Revista Laboratorio N°31
ISSN 0718-7467
Diciembre 2024

La fragmentación y el museo: el procesamiento de los cuerpos femeninos en el discurso médico *fin-de-siècle*

Fragmentation and the Museum: the processing of female bodies in fin-de-siècle *medical discourse*

Paula Zori
Laboratorio de Investigación Texto, Imagen y Sociedad
Universidad Nacional de Río Negro
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
pzori@unrn.edu.ar

RESUMEN

En este artículo, analizamos los procesos de construcción de verdad en la ciencia médica decimonónica y cuestionamos su pretensión de objetividad. Para ello, examinamos los repositorios de imágenes de tratamientos de enfermedades nerviosas de la emblemática Salpêtrière en París y del Hospital de las Alienadas en Buenos Aires. Argumentamos que las imágenes médicas *fin-de-siècle*, lejos de ser representaciones fieles de la realidad, operan mediante mecanismos de fragmentación y aislamiento de los cuerpos, diseñados para satisfacer las finalidades didácticas, clínicas y diagnósticas de los museos patológicos. Aunque estas colecciones aspiran a un esquema de significación total y rigurosamente controlado, delatan cortes y suturas que revelan su construcción. Retomamos las reflexiones de Didi-Huberman (2018) sobre las fotografías de la Salpêtrière y las ampliamos mediante el concepto de paréntesis de Louis Aragon (1998, 598), entendido como la irrupción de elementos ajenos —o irrelevantes— al discurso. Este enfoque nos permite examinar el realismo médico del corpus propuesto, su relación con la construcción de imágenes y la consolidación de una estética influenciada por las composiciones de la historia del arte.

Palabras clave: *Representación de la mujer; fin-de-siecle; discurso médico y artístico*

ABSTRACT

This article explores the processes through which 19th-century medical science constructed its claims to truth, challenging its claim to objectivity. Focusing on the visual records of nervous disease treatments at the renowned Salpêtrière in Paris and the Hospital de las Alienadas in Buenos Aires, , we argue that *fin-de-siècle* medical images were not straightforward representations of reality but products of deliberate fragmentation and isolation of bodies to serve the pedagogical, clinical, and diagnostic aims of pathological museums. Despite their efforts to construct a rigorously controlled and cohesive framework of meaning, these collections betray traces of intervention through visible cuts and seams. Building on Didi-Huberman's (2018) seminal analysis of Salpêtrière photographs, this study introduces Louis Aragon's concept of the parenthesis (1998, 598), which captures the emergence of elements extraneous to the dominant discourse. This perspective sheds light on the interplay between medical realism and image-making practices, revealing how these visual archives drew upon compositional strategies rooted in art history to establish a distinctive aesthetic.

Keywords: *female representation; fin-de-siécle, medical and artístic discourse*

Durante el siglo XIX proliferaron, más que en cualquier momento de la historia, los museos dedicados a la medicina (Didi-Huberman 48).[1] En los salones de exhibición, los cuerpos de los enfermos devienen fragmentos organizados y expuestos para mostrar lo que la mirada del ojo médico decidió que representaban mejor. Aquí, la deformidad, la lesión o el síntoma se ponen en foco para hacer el mensaje más efectivo. Los repositorios de imágenes patológicas —como las recogidas en los tres tomos de *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*[2] de finales del siglo XIX y las fotografías y muestras biológicas recabadas en el Hospital de las Alienadas de Buenos Aires a principio del XX— son el resultado de un proceso de selección que comenzó mucho antes: en curso del tratamiento, cuando el cuerpo de las pacientes allí retratadas aún representaban una totalidad.[3] El organismo es procesado según un mecanismo museológico que lo prepara para servir

[1] Este artículo forma parte de una investigación más amplia dedicada a explorar la representación *fin-de-siècle* de la mujer, analizando su tratamiento en un corpus intermedial —que abarca fotografía y literatura— e interdisciplinario, en el que convergen el discurso médico y el artístico. Los resultados de esta investigación se han desarrollado en el marco de una tesis de maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas de la Universidad de Buenos Aires.

[2] En adelante, referidos con el nombre abreviado de *Iconographie*.

[3] La producción fotográfica de la Salpêtrière, en París, se conserva en los tres volúmenes de las revistas *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1877-1878-1879/80), dirigidas por Désiré Bourneville y Paul Regnard. Sin embargo, las

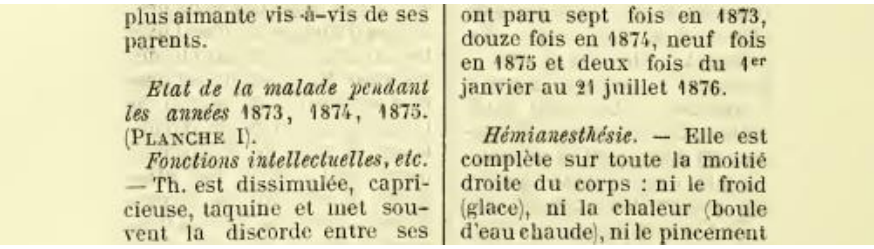
a una nueva totalidad: una memoria absoluta. Absoluta por ser la mismísima realidad conservada en un frasco o un papel fotográfico y absoluta, también, por eliminar la información que sobra y mostrar únicamente lo importante (67).[4]

A pesar de que estas muestras anatómicas forman parte de un sistema de significado total, la organización de los primeros dos tomos de la *Iconographie* (1877-1878) antepone el texto, la explicación científica, a las fotografías.[5] Así, el relato de los ataques histéricos y la presentación de sus protagonistas ocupa más de una tercera parte de los volúmenes y lo único que conecta las palabras con los retratos que dan nombre a la publicación es un breve paréntesis, donde se asigna el número de lámina. Si bien en el tercer tomo, publicado en 1880, las imágenes abandonan la posición final de las publicaciones y se sitúan en la crónica junto o inmediatamente después de su mención, la lógica interna del texto no se modifica: las referencias se incrustan en el espacio abierto por un paréntesis. Al parecer, estas imágenes, proezas de los esfuerzos de los técnicos y médicos que las tomaron, fueron producidas en función del discurso clínico, únicamente para iluminar y probar su veracidad (Didi-Huberman 117). Allí, las fotografías son utilizadas como pruebas que se relacionan con afirmaciones expresadas por palabras y, así, las secundan. En la dinámica expositiva, las imágenes no introducirían elementos novedosos, sino que funcionan como herramientas para ilustrar lo previamente discutido.

muestras anatómicas producidas en esta institución han sido gravemente afectadas por las numerosas mudanzas del archivo tras la muerte de Jean Martin Charcot, quedando reducidas a unas pocas piezas escultóricas. En contraste, las imágenes patológicas del Hospital de las Alienadas, en Buenos Aires, se encuentran en un estado de abandono pero resguardadas bajo llave en un pabellón del actual Hospital de Salud Mental "Braulio Moyano". Allí se conserva un archivo sin clasificar que comprendería veintiséis mil cortes biológicos, quinientas piezas macroscópicas y mil fotografías que documentan a las pacientes y sus dolencias. A pesar de la falta de cuidado y el paso del tiempo, el aislamiento en el que se encuentran ha permitido su conservación casi íntegra.

[4] Desde su inauguración en 1656, La Salpêtrière funcionará como un hospicio para mujeres y no tendrá recursos de tratamiento médico hasta su progresiva medicalización a fines del siglo XVIII. A mediados del siglo XIX, Philippe Pinel sentará las bases para el desarrollo del tratamiento psiquiátrico en la institución, iniciativa que Jean Martin Charcot llevará al centro de la investigación médica sobre la histeria a fines del siglo XIX y comienzos del XX (Weiner 20).

[5] Los dos primeros tomos de la *Iconographie* se publicaron anualmente (1877-1878), mientras que el tercero fue bianual (1879/80). En ellos se recopilan las anotaciones sobre los tratamientos aplicados en la institución, editadas por el médico Désiré Bourneville, junto con las fotografías de una selección de internas tomadas por el fotógrafo Paul Regnard. La información contenida en estos volúmenes se presenta en forma de historias clínicas, organizadas cronológicamente, detallando el curso de la enfermedad. Estas entradas incluyen las posibles causas del trastorno —antecedentes previos a la internación—, los síntomas con y sin la interferencia de estímulos externos o medicación, así como los gustos e inclinaciones de las internas, entre otros aspectos. Los volúmenes tenían como objetivo ofrecer un retrato detallado de las histéricas más emblemáticas de la Salpêtrière.



plus aimante vis-à-vis de ses parents.

Etat de la malade pendant les années 1873, 1874, 1875. (PLANCHE I).

Fonctions intellectuelles, etc. — Th. est dissimulée, capricieuse, taquine et met souvent la discorde entre ses

ont paru sept fois en 1873, douze fois en 1874, neuf fois en 1875 et deux fois du 1er janvier au 21 juillet 1876.

Hémianesthésie. — Elle est complète sur toute la moitié droite du corps : ni le froid (glace), ni la chaleur (boule d'eau chaude), ni le pincement

Figura 1: Detalle de página. en Bourneville, Désiré M., y Paul Regnard. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. París: Charles Hérissey, 1877, pág. 6.

Aunque la *Iconographie* no fue la primera publicación médica en incluir fotografías —ese mérito corresponde a la *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris* de 1869—[6], la relevancia de este nuevo medio como herramienta para la producción de evidencia científica es tan significativa que se destaca en el propio título de los volúmenes y se subraya en el prólogo del primer tomo (Bourneville, Désiré M. y Paul Regnard *Iconographie* 1877). Por ello, resulta desconcertante que el discurso médico utilice estas imágenes únicamente como un respaldo secundario del texto escrito.

En un ensayo titulado "L'Homme fait parenthèse", Louis Aragon indica que "La parenthèse en est ce que l'on appelle aussi bien la poésie. Le merveilleux inutile." (598). Así, su aparición permite la irrupción de lo innecesario en el texto y habilita la inserción de un tipo de retórica que, en un principio, sería ajeno a la lógica textual. Si bien el autor se refiere a su implementación en el medio artístico y ficcional —la novela—, el matiz de significación que aporta este concepto a la indagación de las relaciones entre texto médico e imagen en el corpus que consideramos es, cuanto menos, revelador. Permite pensar que el espacio abierto por el paréntesis —y ocupado por la representación— en los volúmenes de la Salpêtrière no supone una reafirmación de la teoría médica sino una digresión que posibilita la irrupción de verdades diferentes a las reconocidas por la medicina. Verdades concernientes a una manera de explorar la verdad más afín con una búsqueda estética y, por extensión, al arte en lugar de a la ciencia. Así, la naturaleza intermedial de la *Iconographie* habilita la consolidación de un discurso que garantiza la hibridación de las disciplinas.[7]

[6] Cabe destacar que los directores de los tres tomos de la *Iconographie*, Désiré M. Bourneville y Paul Regnard, fueron colaboradores en la *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris*.

[7] La hibridación disciplinar, reflejada en nuestro corpus de estudio, no es un fenómeno aislado en el siglo de su producción, sino un aspecto central de la cultura decimonónica. Para una revisión preliminar sobre los límites entre la ciencia y el lenguaje estético, y su posible beneficio mutuo, véase el concepto de *Naturgemälde* de Alexander von Humboldt. Esta hibridación, que se extiende desde la filosofía hasta toda la producción cultural del siglo XIX, caracteriza el surgimiento de una modernidad cultural. Para un análisis contemporáneo de la hibridación en el arte, véase Clement Greenberg, "La pintura moderna".

El siglo XIX fue, sin duda, un periodo marcado por revoluciones de diversa índole. En este contexto, la sociedad, las ciudades, los roles sociales y —de particular interés para este artículo— los medios de representación se encuentran en un vertiginoso estado de cambio. Situación que acarrea sentimientos de ansiedad y desconfianza. Georges Didi-Huberman señala que la dinámica de apoyo que las imágenes tienen en la *Iconographie* refleja precisamente esta desconfianza: un temor latente. Según el autor, el gesto de formular una idea en el texto y luego reforzarla mediante la imagen visual indica que el discurso médico percibía una amenaza subyacente. Pero, ¿de dónde proviene esta amenaza? Aunque el autor no ofrece una respuesta explícita, podemos argumentar que, en el contexto de publicación de la Salpêtrière, la aparición de nuevos medios técnicos de representación de la realidad —como la fotografía, de manera emblemática— generaron tanto fascinaciones como temores. Así, Jonathan Crary advierte que la tecnología óptica desarrollada durante el siglo XIX provocó una reconfiguración significativa de la percepción visual, alterando la manera tradicional en que experimentamos los procesos de observación.

En este nuevo paradigma, la noción del observador como una entidad distante y separada del objeto —heredada de la cámara oscura del Renacimiento— se transforma en una en la que el espectador puede acercarse y fusionarse con lo que observa (Crary 24). Sin embargo, esta evolución no significa una completa superación de lo que Julia Montilla denomina la "mirada voraz del ojo europeo" (42), que implica la capacidad de comprender la naturaleza mediante el simple acto de la observación visual —intención de conjunto absoluto que ya hemos identificado en los repositorios de imágenes patológicas antes mencionados. Más bien, indica que la vitrina, que en los siglos XVII y XVIII presentaba una muestra del mundo en miniatura —como se ilustra en los gabinetes de curiosidades (Stanfford)—, ahora se transforma en un museo interactivo y, en muchas ocasiones, vivo. Aquí, el carácter espontáneo e imprevisible de las expresiones visuales inspira nuevas fascinaciones, pero al mismo tiempo, la disminución del control sobre las imágenes conlleva nuevos miedos y ansiedades hacia los medios de representación y comprensión de la realidad en términos generales. Los nuevos medios de representación propios del siglo XIX desencadenan una difuminación de la objetividad unidireccional propia del empirismo óptico heredado del humanismo. En este sentido, la *Iconographie* se configura como una síntesis que materializa las tensiones y crisis de su tiempo: una publicación que reconoce la fotografía como una herramienta reveladora, pero al mismo tiempo la sitúa en una posición subordinada frente al predominio del discurso escrito. Esta relación se presenta en el reducido espacio de un paréntesis, donde la imagen se convierte en un complemento, pero no en el eje central de la narrativa (Fig. 1).

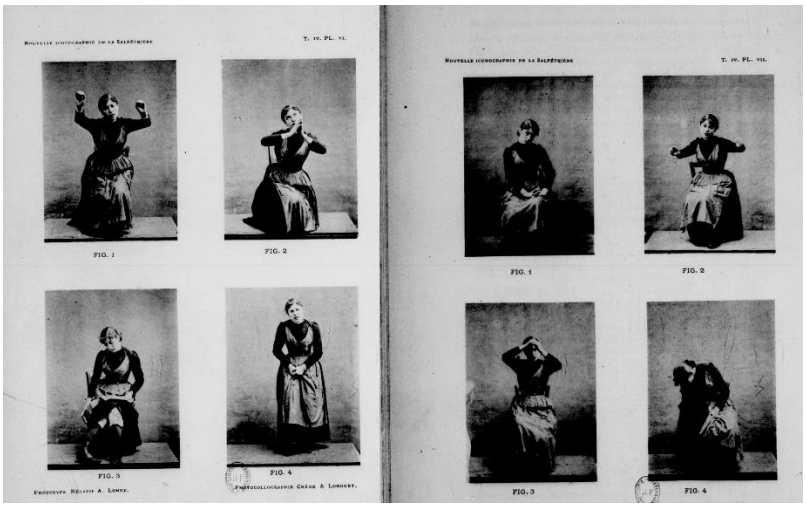


Figura 2: Imágenes de Alan Londe. *Nouvelle Iconographie Photographique de la Salpêtrière.* París: Charles Hérissey, 1891, pp. 86-87.

El hospital de la Salpêtrière —frecuentemente denominado museo patológico vivo (Ricou, Leroux-Hugo y Poirier 321), emporio de miserias humanas (Didi-Huberman 28) o museo de hechos clínicos (Lather 65)— es un buen ejemplo de la modernización de los procesos de observación que hemos citado en el párrafo precedente. La institución presentaba un índice de alta prácticamente nulo; aquellos que ingresaban rara vez salían. Aquí, el objetivo del tratamiento médico no consistía en aliviar el sufrimiento, sino que curar implicaba un proceso interminable de cuidado, control y observación (Didi-Huberman 43) y el edificio deviene un museo vivo y sus internas, obras susceptibles de ser observadas. Las pacientes permanecían dentro de la institución hasta el final de sus vidas, sometidas a un constante proceso de registro y exposición. Por esta razón, el acto de vigilancia se erigía como el género predominante en la psiquiatría *fin-de-siècle*, como lo señala Didi-Huberman (41), y la Salpêtrière se reconocía como la máquina óptica más monumental de su época (Montilla 51; Didi-Huberman 20).

Una de las paradojas más significativas del siglo se materializa aquí: por un lado, los cuerpos de estas mujeres diagnosticadas con histeria se convierten en imágenes que ganan claridad y utilidad, transformándose en dispositivos que aumentan el poder de control sobre sus organismos convulsivos.[8] Sin embargo, por otro lado, la obsesión constante con la que se controlaban y

[8] Las representaciones culturales de la mujer en la era decimonónica destacan por la falta de control y de utilidad social que solían vincular con el género femenino. Para explorar la figura de la *femme fatale* y su potencial amenaza al *status quo*, véase Bram Dijkstra, *Evil Sisters*. Asimismo, sobre las políticas de salud pública en el siglo XIX y su relación con la

representaban delata una ansiedad —un matiz adicional del miedo señalado por Didi-Huberman—, una necesidad subyacente y creciente de validar la verdad del discurso médico, como si este mismo estuviera en un estado de convulsión. Tal como hemos indicado, la desconfianza del relato clínico abre una brecha en la solidez de su narración —un breve paréntesis— para insertar un referente que se aparta de la teorización textual y se transporta a la representación visual. Esta imagen, con apariencia contundente, se materializa con toda la fuerza que se le adjudicó ya en el final del siglo y el breve espacio del paréntesis —acepción que ya hemos citado varias veces— se amplía para dar lugar a algo que excede el riguroso texto científico. En este gesto, se trasciende la pretensión de evidencialidad del discurso de los médicos que las compusieron; las puertas que abren esos paréntesis reflejan realidades de época que exceden el análisis —o la reafirmación— del objeto de estudio seleccionado. De este modo, el paréntesis no solo actúa como una fisura en el discurso médico, sino también como un espacio de posibilidad para explorar otras formas de conocimiento y representación.

Como hemos desarrollado en las últimas páginas, la interpretación que Aragon ofrece del paréntesis como la irrupción de lo innecesario —aquello que no responde a la lógica del texto— nos ha permitido evidenciar la fragilidad de la pretensión de objetividad en la producción médica decimonónica. Sin embargo, en el contexto de crisis de representación característico de la época, la inclusión de imágenes y paréntesis en la *Iconographie* no puede entenderse como un gesto superfluo, sino como una necesidad imperante. Estas fotografías actúan como un grito de auxilio en un momento de colapso, revelando no sólo una práctica de representación, sino también una desesperación subyacente.

Es esta misma desesperación la que las convierte en recursos indispensables, avalando la idea de Aragon sobre el carácter a la vez accesorio y esencial del paréntesis. Más que elementos decorativos, las imágenes irrumpen como una herramienta esencial que intenta sostener la solidez del discurso médico. No obstante, esa urgencia ansiosa por validar la verdad a través de la representación abre una brecha en la narrativa, permitiendo que la imagen introduzca los dilemas inherentes a la representación visual. En este gesto, la unidireccionalidad del discurso médico se difumina, dejando entrever un significado opaco y complejo que pone en crisis las certezas de su tiempo.

concepción de una mujer "poco útil", véase Ann Elizabeth Fowler La Berge, *Mission and Method*; David S. Barnes, *The Making of a Social Disease: Tuberculosis*; y Alison Bashford, *Imperial Hygiene.*

Ahora bien, el repositorio de imágenes producidas a principios del siglo XX en el Hospital de las Alienadas en Buenos Aires también resulta interesante en este aspecto. Aunque no disponemos de tantos registros, al menos no procesados y publicados, el documental *Atlas* (2021) nos permite adentrarnos en los pabellones abandonados de la institución y presenciar las remanencias de los tratamientos médicos. Aquí también —como evidencian las numerosas fotografías y muestras biológicas— la producción visual era un objetivo fundamental, tal vez el más importante de todos.

Atlas no narra la historia de una vida —la del director del hospital de Alienadas, Christofredo Jakob— sino la de una mirada. La de una manera de observar y procesar el mundo. La forma en que un neurólogo formado a finales del siglo XIX procesaría su legado. A pesar de las pretensiones de rigurosidad del discurso científico que hemos precisado en los párrafos precedentes, la cámara cinematográfica es precisa para notar las grietas. Las imágenes digitales producidas en el siglo XXI evidencian los quiebres en el sistema de significación —pretendidamente sólido y veraz— de cien años atrás. Primero las cicatrices que el bisturí del médico deja en la piel tras la sutura, luego las huellas del tiempo y, por último, el filme permite contemplar las fisuras —a veces sutiles y otras vastas— en un registro que se construyó para no tenerlos, que niega la intromisión de la digresión por construirse como absolutamente preciso, que rechaza lo innecesario. Un discurso que no admitía paréntesis (Aragon 598).

Figura 3: Plancha XV en Bourneville, Désiré M., y Paul Regnard. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. París: Charles Hérissey, 1879-1880, pág. 192.

Atlas revela el espacio en blanco que deja la corrosión del tiempo en las muestras materiales y, con ello, nos invita a explicitar interrogantes que hemos estado transitando en las últimas páginas: ¿Acaso el discurso médico de finales del siglo XIX y principio del XX no poseía paréntesis abiertos para la digresión? ¿Es un factor externo —la costura de la sutura, el paso del tiempo o el énfasis de la cámara cinematográfica— el que abre estos lugares para la digresión, o ya existían en el discurso médico del final de siglo? Esta tensión entre el control y la inevitable intrusión de lo innecesario, lo ajeno a la verdad médica, parece sugerir que incluso en su aparente rigidez, el discurso científico albergaba espacios de indeterminación, espacios donde la ciencia y el arte podían entrecruzarse.

Como señalamos al inicio de este artículo, el intento de crear un registro que aspirara a ser una verdad revelada exigía alcanzar una forma ideal: una representación libre de interferencias y opacidades. La posibilidad de concretar este ideal —tanto en el discurso como en el papel— requería el desarrollo de un método gráfico de tratamiento de la enfermedad. En la Salpêtrière, capturar el momento exacto se convirtió en un objetivo central, que no siempre estaba orientado a curar a las pacientes. Según los registros de la *Iconographie*, Jean Martin Charcot —director de la institución a finales del siglo XIX— podía diagnosticar a una histérica con sólo observarla unos instantes: sus cuerpos parecían expresar síntomas como signos de un lenguaje patológico (Didi-Huberman 37), un lenguaje que el neurólogo dominaba a la perfección (41). En este proceso, las individualidades de las internas eran anuladas, transformándolas en "casos-cuadro", diagnósticos estandarizados y visuales, preparados para ser exhibidos incluso en un museo (Didi-Huberman 48) (Fig. 1).

Para garantizar que la mirada precisa del médico se tradujera en una verdad universal, la Salpêtrière invirtió en tecnología de punta para la época: se instalaron laboratorios de revelado, estudios con iluminación adecuada, y se celebró la llegada de Paul Regnard, fotógrafo interno de la institución. Así, en cuestión de minutos, podía aparecer con su cámara para capturar el momento exacto antes de que este concluyera. O, al menos, así fue al principio, porque a medida que se perfeccionó el método gráfico de Charcot se descubrieron —o desarrollaron— mecanismos que servían para iniciar los síntomas de los ataques histéricos o, bien, eliminarlos por completo. Procedimientos como la compresión ovárica (124), los llamados botones histéricos (Hustvendt 26) o la popular hipnosis (Charcot y Richer 11) generaban o suspendían el síntoma a voluntad. A voluntad del médico y del espectáculo (Fig. 2).

Cada vez que se inicia un nuevo relato clínico en la *Iconographie* se cita, en primer lugar, un retrato de la paciente en "estado normal" (Fig. 3). En estas imágenes, la mujer aparece correctamente peinada y vestida, observando tranquilamente la cámara. A pesar de que, como indicamos, Charcot podía diagnosticar a una histérica con solo una mirada —incluso cuando esta se encontraba en "estado normal"--- la primera fotografía siempre marca una diferencia sorprendente con respecto a las que le siguen: gritos desgarradores, contorsiones bruscas, gestos obscenos, estados delirantes y comportamientos violentos que solo pueden ser controlados con gruesas cintas de cuero o el firme agarre de los operarios. El contraste entre la primera imagen y las contiguas es notable: estamos ante "alguien que ya casi no se asemeja a sí mismo en absoluto" (Didi-Huberman 153). Charcot denominó a estos ataques como histeria mayor y les prestó especial atención, lo que significa que las imágenes que se popularizaron de las internas retratan precisamente estos estados. A pesar de los esfuerzos del neurólogo por recortar, simplificar y poner orden, las fotografías producidas en la Salpêtrière poseen, en su enorme mayoría, una estética muy particular: la del desborde más absoluto (Fig. 4).

En este punto puede cuestionarse la pretendida objetividad de estas composiciones y surge la desconfianza, se habilita el espacio para una digresión. La tecnología fotográfica del momento no permitía capturar las contorsiones características de estos momentos de delirio; por lo tanto, las imágenes nítidas que se recopilan en la *Iconografía* delatan una quietud, una pose y, sobre todo, una exploración de composición estética. La búsqueda de una forma factible de ser representada por la cámara se llevó a cabo en uno de los campos más apreciados por Charcot: la historia del arte, especialmente la pintura. Según el neurólogo, los estudios del medio pictórico proporcionan respuestas agudas y elaboradas respecto de las posibilidades y requisitos de la representación gráfica, y en particular, de la representación de la enfermedad.

Figura 4: Plancha I en Bourneville, Désiré M., y Paul Regnard. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. París: Charles Hérissey, 1877, pág. 167.

En un estudio titulado *Los endemoniados del arte* y realizado con la colaboración del anatomista Paul Richer, Charcot recopiló una gran cantidad de pinturas y grabados sobre endemoniados, en los cuales los autores percibían con total claridad los síntomas de la histeria (13). La influencia del medio pictórico fue tal que "en numerosas ocasiones hacían fotografías a partir de las cuales elaboraban grabados o dibujos en una suerte de contradicción que les llevó a la creación de formas ideales que retrataran el movimiento que la cámara no captaba" (Charcot y Richter 16). Las posturas y gestos que luego serán esquematizados en la *Iconografía* como sintomatología provienen de formas clásicas, formas atestadas por la historia de la representación estética. El método gráfico de Charcot nace de una "connivencia fundamental de una práctica clínica con paradigmas figurativos, plásticos y literarios" (Didi-Huberman 195. Figs 4 y 5). La influencia del medio pictórico fue tan notable que la parálisis histérica —instante en el que la enferma cesaba sus movimientos en muecas o posturas ideales para ser representadas por la cámara— se refería con frecuencia con nombres como parálisis psíquica, parálisis dependiente de una idea, parálisis por imaginación o parálisis imaginaria (Charcot y Richer 7).

Lejos de poder considerarse bellas, al menos según los criterios del arte clásico, las muecas y posturas retratadas en las fotografías eran denominadas como "la perfección de las formas" (16).

En efecto, esta perfección no radicaba en su belleza, sino en su explicitud, en mostrar explícitamente la histeria. Aquí se manifiesta una relación directa entre ver y saber (De Fren 248), y por ello, la imagen más apropiada era aquella que revelaba más. Otra vez, Charcot y Richer encontraron un modelo de imitación en la historia del arte, particularmente en el tratamiento de lo grotesco durante el Barroco.

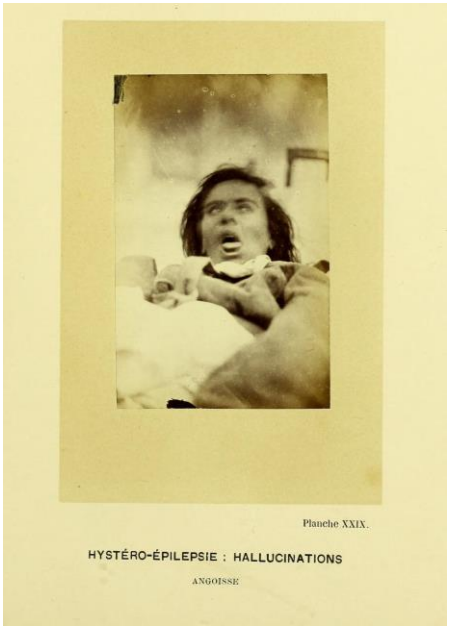


Figura 5: Plancha XXIX en Bourneville, Désiré M., y Paul Regnard. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. París: Charles Hérissey, 1877, pág. 212.

Según afirma Didi-Huberman, la forma clásica de las imágenes de la locura producidas en la Salpêtrière es estéticamente barroca (169), y de acuerdo con Charcot y Richer, la persona que mejor ha retratado el mal es Peter Paul Rubens. En el discurso clínico, el pintor flamenco es presentado como un naturalista, es decir, como alguien que pretende —y tiene las capacidades para— representar la realidad de manera precisa. Sin embargo, los médicos decimonónicos no parecen advertir que hablar de este artista como un fotógrafo requiere separarlo del sistema estético al que pertenece su obra. Entender el arte barroco como realista y naturalista es negar el ideal en la pintura y producir ideales pictóricos en la clínica (Montilla 73). Al mismo tiempo, asumir que las representaciones de Rubens son una copia fiel de lo que se encuentra en la naturaleza implica barroquizar y pictorizar el cuerpo de las histéricas.

Como señalamos en el párrafo de apertura, el proceso de creación de las imágenes que se exponen en los museos médicos comienza mucho antes de su ubicación en una vitrina: comienza en el tratamiento clínico, cuando el cuerpo de la paciente aún representa una totalidad. Charcot desconfiaba de las internas porque sostenía que la histeria, especialmente en sus etapas iniciales, tenía sus raíces en la imitación de los síntomas de la epilepsia (Charcot y Richer 11). Con el tiempo, sus esfuerzos le permitieron desarrollar una forma específica de histeria —la, ya mencionada, histeria mayor— que gradualmente se volvía más nítida en sus pacientes, más reconocible, más repetitiva, más constante. Sin embargo, nunca pareció advertir que sus histéricas parecían estar aprendiendo junto con él. Estaban aprendiendo, imitando y representando.

Figura 6: Facsímil de una litografía de J. Scarlett Davis a partir de una pintura de Peter Rubens en Jean Martin Charcot y Paul Richer. *Los endemoniados en el arte*. Madrid: Del lunar, 2000, pág. 81.

Al inicio de este artículo enfatizamos los efectos de la profunda necesidad de reafirmación que la crisis del empirismo óptico —de particular interés para nuestra tesis, la invención de nuevos medios de representación visual— provocaron en los procedimientos de producción de verdad en el discurso médico *fin-de-siècle*. En este contexto, los esfuerzos por producir documentos empíricos —y, tal como indicamos, métodos gráficos del tratamiento de la enfermedad— no respondían únicamente a la pretensión de innovación, sino también a la urgencia de ratificar el discurso médico frente al miedo y la ansiedad derivados de las transformaciones propias del mundo moderno. En la materialidad del texto, las imágenes —subordinadas— ocupan el espacio de un paréntesis: una breve incisión en la vastedad del discurso científico.

En este punto, las reflexiones de Aragon sobre el paréntesis nos permitieron resignificar este gesto como una puerta abierta a la digresión, más que como un ejercicio de reafirmación de la verdad. La grieta que el paréntesis genera en el discurso no refuerza las bases de un esquema cerrado, sino que abre espacio para una exploración rica y profunda de una nueva naturaleza. Asimismo, el desarrollo de un método gráfico —tanto por Charcot como por Jakob— y su estrecha relación con un lenguaje de representación estético, influido por la historia de la pintura, subrayan las vastas reminiscencias del material que se inserta en el breve paréntesis del texto.

La utilización de las fotografías como evidencia científica por parte del discurso médico decimonónico, y el recurso del paréntesis en particular, no está exenta de contradicciones. La imagen se inserta allí como un auxilio, como un intento por mitigar un sentimiento de desprotección, en este sentido se erige como necesaria —acercándose a la paradójica formulación de Aragón de que el paréntesis es el peso innecesario del texto, a la vez que aquello que no puede eliminarse sin alterar su esencia. Sin embargo, el resultado final no es la reafirmación esperada, sino la creación de una opacidad: un espacio que, al ganar en profusión, hace la exposición más vasta y difusa.

De este modo, el análisis de las imágenes médicas *fin-de-siècle* permite comprender que, incluso bajo su aparente rigor científico, el discurso médico era sensible a influencias externas y estaba sujeto a las transformaciones de su contexto histórico. Las imágenes de sus museos patológicos —conservadas en vitrinas, fotografías o tubos de ensayo— no sólo representan cuerpos, sino también los vestigios de un sistema que, en su búsqueda de verdad, se acercó inevitablemente al arte y sus dilemas.

REFERENCIAS

Aragon, Louis. *Henri Matisse, Roman*. Gallimard, 1998.

Barnes, David S. *The Making of a Social Disease: Tuberculosis in Nineteenth-Century France*. California UP, 1995.

Bashford, Alison. *Imperial Hygiene: A Critical History of Colonialism, Nationalism and Public Health*. Palgrave Macmillan, 2004.

Bourneville, Désiré M. y Paul Regnard. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Charles Hérissey, 1877.

---. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Charles Hérissey, 1878.

---. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Charles Hérissey, 1879-1880.

Charcot, Jean Martin y Paul Richer. *Los endemoniados en el arte*. Traducido por Ángel Cagigas, Del lunar, 2000.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducido por Fernando López García, Cendeac, 2008.

De Fren, Allison. "The Anatomical Gaze in Tomorrow's Eve." *Science Fiction Studies*. 36, no. 2, 2009, pp. 235-65.

Didi-Huberman, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducido por Tania Arias y Rafael Jackson. Cátedra, 2018.

Dijkstra, Bram. *Evel Sisters. The Threat of Female Sexuality and Cult of Manhood*. Alfred A. Knopf, 1996.

Fowler La Berge, Ann Elizabeth. *Mission and Method: The Early-Nineteenth-Century French Public Health Movement*. Cambridge UP, 1992.

Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducido por Fèlix Fanés, Siruela, 2006.

Humboldt, Alexander von. *Ansichten der Natur*. Nikol, 2019.

Hustvendt, Anti. *Medical Muses. Hysteria in 19th-Century Paris*. Bloomsbury, 2021.

Lathers, Marie. From Matter. *The Aesthetics of Artifice. Villiers's L'Ève future.* North Carolina UP, 1996.

Montilla, Julia. *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Brumaria , 2008.

Stanfford, Barbara. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. MIT Press, 1991.

Ricou, Philippe; Véronique Leroux-Hugo; Jacques Poirier. "La Bibliothèque Charcot à la Salpêtrière." *Histoire des Sciences Medicales,* 1994, pp. 4- 199.

Weiner, Dora B. "Les femmes de la Salpêtrière: trois siècles d'histoire hospitalière parisienne." *Gesnerus*, no. 52, 1995, pp. 20-39.

FILMOGRAFÍA

Atlas. Dir. Guadalupe Gaona e Ignacio Masllorens. Gentil cine, El rayo verde, Siete puertas, 2021. Color HD Video.