

La invención de la histeria

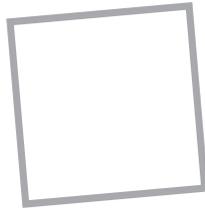
Charcot y la iconografía
fotográfica de la Salpêtrière



Georges Didi-Huberman

La invención de la histeria

Charcot y la iconografía
fotográfica de la Salpêtrière



Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson



ENSAYOS ARTE CÁTEDRA

Título original de la obra:
Invention de l'hystérie.
Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière

1.^a edición, 2007

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Lámina XXVIII. Inicio de un ataque. Grito.
Régnaud. Fotografía de Augustine. *Iconographie photographique
de la Salpêtrière*, tomo II.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1982 by Editions Macula, París
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2007
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 22.435-2007
I.S.B.N.: 978-84-376-2381-8
Printed in Spain
Impreso en Closas-Orcoyen, S. L.
Paracuellos de Jarama (Madrid)



Argumento

La Salpêtrière era, en el último tercio del siglo XIX, lo que nunca había dejado de ser: una suerte de infierno femenino, una *città dolorosa* con cuatro mil mujeres, incurables o locas, encerradas allí. Una pesadilla en un París listo para vivir su *belle époque*.

Será precisamente en este lugar donde Charcot *redescubrirá la histeria*. ¿De qué manera? En estas páginas intentaremos contarlo, y para ello buscaremos entre todas las tácticas clínicas y experimentales, a través de la hipnosis y de las espectaculares presentaciones de las enfermas en crisis en el anfiteatro durante las célebres «lecciones de los martes». Con Charcot descubriremos de qué es capaz un cuerpo histérico: ahora bien, todo ello tiene algo de prodigio. Posee algo de prodigioso y que supera toda imaginación, e incluso, como suele decirse, «toda esperanza».

Pero ¿qué imaginación, qué esperanza? Todo está encerrado allí. Lo que las histéricas de la Salpêtrière mostraban con sus cuerpos sugería una extraordinaria complicidad entre médicos y pacientes. Una relación alimentada por deseos, miradas y conocimientos. Y es esto lo que se pone en tela de juicio.

Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, «actitudes pasionales», «crucifixiones», «éxtasis», todas las posturas del delirio. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de

la histeria y el fantasma del saber. Se instaura así un *encanto* recíproco: médicos insaciables de imágenes de «la Histeria» e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en *invención de la histeria*. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura.

Pero el movimiento siempre exagerado del encanto produjo esta situación paradójica: a medida que la histérica se dejaba, a capricho, ser progresivamente reinventada y captada en imágenes, de algún modo su mal empeoraba. En un determinado momento, la fascinación se desvanecía y el consentimiento se tornaba en odio. Este giro será también objeto de nuestras pesquisas.

Freud fue testigo desorientado de esa inmensa cautividad de la histeria y de la fabricación de esas imágenes. Dicha desorientación nada tendrá que ver, sin embargo, con los inicios del psicoanálisis.

La evidencia espectacular



Régnard, «Ataque. Periodo epileptoide: fase tónica», *Iconographie...*, tomo I.



CAPÍTULO PRIMERO

Los desencadenamientos

EL ESPECTÁCULO

Lo que intento, en el fondo, es relanzar esta pregunta: ¿qué puede haber significado el término «espectáculo» en la expresión «*espectáculo del dolor*»? En mi opinión, se trata de una pregunta íntimamente infernal, llena de aristas, estridente.

Así pues, ¿cómo en nuestra aproximación a las obras y a las imágenes puede aparecer proyectado, desde el primer momento, un vínculo con el dolor? ¿Cómo llega el dolor a la obra?, ¿cuál podría ser la forma, la temporalidad de su llegada, o de su aparición, ante nuestros ojos y en nuestro interior, ante nuestra mirada? Y también: ¿mediante qué rodeo un dolor verdadero logra que accedamos, en silencio y pese a todo, a la cuestión de las formas, de los significantes?

Al final no me es posible denominar este suceso, la histeria, de otra forma que no sea la de *dolor*. Y esto incluso en el propio paso de su terrible encanto (es justamente en ese punto donde se abre en primer lugar el interrogante).

Pongo en cuestión esta atroz paradoja: la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen; que llegó a inventarse a sí misma (la coacción era su esencia) mientras decaía el talento de los considerados inventores de la Histeria. Una invención: un *acontecer* de los significantes. Pero en el

acontecer mismo de los dolores, de unos dolores histéricos demasiado evidentes, me gustaría hablar del sentido de su *extrema visibilidad*.

INVENCIÓN

Ya *inventar* cuenta con tres acepciones distintas:

Imaginar; imaginar hasta el punto de «crear», como suele decirse. Además, *fingir*, es decir, exagerar en la imaginación, sobrecrear; en una palabra, es mentir por facultad del ingenio, si no del genio. Aunque, según Littré, «fingir» se emplea erróneamente, se emplea, pese a todo, en el sentido de *forjar embustes*. Inventar es, finalmente, toparse y caer, en seco, al chocar con la cosa, con la «cosa misma»; es volver sobre ella, *invenire*, y desvelarla, quién sabe...

Inventar es una suerte de milagro (el mismo por el cual la Cruz de Cristo fue desenterrada del templo de Venus que coronaba el Santo Sepulcro y después «reconocida» entre otras dos cruces por Santa Elena, milagro que se celebra en la liturgia de la denominada «Invención y Exaltación de la Santa Cruz». Entre el cuerpo lleno de estigmas venéreos y la dolorosa crucifixión, lo que se intentará precisamente es escribir párrafos relacionados con la tardía reinención de un «cuerpo cristiano»...). Un milagro siempre *emponzoñado*: que en este caso recubre todo uniformemente, su creación y su invención, el abuso de las imágenes, la necesidad de mentir y desmentirlo; y, por último, el choque.

Emponzoñado, pero ¿con qué? Nietzsche escribió lo siguiente:

Actuamos así incluso en presencia de los sucesos menos ordinarios, nos inventamos la mayor parte de ellos y somos casi incapaces de no asistir como «inventores» de cualquier fenómeno. Esto significa que estamos fundamentalmente y desde siempre *habituados a mentir*. O para expresarlo en términos más virtuosos e hipócritas, es decir, en términos más agradables al oído, somos mucho más artistas de lo que creemos¹.

¹ Nietzsche, 1886, pág. 105.

Ahora bien, cuatro páginas después, habla de «compromisos ante el peligro que amenaza a la persona desde el interior»²...

Me gustaría cuestionar este compromiso y esta amenaza cuando, tratándose de la histeria, un médico apenas es capaz de no asistir como Artista al dolor suntuoso de un cuerpo abandonado a sus síntomas. Y ni yo mismo me libro de esta atroz paradoja, viéndome casi obligado a considerar la histeria, tal como fue pergeñada en la Salpêtrière durante el último tercio del siglo XIX, como un capítulo de la historia del arte.

EL DESENCADENAMIENTO DE LAS LOCAS

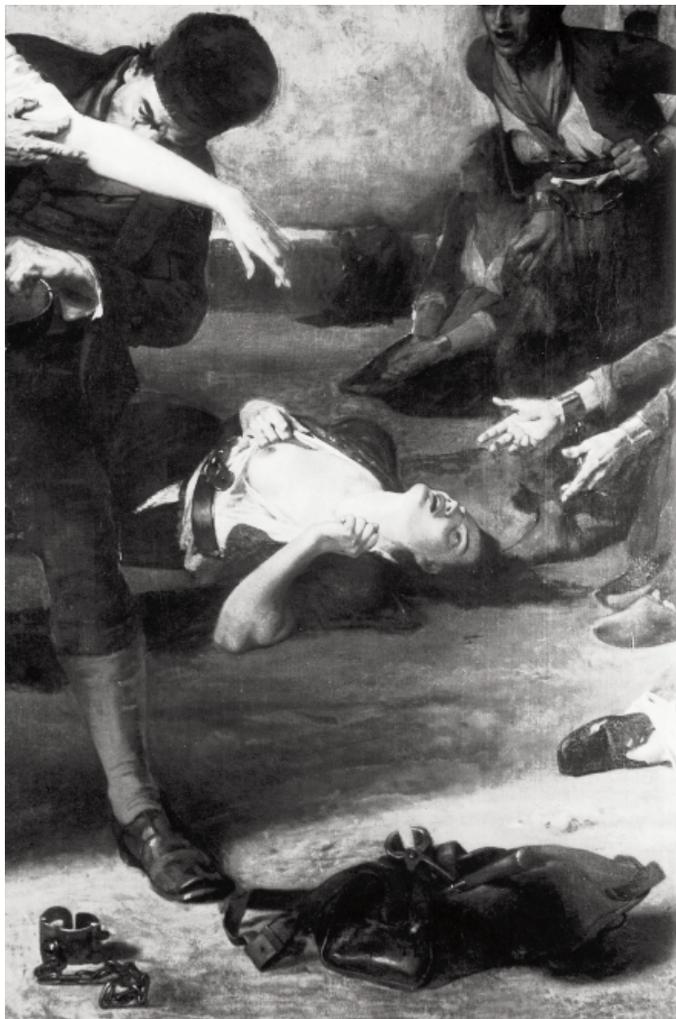
Pero hubo sin duda una extraordinaria imposición de las imágenes. Charcot trabajaba ya bajo la égida del cuadro de Fleury³, que exhibe en primer plano esas cadenas y herramientas, las mismas que cuentan el encadenamiento de las locas de la Salpêtrière y su «liberación» por Pinel [1]: se representa el giro, o más bien el *quiasmo* decisivo que éste operó, según se dice, en la mitología de la locura⁴. Este quiasmo fue, en primer lugar, el de un concepto de locura que Hegel formuló al declararse, precisamente, deudor de Pinel: no debe suponerse a la locura como una pérdida abstracta de la razón, no es más que un mero trastorno, «una simple contradicción en el interior de la razón»: es decir, que en principio debe suponerse, o presuponerse, escribe Hegel, que una loca es un ser razonable, simple y llanamente⁵. Este quiasmo fue también el de una nueva relación, filantrópica, con la locura: una indignación *democrática* frente a la miseria de esa infortunada clase de la humanidad, la de las locas y los locos —y el cuadro de Fleury también fue pintado para contar esto. Y por último: la Salpêtrière de Pinel, como Asilo en el sentido moder-

² *Ídem*, pág. 109.

³ En todo caso, bajo la influencia de un retrato de Pinel. Cfr. Freud, 1893, pág. 19.

⁴ Cfr. Foucault, 1961, págs. 483-497; Gauchet y Swain, 1980, págs. 68-100.

⁵ Cfr. Hegel, 1817-1830, págs. 376-377; Foucault, 1961, pág. 501.



1. Fleury, *Pinel liberando a las locas de la Salpêtrière* (detalle), Bibliothèque Charcot, Salpêtrière.

no de la palabra, se abrió con el objetivo primordial de *cuidar* la locura. Una curabilidad que podía, incluso, ser traducida en cifras; se abrió paso una ciencia nueva, una ciencia terapéutica: «... hay una probabilidad, del 0,93, de que el tratamiento adoptado en la Salpêtrière se complete con éxito si la alienación es reciente y no ha sido tratada en otro lugar»⁶.

⁶ Pinel, 1809, pág. 437.

Pero esto no fue más que un quiasmo: cruzado, pero simétrico.

ALMAS NOBLES

Ciertamente, Pinel liberó a las locas de la Salpêtrière; las sustrajo a su puro secuestro, les ofreció una coexistencia (la del trabajo, principalmente); pero esta apertura supuso también una inserción: inventó el Asilo como «pequeño Gobierno», según solía llamarlo, con su «jefe de Policía interna» y, siempre, con sus «celdas», «celdillas», «calabozos», «jaulas de locos» y «mazmorras»... E incluso fue en calidad, no de médico sino de vigilante, como Esquirol entró en la Salpêtrière en 1811.

En suma, el «quiasmo» filantrópico habrá encadenado otros lazos, los de la culpabilidad carcelaria que vuelve a aislar, de otro modo, la locura. *Cuidar* se encadena con *internar*, justificando oportunamente que no se las «somete» a la organización del asilo: sencillamente, entran allí. Se entra allí como en el funcionamiento mismo de lo cotidiano, un funcionamiento infinitesimal y, al mismo tiempo, ilimitado. El banal paternalismo del Estado. Y la particularidad de este quiasmo nos es devuelta como el resultado constante de una división en la que se han igualado divisor y dividido: ¿acaso no se habrá experimentado la «conciencia psiquiátrica» como la desafortunada escisión entre la confianza de su saber inmediato y el fracaso de este saber cuando pasa a la acción?

El fracaso consistió en lo siguiente: la locura cambia de forma e, incluso si queremos, en un 93 por ciento (véase la histeria), pero la locura jamás se habrá vuelto a curar, ni en la Salpêtrière ni en ningún otro sitio.

Ahora bien, una ciencia que fracasa cuando pasa a la acción, ¿no tiene todos los motivos para engendrar unos sabios *angustiados*, sobre todo si su objeto de estudio es la locura que, sea cual sea el concepto buscado, no cesa de *manifestarse*, y como efecto de la palabra, es decir, como algo incoercible? Y por otra parte, ¿no suele decirse que los locos se asemejan en cierta manera a nosotros? ¿Y acaso un médico que trata la locura puede rechazar ver el desamparo de su propia seme-

janza? Y, sin embargo, este rechazo tendrá lugar. De modo vital, existencial, epistemológico. La «conciencia psiquiátrica» no habrá podido más que rechazar el ser una conciencia desgarrada, como poco una conciencia desgraciada. Habrá sido firme en preservar su convicción de universalidad; incluso habrá preferido rechazar pasar a la acción, o inventar actos adecuados a sus convicciones; habrá rechazado, en este riesgo de angustia, mancillar el esplendor de su convicción, de su genialidad.

Por lo tanto, se habrá mostrado ahí como *Artista*. Pero artista en el sentido de religión estética, en el sentido hegeliano de *alma noble*.

HIPOCRESÍA

También podemos calificar esto de *hipocresía*: hipocresía, lo que establece como acto, léase decreto en la realidad, un simple juicio; y que, incluso de forma confusa, lo sabe bien⁷. Hipocresía, el desplazamiento equívoco, *Verstellung*, de la conciencia íntima de una verdad fingida a la asunción delante de todos de una simulación de verdad —y el desvío de ese desplazamiento mismo. La hipocresía caracteriza, ciertamente, un problema de ética, pero es preciso cuestionarla según la siguiente amplitud: ¿qué habrá visto una ciencia en la hipocresía para convertirla en principio constituyente de su exigencia metódica, en el mismo momento en que se estaba procurando los fundamentos de su eficacia? Sostengo que todo lo que ocurrió en la Salpêtrière, esta gran epopeya de la clínica, salió de la hipocresía, si queremos entender este término como la complejidad de prácticas que designa y si no queremos desentramar dicha complejidad.

Hipocresía: es el acto del juicio, de la decisión, de la elección; es distinguir, separar y resolver. Es explicar. Pero sólo un poco de cada, o en todo caso: en su interior (*upo*), en secreto. El verdadero hipócrita (de tradición griega, el *upokriter*) es ante todo el que sabe discernir, pero discretamente (en de-

⁷ Cfr. Hegel, 1807, II, págs. 193, 195, 168.

recho, es el que dirige la investigación), y es el que sabe dar una *respuesta interpretante*: adivino y terapeuta, es quien explica vuestros sueños; presta con humildad su persona a la voz de la verdad y la recita, convirtiéndose así en el rapsoda. Esto es, también en *el actor*. La hipocresía es el arte griego, el arte clásico del teatro; recitar lo verdadero empleando medios escénicos, es decir, hechos, contrahechos y simulaciones, de la respuesta interpretante.

«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 loca⁸.

Pues la hipocresía, como teatro y como respuesta interpretante, comporta un extraordinario beneficio epistemológico: y éste es el amor. Pinel había permitido la libre y pública «perturbación» de las locas⁹, y las locas se cargaron por su parte con una inmensa deuda de amor para con él. Ahora bien, es el efecto conjugado de la permisión y de la deuda lo que dejaba vislumbrar a Pinel la posibilidad de delimitar la locura en su totalidad. Y es esta hipocresía, *como puesta en escena*, la que pondré en tela de juicio a propósito de Charcot: un «dejar ser» táctico, una respuesta que simula prolongar a su ritmo la palabra ajena, pero una respuesta siempre interpretativa, luego oracular. Es la hipocresía como *método*, un ardid de la razón teatral en su presunción de inventar la verdad.

EL DESENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES

Deberemos enjuiciar su fracaso, con todo rigor. Pero no por ello el fenómeno dejó de resultar menos clamoroso, e incluso eficaz: un desencadenamiento de las imágenes —temiblemente eficaz.

Insisto en el hecho de que Charcot se habría visto forzado a emplear este método: condenado a la imaginación, y ante todo a esta *imaginatio plastica*, la que figura la intuición en el espacio¹⁰, tal como sostiene Kant, en los límites de una trans-

⁸ Cfr. Freud, 1915d, pág. 113.

⁹ Pinel, cit. por Gauchet y Swain, 1980, pág. 131.

¹⁰ Cfr. Kant, 1798, págs. 52-53.

misión. Y tal era, siempre renovada, la gran promesa, clínica y pedagógica, de Charcot: «Por decirlo de algún modo, haré que toquen ese dolor con sus propias manos en un instante; les haré reconocer todas sus letras» —¿cómo?— «presentándoles a cinco enfermas» —y las hacía entrar en la escena de su anfiteatro¹¹. (Quizá se acordaba aquí del «postulado escópico» de Claude Bernard: «Para aprender cómo viven el hombre y los animales, *es indispensable ver morir a un gran número de ellos*»¹²...).

Figurar y llevar a escena, pero siempre al límite de una falsificación: es la invención (el método) experimental en sí misma, medio sólido de la moderna «conquista del mundo en tanto que *imagen concebida*» —«die Zeit des Weltbildes»¹³. Pero el método no pudo escapar a ese problema, a ese *problema figurativo* que obsesiona a toda clínica médica: el del vínculo, el vínculo fantasmático, de la vista al saber, y de la vista al sufrimiento. ¿Cómo se ha producido este alarde de representaciones del Dolor? Se trata de un problema fenomenológico crucial, el de la aproximación al cuerpo del prójimo y a la intimidad de su dolor. Es también un problema político, el del *interés espectacular* que paga el sujeto observado por la «hospitalidad» (la capitalización hospitalaria) de la que se beneficia en tanto que enfermo. Es el problema de la *violencia del ver* en su pretensión científica de la experimentación sobre los cuerpos. Y que esta experimentación sobre los cuerpos se lleve a cabo para hacer visible cualquier cosa de ellos, su esencia, no es, por tanto, dudosa. Entonces, ¿por qué seguir suponiendo a Charcot como *obligado por la imagen*, léase por lo imaginario?

Y es que lo visible es una modalidad incomprensible.

Pues, en primer lugar, lo visible tiene una manera muy personal de entrelazar lo imborrable de la angustia con su propio dominio. Y además, Charcot no estuvo solo en su debate práctico con lo visible: las locas también tienen una práctica, no menos sofisticada, de la ineludible modalidad de lo visible.

¹¹ Charcot, *OC*, I, pág. 321.

¹² Bernard, 1865, pág. 173 (la cursiva es mía).

¹³ Cfr. Heidegger, 1949, pág. 123.

CRISTAL DE LA LOCURA

La cuestión posee, por este motivo, una complejidad inusitada: jamás queda reducida a una relación plana, sin ángulo, del hecho de ver y del de ser visto. ¿Cómo abordarlo entonces? ¿Estrellando un cristal contra el suelo?

Mientras se perdía en circunloquios al investigar la noción de instancia psíquica, Freud ya imaginaba esto, estableciendo una relación... ¿cómo expresarlo?... cristalina, facetada, reflejando brillos, de la locura a la vista:

Ahí donde la patología nos revela una brecha o una grieta, ahí hay probablemente una fisura. Si lanzamos un cristal contra el suelo, no se romperá de cualquier forma, sino que seguirá las líneas de la fisura, en fragmentos cuya delimitación, aunque invisible, estaba sin embargo determinada con anterioridad por la estructura del cristal. Esta estructura resquebrajada se corresponde con la de los enfermos mentales. Con respecto a los dementes, conservamos algo del temor respetuoso que inspiraban en los pueblos de la Antigüedad. Estos enfermos se han desviado de la realidad exterior y, justamente por esta razón, saben mucho más que nosotros de la realidad interior y pueden revelarnos ciertos aspectos que, sin ellos, permanecerían impenetrables. Nos referimos a una categoría dentro de estos enfermos que sufren la locura de la vigilancia. Se quejan de ser continuamente observados por poderes desconocidos, unos poderes que después de todo no son otra cosa que personas; se imaginan escuchar a estas personas enunciar lo que están observando: «Y ahora dirá: mírale, se está vistiendo para salir, etc.» Esta vigilancia, si bien no alcanza el grado de persecución, se acerca bastante a ella. Los enfermos así observados creen que nadie se fía de ellos, que se está a la espera de sorprenderlos cometiendo una mala acción por la cual serán castigados. ¿Qué ocurriría si estos seres delirantes tuviesen razón?¹⁴.

Dejo, así, en suspenso, su extraña pregunta. Tengan paciencia.

¹⁴ Freud, 1933, págs. 80-81.

MORAL DEL JUGUETE

Vuelvo a lo anterior: lo que se construyó en la Salpêtrière fue como una gran máquina óptica capaz de descifrar los invisibles lineamientos de un cristal: la enorme máquina, territorial, experimental, mágica, de la historia... Y para descifrar el cristal, era preciso romperlo, sentir la fascinación de su caída, romperlo de nuevo, inventar máquinas adecuadas para hacer que la caída resultara más visible, más definida... ¡y aún volver a romperlo, para llegar a ver!

Por eso, el saber psiquiátrico del siglo XIX debe ser sometido a un examen más allá de sus afirmaciones, designaciones y descubrimientos: ya que también es como una prodigiosa difracción de su propio discurso, en conductas a menudo contradictorias; se organiza a sí mismo según discrepancias, divergencias, incompatibilidades, transgresiones salidas de un alma cándida. Si la eficacia de la psicología *estuvo tan mal fundamentada*, y por todas las partes de su método¹⁵, es porque quizá tampoco pudo pasarse, a menudo, de dirigir hacia los demás el mismo gesto, mortífero, de un horrible niño demasiado curioso; y por ello, evidentemente, perdonable: ya que *quiere saber*, simplemente saber... Dicho esto, destaco lo siguiente:

La mayoría de los chiquillos quieren, sobre todo, *ver el alma*, unos después de invertir un tiempo en ejercitarse, otros *enseguida*. Será la mayor o menor rapidez en la invasión de este deseo la que condicione la mayor o menor longevidad del juguete. No me veo con el suficiente coraje como para censurar esta manía infantil: es una tendencia metafísica básica. Cuando este deseo queda fijado en la médula cerebral del niño, llena sus dedos y uñas de una agilidad y de una fuerza singulares. El niño da vueltas una y otra vez a su juguete, le propina arañazos, lo agita, lo golpea contra las paredes, lo tira al suelo. De vez en cuando, le obliga a recomenzar sus movimientos mecánicos, a veces en senti-

¹⁵ Cfr. Canguilhem, 1958, pág. 365.



do inverso. La vida maravillosa se detiene. El niño, como el pueblo que asedia las Tullerías, realiza un esfuerzo supremo: por fin lo abre, es el más fuerte. Pero *¿dónde está el alma?* Es en este punto donde comienza el desconcierto y la tristeza. Hay otros que se aprestan a romper el juguete apenas lo atrapan en sus manos, apenas comienzan a examinarlo; por lo que respecta a éstos, reconozco que ignoro el misterioso sentimiento que les lleva a proceder así. ¿Les ha arrebatado una cólera supersticiosa contra estos diminutos objetos que imitan a la humanidad, o bien les obliga a pasar una especie de prueba de iniciación antes de introducirles en la vida infantil? —*Puzzling question!*¹⁶.

2. *La terrible matanza de mujeres en la Salpêtrière en 1792 (detalle), Musée Carnavalet, París.*

¿Se tratará acaso de una introducción al método experimental en psicología?

¹⁶ Baudelaire, *OC*, I, pág. 587.

DESASTRES DE LA EFICACIA

Así pues, volver a trazar los protocolos experimentales de esta gran máquina óptica de la Salpêtrière. Convocar al mismo tiempo una preocupación por sus defectos, por mínimos que sean —la soberanía de lo accidental: apelar al mismo desastre como horizonte de su eficacia.

¿Y cuál habrá sido esta «gota de crueldad», común a toda esta voluntad de conocer?¹⁷. ¿Esta sangre de las imágenes?

Pero permanezcan ya a la escucha de las conmociones significantes: *Salpêtrière*, el gran asilo de mujeres, el antiguo polvorín, el error histórico de 1792 (un «complot de las mujeres» que habría estado asociado al «complot de las cárceles»), y esa «*Terrible matanza de mujeres que la Historia jamás ha mostrado*»¹⁸ [2]...

¹⁷ Cfr. Nietzsche, 1886, pág. 148.

¹⁸ Cfr. Guillaín y Mathieu, 1925, pág. 48.