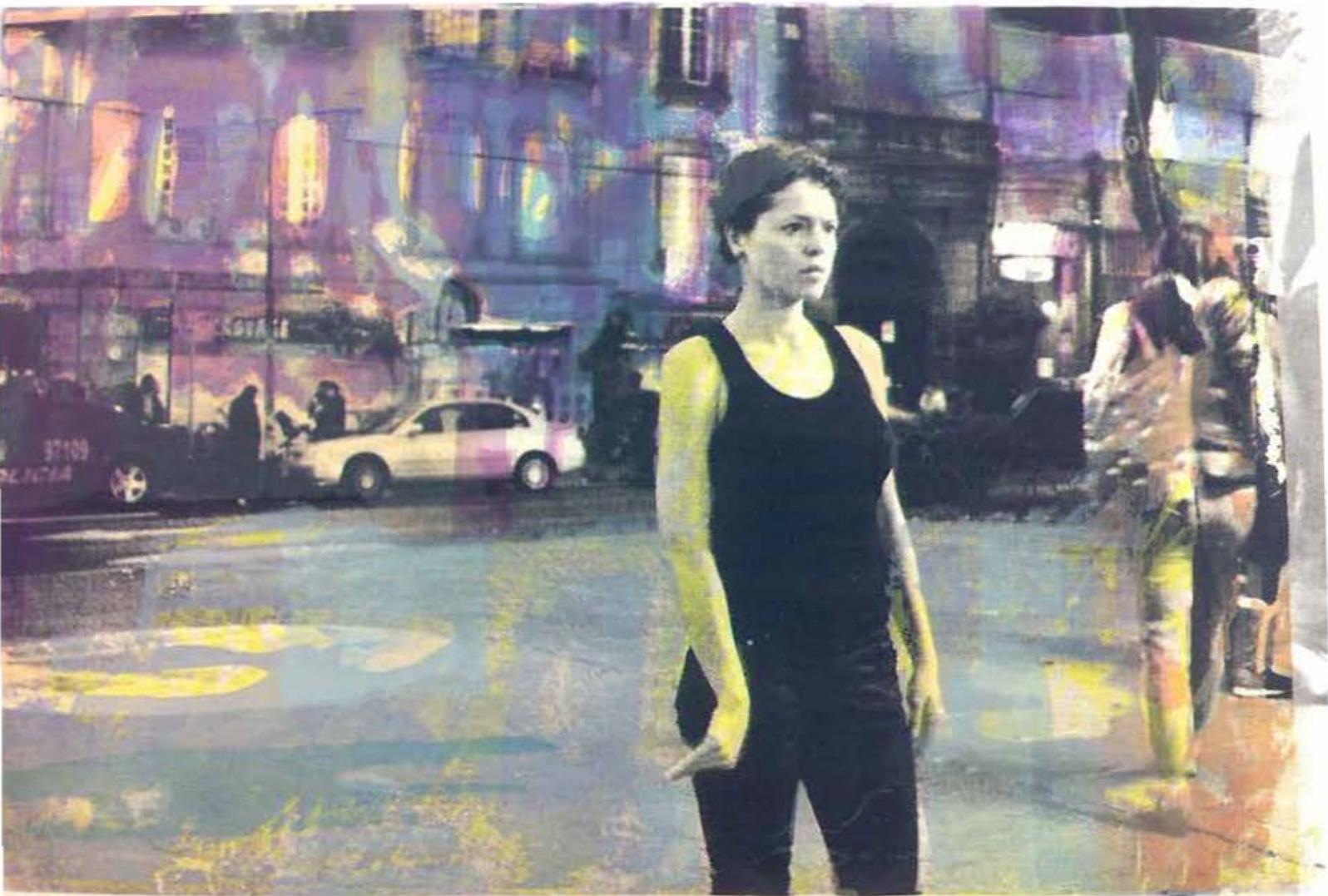
<sup>70</sup> Víctor Frías, *Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea Tomo I y II*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 23.

**4.4 Resultados**



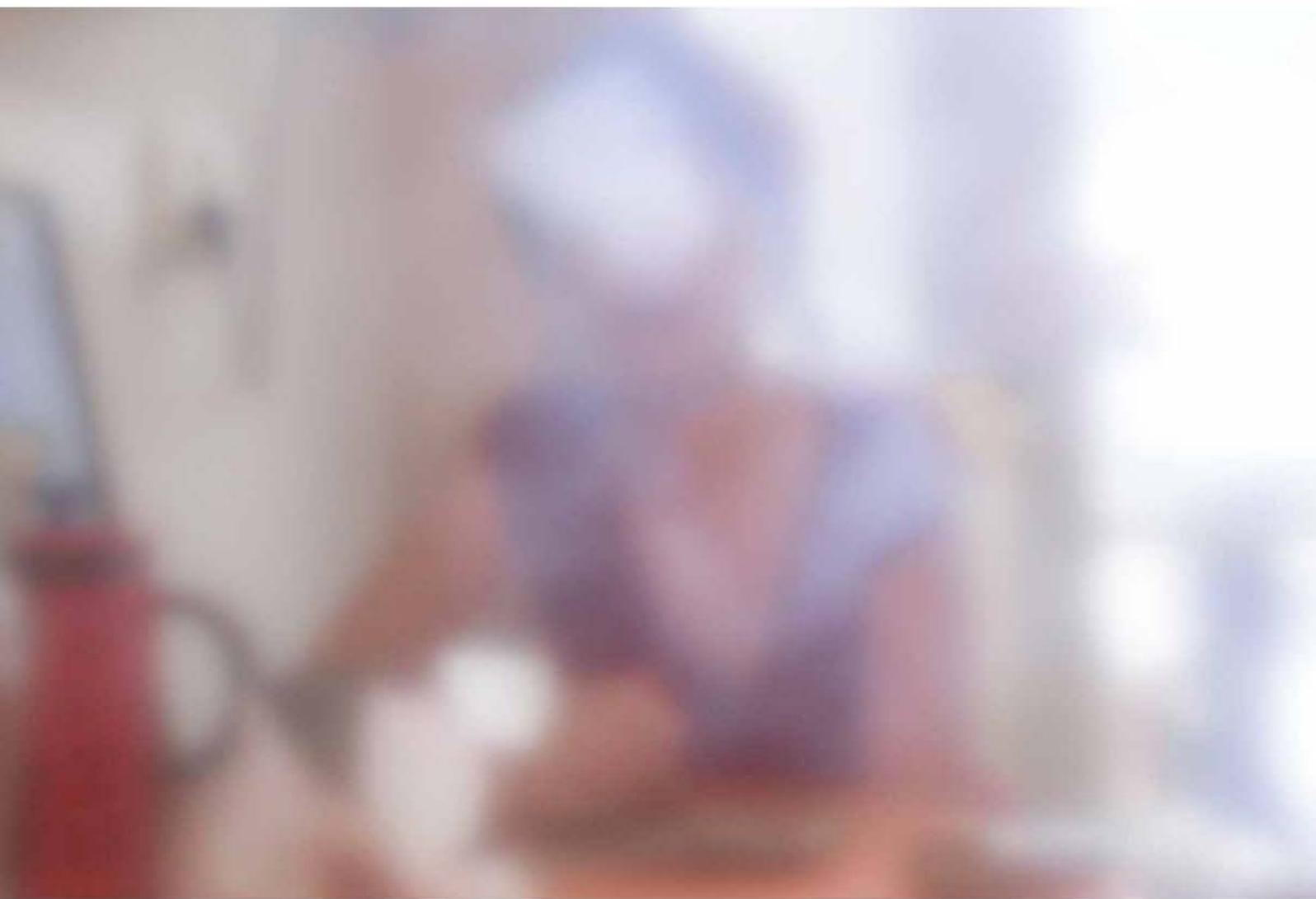
**Imagen No. 1**

<b>Técnica</b>	Fotografía y exploración con tintas y papeles en impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, impresora de 14 tintas y diversidad de papeles fotográficos.
<b>Soporte</b>	Papel fotográfico brillante.
<b>Dimensiones</b>	30x45 cm.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 2**

<b>Técnica</b>	Fotografía, exploración con 12 tintas y materiales alternativos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, positivo fotográfico (kodalite), tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial (para dar acabados acuarela), mallas de serigrafía de 120 T y lápices.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 3**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón, color blanco, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 4**

<b>Técnica</b>	Fotografía, exploración con tintas y materiales alternativos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación, malla de serigrafía de 120 T, 4 tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, aguarrás, tinner.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 5**

<b>Técnica</b>	Fotografía, exploración con tintas y materiales alternativos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación, mallas de serigrafía de 120 T, 8 tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, lápices, mayas texturizadas, bloqueador de agua, aguarrás, tinner,
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 6**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón, color blanco, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



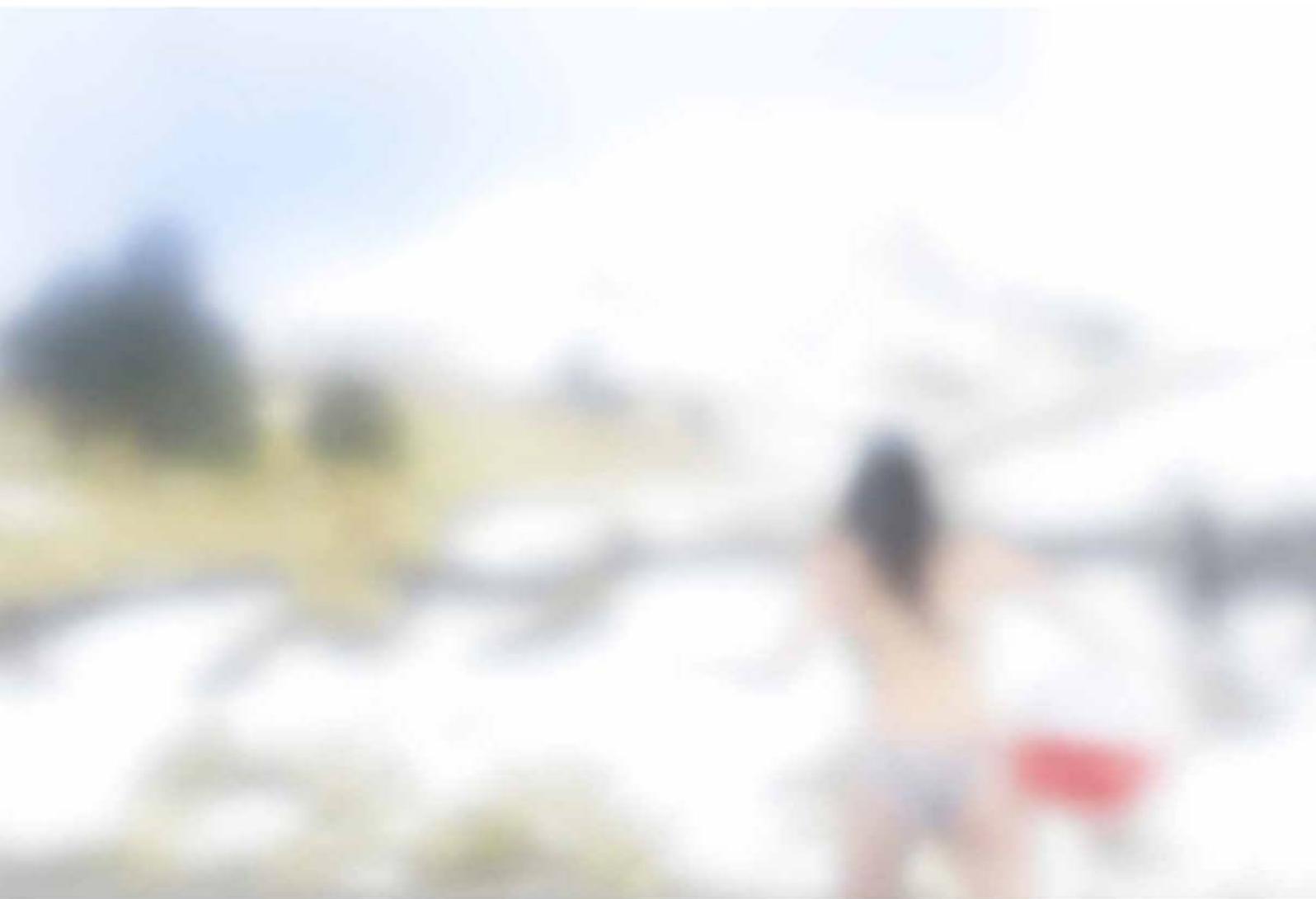
**Imagen No. 8**

<b>Técnica</b>	Fotografía, exploración con tintas y materiales alternativos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación, mallas de serigrafía de 120 T, 4 tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, aguarrás, tinner.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 7**

<b>Técnica</b>	Fotografía, exploración con tintas y materiales alternativos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación, mallas de serigrafía de 120 T, 11 tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, aguarrás, tinner.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



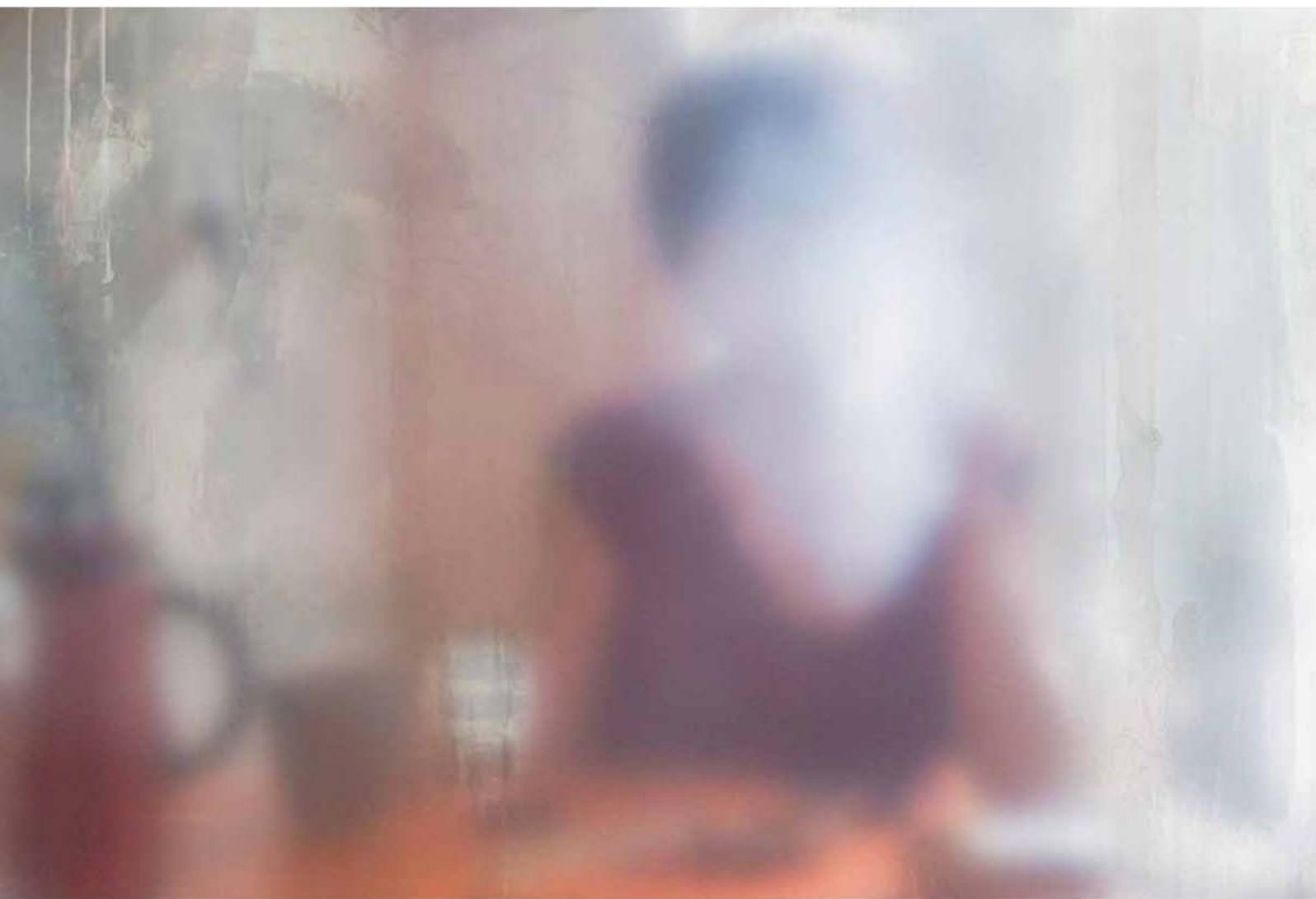
**Imagen No. 9**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



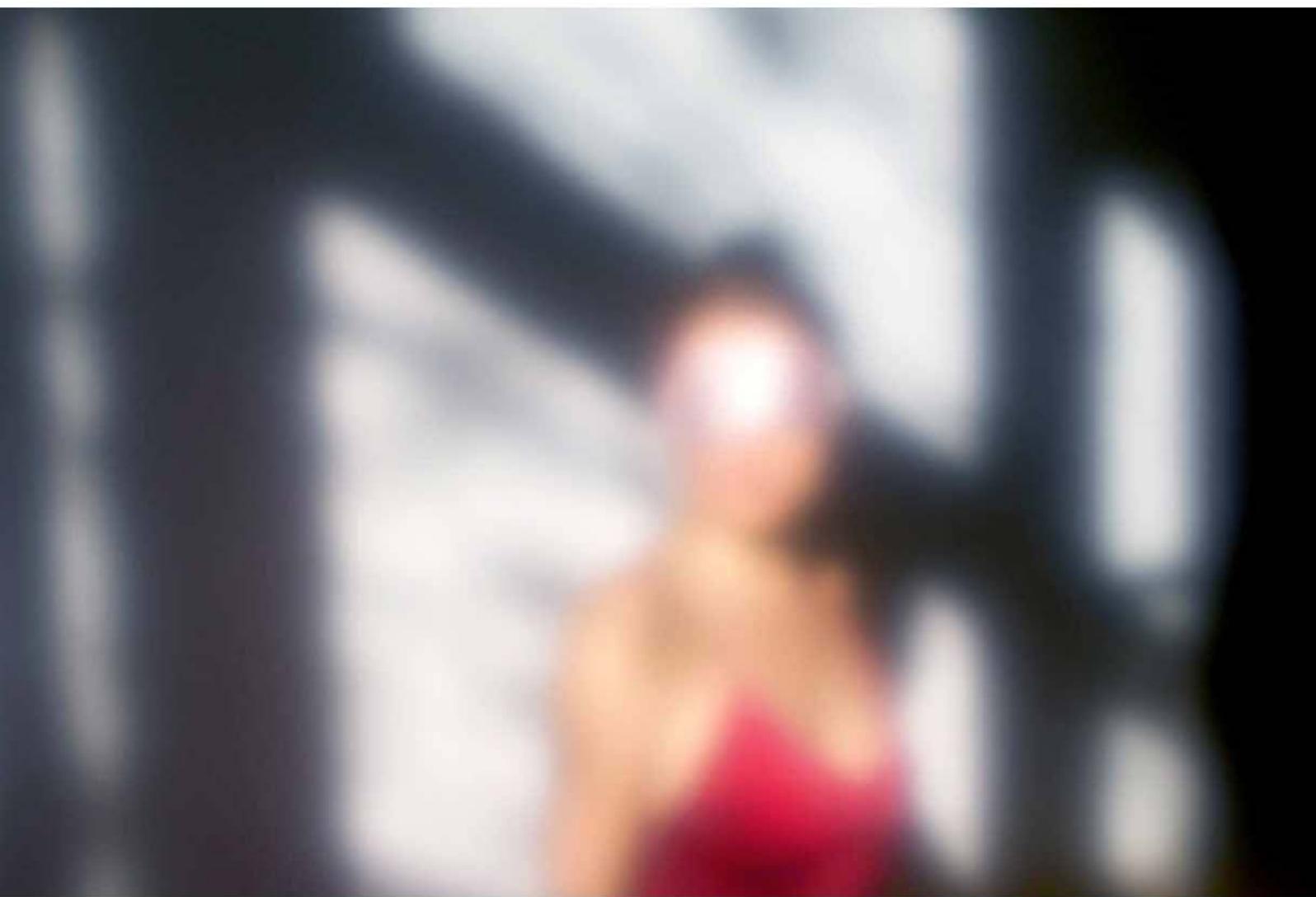
**Imagen No. 10**

<b>Técnica</b>	Fotografía, filtros físicos frente a los lentes, exploración con tintas, materiales alternativos, oleos y acrílicos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros físicos alternativos frente al lente, rebotadores de luz, mallas de serigrafía de 120 T, tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, oleos, acrílicos, aguarrás, tinner.
<b>Soporte</b>	Papel algodón hecho a mano, color crema texturizado, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



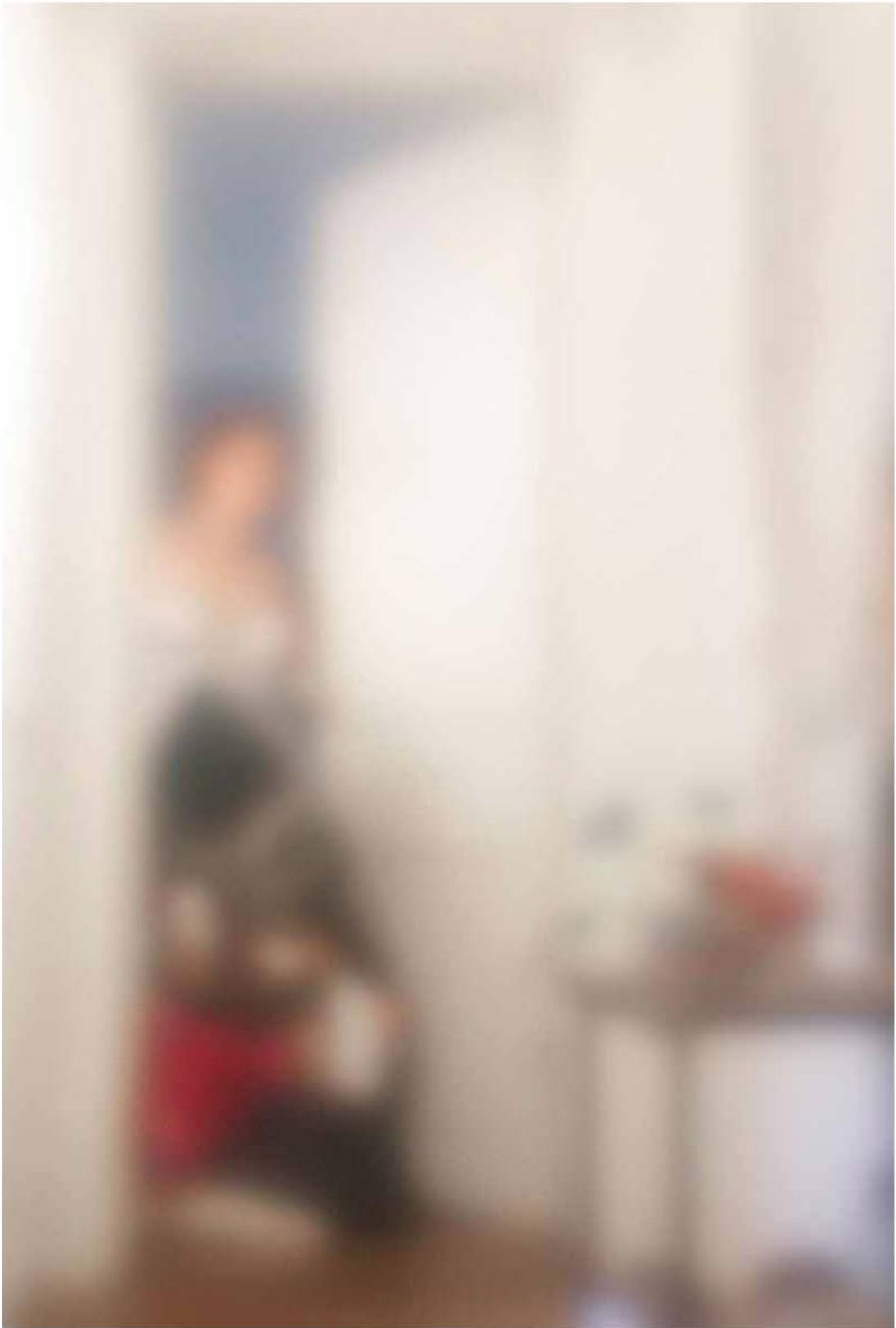
**Imagen No. 11**

<b>Técnica</b>	Fotografía, filtros físicos frente a los lentes, exploración con tintas, materiales alternativos, oleos y acrílicos.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros físicos alternativos frente al lente, rebotadores de luz, mallas de serigrafía de 120 T, tintas translúcidas solubles en solventes grasos, base transparente industrial, oleos, acrílicos, aguarrás, tinner.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



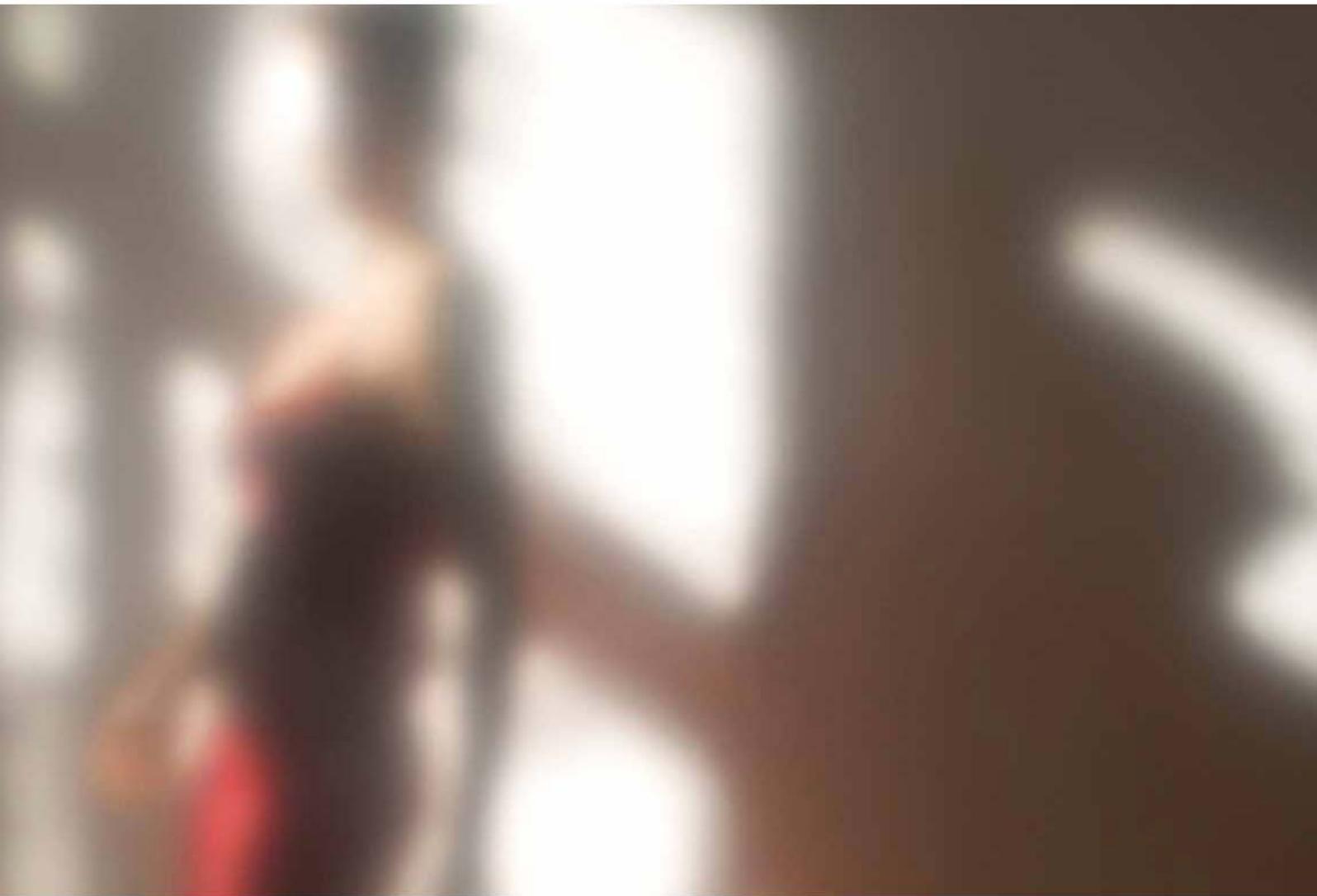
**Imagen No. 12**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón, color blanco, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 13**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 14**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón Guarro, color crema, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.



**Imagen No. 15**

<b>Técnica</b>	Fotografía con filtros físicos frente al lente, impresión digital.
<b>Herramientas y materiales</b>	Cámara fotográfica digital, filtros alternativos frente al lente, lámparas de iluminación.
<b>Soporte</b>	Papel algodón, color blanco, 250 gramos.
<b>Dimensiones</b>	50x70 cm y 190x130 centímetros.
<b>Tiraje</b>	15 piezas de cada obra.





---

## **CONCLUSIONES**

---



*Si no pudo resolver sus propios problemas, pudo al menos plantearlos, que es lo más que debe hacer un artista (Oscar Wilde, 1961, en El crítico artista).*

Plantear los propios problemas y los propios intereses histórico-conceptuales a través de la obra fotográfica, es la base sobre la que se construye el discurso artístico de esta investigación, cuyas aristas han ido modificándose desde el inicio hasta ahora. Mi concepto de histeria se transformó en un ciento por ciento respecto a mis concepciones iniciales y por ende, las motivaciones y construcciones estéticas sufrieron igualmente una modificación radical resultante de la experiencia en la investigación y de las vivencias que acompañan a este trabajo.

Las conclusiones a las que llego están fuertemente impregnadas de una sutil sensación que revive esos cuestionamientos que evidencian los rastros de una búsqueda por entender la sensibilidad del ser. La mujer y su vital estado sensible, la feminidad del hombre, la búsqueda por una explicación de la mujer, la insatisfacción como proyecto, la teatralidad como salida, la espera como una construcción protectora que encierra promesas, el dolor como un velo encerrado detrás de la piel.

La fotografía como herramienta de investigación y creación me ha permitido generar escenas rescatadas de mi percepción de la realidad y mostrar esa lectura a través de la imagen, cuyo proceso está íntimamente relacionado con el objeto. Mantuve y mantengo un fiel involucramiento con la histeria, sus casos, sus consecuencias, su historia, sus mujeres, sus hombres, sus imágenes y las especulaciones en torno a ella. Me quedo con la huella del pasado y de las experiencias vividas durante el proceso de investigación, esa huella que me acompañará sin duda a lo largo de mi vida como un conocimiento penetrante que me llevó de la satisfacción al dolor y viceversa.

Nunca voy a olvidar cuando durante mi estancia de investigación en Europa visité la Ciudad de París, y específicamente el Hospital de la Salpêtrière. Ese día, cuando crucé la puerta de ese recinto que fue el escenario de tanto dolor y la fuente

inagotable de imágenes fotográficas, no pude más que caminar despacio por cada uno de sus rincones, perderme en sus laberínticos salones e imaginar que me estaba rozando la esencia de lo que ahí sucedió.

Hacer una foto es lo que hubiera pensado en otro momento, pero las sensaciones que me invadieron evitaron la ejecución de todo disparo banal. Entré a la iglesia de la Salpêtrière: oscura, grande, sola y silenciosa, con bancas colocadas hacia el centro, como si al momento de sentarme fueran a salir actores para mostrarme una historia. Estaba invadida de las memorias de locura y muerte suscitadas en ese lugar, estaba presente Charcot, Freud, Augustine<sup>71</sup> y todas las mujeres que teatralizaron sus males en ese recinto dos siglos atrás. Me senté por horas en silencio y no pude más que llorar y rezar en silencio una respuesta porque no entendía ya más nada, me cuestionaba si existía o no la histeria, si Charcot se lo inventó todo, si las mujeres fueron sus cómplices. Qué pasó aquí, qué es la histeria. Cuando los rezos cesaron y el llanto terminó salí para regresar al día siguiente y seguir, por supuesto, negada a ejecutar cualquier imagen, lo importante de haber estado ahí fue la experiencia que se inyectó en mi memoria y en mi cuerpo. Lo importante, es ese nudo en la garganta que surge ahora mientras lo cuento.

Hay cosas que comprendemos pero no podemos ponerlas en palabras. En el arte, creo, es preciso generar un nivel sensible antes que un nivel intelectual, y con base en ese pensamiento identifiqué el gesto de estar en el espacio sin ejecutar foto alguna como una parte fundamental en mi proceso creativo, donde es ejercicio constante involucrarme con el tema, formar parte, sufrirlo y estar en los espacios o situaciones necesarias repetidas veces antes de construir una escena.

La visita a la Salpêtrière, las lecturas, las charlas con especialistas, amigos y gente en general, me llevaron a formar un concepto de la histeria alejado del que tenía al inicio de esta investigación: ligado a concepciones comunes que identifican a la histeria con stress, consumismo, falta de sexo y otras lecturas superficiales. Ese

---

71 Ver nota al pie p. 56.

nuevo concepto envuelve el pensamiento de que el cuerpo histérico no es otra cosa más que una habitación cerrada en donde sucede todo lo que no se ve. Toda histeria está detrás de la piel, a los pies del pasado y bajo la cosecha del futuro, lo que dejamos ver es una reducida representación metafórica del mundo dentro. “La histeria no es un fenómeno patológico y en todos los sentidos puede considerarse como un medio supremo de expresión.” <sup>72</sup>

Se construyeron en el proceso percepciones de la realidad que engloban y transgreden la simple investigación documental para aterrizar en vivencias que dictaron la guía de producción. La lectura de la histeria a lo largo de los años, marca una palpable falta de claridad en el *qué, de dónde, hacia dónde, en el por qué y cómo de ésta*. Se torna imposible aquí dar respuesta a lo que se ignora, mucho menos trato de plantear una *verdad*, esa palabra que es la más enérgica de las mentiras.

Queda de cierta manera clara la certeza de que, de manera consiente o no, nos hemos construido y destruido unos a otros, de que esa es la naturaleza del ser: luchar, combatir, dominar, ganar. Y ahí andamos, en esa lucha inmortal, día a día arrastrando pasados y muertes chiquitas, esas que llamo muertes chiquitas se refieren a las personas amadas que ya no están en nuestras vidas, a los juguetes que se perdieron o que rompimos, a las risas que ya no son más. Todo eso que se fue y dejó huella, todo eso que se encajó en nuestro cuerpo tan profundamente que hizo una herida, después una cicatriz y ahora conforman nuestro carácter. Dolores que arrastraron llantos, velorios y duelos, cobijas del pasado que nos cubren y caminan puestas en nuestras espaldas. Me parece, después de las lecturas y la investigación, inevitable ligar a la histeria con estos males del alma, con esos males sentimentales que definió Briquet, con esas actitudes pasionales que retrató Charcot, con las faltas e insatisfacción de Lacan y los rastros del inconsciente que exploró Freud. Todos empeñados en tratar de entender el cuerpo, el dolor.

---

72 Héctor Pérez-Rincón, *op.cit.*, p. 72.

Al inicio de la investigación sospechaba la posibilidad de que lo único que diferenciaba a una persona histérica diagnosticada de una que no lo está, era el simple hecho de que quien no lo estaba era sencillamente porque aún no había visitado a un psiquiatra. Ahora queda claro que no se diagnostica más a la gente como histérica, la palabra ha sufrido modificaciones nominales como *trastornos de conversión* o *disociativos* explicados como una “forma de histeria que se caracteriza por el predominio de los síntomas de conversión”.<sup>73</sup> Al terminar la investigación no me queda más que cuestionar de forma curiosa quién después de leer a los griegos, o de haber visto las fotos construidas por Charcot, o leído, entre otros, a Freud y Lancan, puede hacer una definición concreta de la histeria y quién, sobre todo, puede excluirse de sufrir este mal sentimental tan estudiado a lo largo de los siglos.

La concepción que tenía de la histeria iba de la mano con la idea de retratar a cinco personas diagnosticadas y cinco que no lo estuvieran, bajo la expectativa de descubrir que en cierta medida todos somos histéricos. Al realizar las fotos experimenté una satisfacción efímera pero en nada empatada con el concepto de histeria que se estaba esclareciendo. Cuando retraté a mis amigas, quienes amablemente me ayudaron a representar casos de histeria, me sentí falsa, como si estuviera forzando la construcción de una lectura contemporánea del padecimiento, nuevamente tratando de exponer un *esto es así*, la mujer histérica se comporta de este modo y acumula objetos de manera compulsiva como bolsas, zapatos, libros, conocimiento, etcétera. Era una percepción de la histeria banal y una construcción de la imagen sin fundamento ni poder estético.

Esos primeros intentos tropezados fueron sustituidos por la decisión de ser yo quien estuviera en las imágenes, a partir de la idea que sostiene que el cuerpo histérico tiene la sensibilidad para absorber el mal de quienes lo rodean y representarlo.

---

<sup>73</sup> Jean Laplanche, Pontalis y Jean Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Trad. Fernando Gimeno Cervantes, Barcelona, Paidós, 1996, p. 173.

Los primeros ejercicios tenían como fin la práctica de representar un malestar específico a través del cuerpo. Al no ser yo ni actriz ni bailarina me sentí limitada en la construcción de dichas sensaciones, pero esa disposición de mi presencia marcó un paso importante para la futura generación del proceso que se subrayó con la experiencia de estar en Europa. Ahí empecé a ensayar de manera autodidacta para concentrarme en las sensaciones de la histeria, sentirla, sufrirla y colocarme frente a la cámara. Transformarme de pronto en otro ser pero ligada siempre a mis percepciones y consideraciones conceptuales.

Meterme a escena e interpretar la esencia percibida de la histeria a partir del estudio profundo a propósito de ésta, deja en mí una huella de exploración que funge como parte importante en el campo de producción artística y se combina de manera fructuosa con el campo de exploración técnica, el cual me deja más allá de una determinante conclusión, una puerta abierta para dar continuidad a la generación de nuevo conocimiento. Las primeras imágenes de ese proceso tampoco fueron portadoras de sentimientos satisfactorios, lo que veía en la imagen no reflejaba lo que estaba sintiendo en torno al tema, era nuevamente tratar de construir escenas o situaciones metafóricas, en muchos casos mal actuadas, a veces divertidas, pero imágenes que rayaban en lo vacío, al menos frente a lo que, menciono nuevamente, estaba yo viviendo y percibiendo a propósito de la histeria.

Lo que siguió a esta manera de abordar el tema fue una búsqueda de materiales que me sirvieran para profundizar en mis ideas, lo que veía en las fotos no empataba con lo que pensaba y sentía, así que necesitaba poner frente a mi cámara elementos que difuminaran la realidad, que hicieran de lo visible algo apenas perceptible, que me ayudaran a hacer de lo obvio algo que apenas se intuyese. Los resultados al fin me daban satisfacción, la imagen abstracta y borrosa (no fuera de foco, el foco siempre se cuidó desde el punto de vista técnico) empataba con mis sensaciones y lecturas de la histeria, en ese momento se conjugaron las decisiones: yo en la imagen, la construcción de la escena, la planeación y ejecución de una situación específica bajo un lenguaje fotográfico y el uso de filtros físicos. Hasta ahí el proceso estaba caminando y cada vez más yo me sentía más libre con mi cuerpo,

cada vez más emoción me daba el construir la situación y la personalidad de la próxima persona que estaría frente a la cámara.

Antes de viajar a Europa, había tenido una breve plática con del Dr. Víctor Frías,<sup>74</sup> a quien le había expuesto mi interés por trabajar en su laboratorio de investigación gráfica, pretendía hacer algo con la fotografía y el uso de otros materiales. A mi regreso, lo primero que hice fue buscarlo e involucrarme de lleno en el laboratorio con cuya experiencia concluyo que no puedo seguir pensando la fotografía como la pensaba antes, como la pensaba en el siglo pasado. Qué raro resulta pensar que pasé de un siglo al otro, en fin... continuó. Después de realizar esta investigación y repensar la fotografía, visualicé un terreno limitado y marcado por concepciones añejas, pensar en fotografía ahora trae consigo la necesidad de ampliar la perspectiva y abrir nuevas posibilidades de discusión conceptual y técnica.

Abro entonces una discusión en torno al carácter de la fotografía en este primer cuarto del S. XXI, cómo pensamos la fotografía hoy, la fotografía en este periodo se sigue tratando de planear, disparar, componer el color y la luz en un cuarto oscuro o de manera digital, imprimir y mostrar. O es que la fotografía ha llegado al cansancio de esas representaciones para exigir mayor exploración, al menos en ámbitos artísticos y sobre todo académicos. Es hoy la fotografía ese pedazo de papel con un momento o experiencia congelados o es que se trata más bien de una memoria de lo invisible, de muerte, de melancolía, de lo que se mueve o desvanece detrás de la imagen fija. Como cuestionamiento nace también si la fotografía sigue siendo fotografía si se traslada a un soporte no convencional y se utilizan materiales no convencionales. Qué tanto al hacer fotografía estamos trabajando realmente con luz, principio fundamental de la disciplina. Con base en estos cuestionamientos es que dieron inicio mis exploraciones utilizando herramientas y materiales que se utilizan en otras disciplinas como la litografía, la serigrafía o el grabado. En donde

---

74 El Dr. Víctor Frías es profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, antes Escuela Nacional de Artes Plásticas.

por supuesto se ha utilizado a la fotografía como medio o soporte útil para trasladar imágenes a otras superficies, pero poco se ha explorado en utilizar a los materiales propios de esas otras disciplinas para reforzar un discurso conceptual propio del lenguaje fotográfico “los fotógrafos no hacen eso porque les da pavor” me dijo algún día Arturo Negrete,<sup>75</sup> en una visita que le hice en su laboratorio.

Querer involucrarme con otras maneras de concluir el proceso fotográfico me ha llevado a enfrentarme a un nuevo conocimiento y a enfrentarme a problemas básicos como el manejo de nuevos materiales, cómo funcionan las tintas con otros elementos como el aguarrás o las bases transparentes industriales. Son materiales con los que nunca había tenido relación cuando pensaba en fotografía. Tocar las tintas, mezclarlas y producir el color preciso para una imagen, con la luz necesaria para terminar el concepto, cubrir zonas de la imagen para intervenirlas con otros materiales como oleos o acrílicos, hacen de la experiencia y de la investigación fotográfica un amplio campo de exploración que se abre en el inmediato para cuestionar el medio, explorarlo y esperar respuesta de futuras generaciones. Iniciar con el deseo de exploración es el inicio de las conclusiones, llegué a ello al final de la investigación y por ellos las imágenes que presento no son más que un indicio que me obliga en el futuro inmediato a meterme de lleno en la investigación de esta inquietud, que dicho sea de paso fue ampliamente motivada al ver el trabajo del artista colombiano Oscar Muñoz en París.

Pensar la historia de otro modo y pensar la fotografía de otra forma, son cimientos sobre los que expongo las conclusiones de esta investigación. Estamos en muchos casos ligados al conocimiento concebido por la imagen, como en el caso de la iconografía de Charcot, imágenes poco conocidas por la sociedad contemporánea pero que, no titubeo en afirmar, de alguna manera están vivas en el imaginario colectivo, al menos occidental, como constructoras de una verdad que otorga la libertad o el poder de admitir que una persona es histérica porque se mueve

---

<sup>75</sup> Responsable del taller 75 Grados, ubicado en Francisco Álvarez de Icaza #15-B, Cuauhtémoc, Obrera, 06800 Ciudad de México, D.F.

o actúa de cierta manera. El conocimiento generado a través de la imagen, la lectura y construcción de la identidad de las pasiones a través de la fotografía y la construcción o, mejor aún, invención de imágenes como arquitectas de memoria y verdad, son temas de discusión que también dejo abiertos en esta investigación y sobre los cuales nace un interés propio inmediato para seguir investigando.

No me resta más que presentar como cierre de mis conclusiones la idea de que este estudio sobre la histeria trata de las pasiones y de los sentimientos, de las relaciones humanas y las tristezas presentes, del malentendido, de los deseos, de la insatisfacción, de lo que está detrás del cuerpo, debajo de la piel, de todo lo que se esconde ahí, en el crisol más profundo.





---

**LISTADO DE FUENTES**

---



**AGAMBEN, Giorgio**, *Lo abierto, el hombre y el animal*, Traducción de Flavia Costa y Eduardo Castro, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2006.

**BARTHES, Roland**, “El mensaje fotográfico” en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

\_\_\_\_\_, *La cámara lúcida nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

\_\_\_\_\_, “Retórica de la imagen” en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

**BAUDRILLARD, Jean**, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2002.

\_\_\_\_\_, *El sistema de los objetos*, Madrid, S. XXI, 2010.

\_\_\_\_\_, *La sociedad de consumo: su mitos, sus estructuras*, Madrid, S. XXI, 2009.

**BERGER, John y Jean Mohr**, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

**BEUCHOT, Mauricio**, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997.

**BOURNEVILLE, D.M. y P.M.L., Regnard**, *Tre storie d'isteria*, Venezia, Italia, Edizioni Marsilio, 1982.

**BOURDIEU, Pierre**, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2003.

**COLINA, Fernando**, *Deseo sobre deseo*, Valladolid, Cuatro ediciones, 2006.

\_\_\_\_\_, *Melancolía y Paranoia*, Madrid, Síntesis, 2011.

**CONTI Norberto, Aldo y Juan Carlos Stagnaro**, *Historia de la Ansiedad, Textos Escogidos*,

Buenos Aires, Polemos, 2007.

**CHARCOT, Jean Martin**, *Histeria: lecciones del martes*, Barcelona, Del Lunar, 2003.

**BER, Paul Daniel**, *Memoria de un enfermo de nervios*, México, Sexto piso, 2003.

**CRUSSÍ, Francisco González**, *El rostro y el alma, Siete ensayos fisionómicos*, México, Debate, 2014.

**DELEUZE, Gilles**, “¿Cómo extraer visibilidades? El enunciado como pasaje y murmullo” en: *El saber. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires, Cactus, 2013.

\_\_\_\_\_, “Ver y hablar. Arqueología, archivo y saber” en: *El saber, Curso sobre Foucault*, Buenos Aires, Cactus, 2013.

\_\_\_\_\_ y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España, Pretextos, 2002.

DERRIDÀ, Jacques, “Aletheia”, en: *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013.

\_\_\_\_\_, “Huella y archivo. Imagen y arte. Diálogo” en: *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago ediciones, 2013.

\_\_\_\_\_, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago, Chicago University Press, 1993.

\_\_\_\_\_, “Pensar hasta no ver” en: *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago ediciones, 2013.

**DIDI-HUBERMAN, Georges**, *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Trad. Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2007.

**DUBOIS, Philippe**, *El efecto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2a. Edición, 1986.

**ELIAS, Norbert**, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Trad. Ramón García Cotarelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

**ELIAS, Norbert**, *Sociología Fundamental*, Barcelona, Gedisa, 1982.

**ENFIELD, Jill**, *Jill Enfield's Guide To Photographic Alternative Processes, Popular Historical & Contemporary Techniques*, London, Focal Press, 2014.

**FONTANA, Alessandro**, “L’ultima scena”, en Bourneville e Regnard, *Tre Storie d’isteria*, Venezia, Edizioni Marsilio, 1982.

**Fontcuberta, Joan**, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 3a.edición, 2000.

**FOUCAULT, Michel**, *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal, 2005.

**FLAUBERT, Gustave**, *La educación sentimental*, Barcelona, Mondadori, 2005.

**FREUD, Sigmund**, “Análisis fragmentario de una histeria-hispamerica” en *Obras completas Volumen 5*, Madrid, Orbis, 1988.

\_\_\_\_\_, “La feminidad (1932)”, en *Obras Completas, vol. 22*, Madrid, Orbis, 1988.

\_\_\_\_\_, “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) autobiográficamente descrito”, en *Obras completas, vol. 16*, Madrid, Orbis, 1988.

\_\_\_\_\_, "Sobre la sexualidad femenina, en *Obras Completas*, vol. 21, Madrid, Orbis, 1988.

**FRIAS, Salazar Víctor M.**, *Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea Tomo I y II*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2006.

**GONZÁLEZ, Flores Laura**, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

**HEGEL, G.W.F.**, *Fenomenología del Espíritu*, Trad. de Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-textos, col. Filosofía Clásicos, 2006.

**GREIMAS, Algirdas J. y Jacques Fontanille**, *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, S. XXI, 2009.

**HIPÓCRATES**, *Tratados hipocráticos IV*, Trad. y notas de Lourdes Sanz Mingote, Madrid, Gredos, 1988.

**LACAN Jacques**, *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, en *Escritos*, México, Siglo XXI, 1979.

**LANDOUZY, H.**, *Traité complete de l'hysterie*, París, Baillière, 1846.

**LAPLANCHE Jean, Pontalis y Jean Bertrand**, *Diccionario de Psicoanálisis*, Trad. Fernando Gimeno Cervantes, Barcelona, Paidós, 1996.

**LOUANN, Brizendine**, *El cerebro femenino*, Barcelona, RBA, 2006.

**MAINES, P. Rachel**, *La tecnología del orgasmo, la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, Barcelona, Mil razones, 2010.

**MOSCONE, Ricardo Oscar**, *Histeria: estudios y ensayos*, Buenos Aires, ediciones

Seimondi, 1990.

**NASIO, J.D.**, *El dolor de la Histeria*, Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2010.

**PÉREZ-RINCÓN, Héctor**, *El teatro de las histéricas, de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

**PLATÓN**, *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid, 1872.

**ROUILLÉ, André**, *La photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

**SONTAG, Susan**, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

**TAGG, John**, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, colección fotografía, 2008.

**TRIAS, Eugenio**, *Tratado de la pasión*, Barcelona, De bolsillo, 2013.

**WILDE, Oscar**, *Obras completas*, 7a. Edición, Madrid, Aguilar, 1961.

**ZYGMUNT, Bauma**, *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.



---

**FUENTES ELECTRÓNICAS**

---



**ARNAL, Mariano.** “Histeria”, en <http://www.elalmanaque.com/Medicina/lexico/histeria.htm>, consultado el 07 de enero 2013.

**CIANCIO, María Belén.** “Destellos y Martillazos en lo real”, Año IV, número 7, noviembre 2009, Estudios visuales, filosofía y memoria crítica, Universidad Autónoma de Madrid en <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=07.Articulos.Ciancio.htm&idautor=164#n2>, consultado en abril de 2014

**FREUD, Sigmund,** “La Histeria: Monografía sobre El caso Dora” en <http://www.monografias.com/trabajos77/histeria-caso-dora-freud/histeria-caso-dora-freud2.shtml#ixzz35sJTWfzN>, consultado en agosto de 2014.

\_\_\_\_\_, “Análisis fragmentario de una histeria (El caso Dora)” en <http://www.elortiba.org/pdf/dora.pdf>, consultado en agosto de 2014.

\_\_\_\_\_, “Estudios sobre la histeria 1895”, Biblioteca virtual universal, editorial del cardo, Argentina, 2010 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211755.pdf>, consultado en julio de 2014.

**INGENIEROS José.** “Concepto y patogenia de la histeria” en [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028973/1020028973\\_003.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028973/1020028973_003.pdf) consultado, consultado, consultado en marzo de 2015.

**IPAR, Juan José.** “La histeria en la época preanalítica”, en [http://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12\\_07.html](http://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12_07.html), consultado en marzo de 2013.

**LACAN, Jacques,** “Palabras sobre la histeria”, en <http://www.lituraterre.org/lletrismo-Palabrabassobrelahisteria.pdf>, consultado en febrero de 2014.

“Le premier roman vrai de la police française” imágenes vistas en <http://intimeconviction.over-blog.com/article-1085240.html>, consultado en septiembre de 2014.

“Multi, inter y transdisciplina” en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/2686\\_5710.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/2686_5710.pdf), consultado en febrero de 2015.



MÉXICO DF ABRIL 2015

