

## **El lenguaje del dolor en el discurso femenino**

Elsa Plaza

Universidad de Rosario , agosto 2003

### *- Introducción*

Nuestra charla hoy girará en torno a tres historias femeninas construidas en torno al dolor físico, esgrimido como forma de acercamiento a la trascendencia mística. Paralelamente a esto mi intención es también llamar la atención acerca de la familiaridad que las mujeres tienen con el dolor como expresión de un discurso propio y reprimido por la cultura y la política patriarcal.

La primera de estas historias nos acercará a una mujer de finales del siglo XIX, que precisamente elige ser conocida bajo el nombre de Madeleine (Magdalena). Madeleine permanecerá ingresada en el hospital de la Salpêtrière de París durante ocho años. Etiquetada en un primer momento como histérica, sus síntomas se manifestaban en forma de delirios místicos.

Veremos luego cómo, a partir de los años 70 del siglo XX, este mismo lenguaje de la histeria, el misticismo y en general el cuerpo sufriente es revisado por una de las corrientes del arte contemporáneo, el denominado *body art* que contó con una significativa representación femenina.

Por último nos acercaremos a una instalación ( realizada en marzo del año 2001) que retoma también los elementos discursivos de dolor cristiano, pero, con un guiño irónico, los transforma en una vía femenina hacia la trascendencia mística.

### *- El dolor*

Pero, comencemos por definir qué entiende la ciencia por dolor. El dolor, según ésta, es una respuesta elaborada por el sistema nervioso central a un estímulo negativo, ya sea proveniente de una afección física o psicosocial. Si el dolor es también respuesta a un estímulo negativo psicosocial, podemos creer que los hombres y las mujeres, que se enfrentan a contextos culturales diversos, manifiesten formas de dolor también divergentes. Los sociólogos y los psicólogos coinciden en decir que el dolor femenino es más elusivo y más difícil de ver.

Actualmente, estudiosos de la epidemia de histeria diagnosticadas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX afirman que ésta fue una forma particular de dolor femenino, determinado fundamentalmente por el marco social donde se desarrollaba la vida de las mujeres. Así podríamos sugerir que el lenguaje de la histeria fue expresión de la presencia femenina en un mundo donde tradicionalmente lo femenino era (y sigue siendo) considerado un “accesorio” complementario de la cultura, centrada en la supremacía patriarcal. ( Utilizo la palabra patriarcal para definir un modo de vida fundado en la autoridad, la apropiación, la jerarquía y el control) .

### *- La histeria*

Los síntomas característicos de la histeria es el dolor y su contrario el topor (anestesia). Un dolor no comprendido por el cuerpo científico, el cual se esforzó en demostrar ( durante el siglo XIX y parte del XX) que ese mal, que no se traducía en ningún daño aparente de los tejidos, provenía de la simulación.

La enorme cantidad de pacientes histéricas nos lleva a la pregunta de si dicha epidemia fue creación de la medicina de la época o una reacción en cadena a una situación de opresión ¿Por qué, si la histeria como patología psíquica existió desde siempre, aparece como epidemia recién el siglo XIX? Puesto que su definición podemos encontrarla en textos médicos provenientes de la antigua Grecia.

David Morris en su ensayo *La cultura del dolor* apunta una posible respuesta. Según este autor esta explosión histérica: "no es más que la súbita importancia que se dio a un problema médico que durante siglos existió a un nivel menos público" Y agrega: "La medicina se estaba transformando activamente en una profesión moderna y los médicos jóvenes, con familia que alimentar y carreras que hacer avanzar, hallaron una muy bien dispuesta fuente de ingresos, además de un rico campo de estudio en el interminable abastecimiento de curiosos síntomas de la histeria." Para este autor, el dolor y el topor histéricos expresan los conflictos de una sociedad en rápida evolución, en la cual las mujeres avistaban una libertad que su cultura, centrada en valores masculinos, no estaba de acuerdo en conceder. Otra ensayista, Diane Hunter sostiene: "El dolor y el topor histéricos sirvieron de votos secretos en unas elecciones donde las mujeres eran excluidas. Era un discurso *inarticulado y torcido* dirigido al pensamiento patriarcal".

#### *Breve historia de la histeria en el XIX*

Durante el siglo XIX en nombre del orden y la seguridad burguesa y con la complicidad de jueces policías e instituciones sanitarias se implementó un plan, a través del cual se podía recluir a cualquier mujer en un asilo psiquiátrico de por vida. Sólo se requería el consentimiento de la familia o la orden de un juez o un médico. La excusa esgrimida podía ser la de alterar el orden moral, social o familiar. Demás está decir que muchas familias se aprovecharon de esta facilidad para desprenderse de sus allegadas más molestas, ya sea por cuestiones de personalidad conflictiva o incluso de herencia.

Así las salas psiquiátricas se llenaron de mujeres y niñas, mientras que los psiquiatras de la época adjudicaban esta afluencia de clientela a una predisposición **genérica** a la locura. Se comienza entonces a elaborar los discursos sobre la histeria, basándose en la "natural" debilidad que inclinaba a las mujeres a padecer ciertas patologías.

En los hospitales de París se hizo costumbre visitar a las internas, en sesiones abiertas a estudiantes y profesionales, público ávido de ver las gesticulaciones y éxtasis que las mujeres allí ingresadas ofrecían en espectáculo y que las cámaras fotográficas de la época registraban meticulosamente.

Los llamados *stigmata* o síntomas principales de la histeria eran: convulsiones (conocido como ataque de histeria) parálisis, sonambulismo, amnesia, anorexia. Aparte del dolor, otra manifestación de la histeria era el topor, consistente en un aturdimiento prolongado. Con exactitud el topor no es la ausencia del dolor, sino el estado en el que se sumerge una persona cuando pierde la capacidad de sentir.

El neuropsicólogo francés Pierre Janet (1859-1947), sucesor de Charcot (1825-1893) en la cátedra de neuropsicología del hospital de la Salpêtrière de París y uno de los más conocidos estudiosos de la histeria, consideraba la pérdida de sensibilidad, como uno de los síntomas fundamentales de la histeria. Pero, el mismo Janet, asombrado por los métodos que su maestro: el gran Charcot (y otros) utilizan para detectar los síntomas histéricos, destaca el paralelismo entre estos métodos, - que se proponían sobre todo hallar zonas anestésicas en el cuerpo de las pacientes- y la búsqueda de pruebas de brujería, a las que se sometía a sospechosas de practicarla durante la edad media. “ En nuestras clínicas- escribe Janet- somos como esa mujer que busca brujas [contratada por el Santo Oficio] le cubrimos la vista a la paciente, le hacemos girar la cabeza, le frotamos la piel con las uñas, le pinchamos de súbito con una aguja oculta, observamos sus reacciones y los indicios de dolor (...) Lo que es evidente en el relato- concluye Janet- es que **tanto la histeria como la brujería corresponde al ámbito de lo femenino**”. (lo subrayado en negrita es mío)

#### - *Un caso de histeria en la Salpêtrière*

Madeleine fue una de las pacientes del hospital de la Salpêtrière de París. Su caso llamó la atención del neuropsicólogo Pierre Janet quien le dedicó el ensayo *De l'angoisse a l'extase* (obra leída con entusiasmo por el grupo surrealista francés).

Cuando Madeleine llegó a la Salpêtrière tenía 42 años. En su historial clínico se dice que provenía de una familia acomodada, aunque muy tempranamente abandonó su familia para vivir pobremente y trabajar de asalariada en una fábrica, a pesar de que poseía una cierta cultura. Su ferviente religiosidad la llevaba a visitar los lugares más marginales de París y a recolectar enfermos purulentos por las calles. Aunque también se torturaba con la escasez de comida y de abrigo, provocándose también heridas y llegando a marcarse con las iniciales de Cristo y su anagrama en el pecho. Ella explicaba este comportamiento como una manera de volcar el dolor del mundo en su propio cuerpo, expresando una necesidad de autoinmolación para así redimir a todos los pecadores, tal como Cristo lo había enseñado. Madeleine se somete al dolor bajo el mismo pretexto que históricamente esgrimen los santos ascetas cristianos. Pero la diferencia que los aparta de éstos es el lugar desde donde emite su mensaje de salvación y de amor a los pobres y a los marginados, en una época y desde un lugar equivocado. Ya que en la época el discurso dominante y válido ante las autoridades laicas es el científico y no el religioso.

Cuando a Madeleine la ingresan en el hospital se queja de rigidez y dolores en los pies. Al ser interrogada por su extraña manera de caminar, de puntilla como una bailarina, explica que una noche de Navidad le había invadido una

extraña fuerza que la elevaba hacia el cielo, considerando ésto una llamada divina. A partir de entonces comienza a moverse en puntas de pie. Pero lo más extraño de Madeleine eran sus éxtasis en los que permanecía en posición de crucificada hasta dieciocho horas o más sin moverse, sin comer y sin cumplir ninguna de sus necesidades fisiológicas. Durante su experiencia extática, sobre todo en épocas de fiestas religiosas señaladas, aparecían en sus extremidades los estigmas de la Pasión.

El Dr. Pierre Janet, sucesor del famoso Charcot en las salas de neuropsiquiatría de la Salpêtrière, se dedicó a estudiar meticulosamente estos estigmas, creando incluso un apósito especial para ellos. Puesto que llegó a sospechar que las heridas del empeine no surgían espontáneamente y era la enferma misma quien se los producía. Finalmente el médico descubrió que estas llagas coincidían con sus períodos menstruales, remitiendo estas llagas con la menopausia.

Madeleine tenía un espíritu creador y como poseía una cultura superior a la media femenina de la época, contaba con los elementos necesarios como para poder expresarse a través del dibujo, la pintura y la escritura. En sus producciones encontramos descripciones de las visiones a las cuales accedía durante sus éxtasis. Su médico se ocupó de recopilar gran parte de esta obra. Hasta aquí la historia de Madeleine.

- *El discurso del cuerpo.*

En los años sesenta y setenta del siglo XX, gracias al nuevo impulso que toma el cuestionamiento al orden patriarcal, tuvo como origen la segunda oleada del movimiento feminista, algunas artistas e investigadoras revisarán tanto la histeria, como el misticismo o la brujería considerándolos como formas de expresión del cuerpo y la cultura femenina. Todas estas manifestaciones tenían en algún momento de su recorrido expresivo el denominador común del dolor, como marca de una no aceptación del orden establecido. Lo que interesará a artistas que se dedican a lo que se da en llamar *body art* es el lenguaje del dolor como afirmación del cuerpo, como soporte de una trascendencia social o espiritual. Algunas creadoras, como Gina Pane, marcarán su cuerpo sugiriendo de este modo una mística materialista, donde lo carnal, que parece negado porque se tortura, es a la vez más evidenciado que nunca. De este modo en las artistas contemporáneas el énfasis que se pone en el dolor, no se expresa como deseo de desaparición de lo carnal en aras de una espiritualidad (no es el cuerpo el sepulcro del alma como sostienen la mayoría de los padres de la iglesia) sino que él **es** lo que **somos**, soporte a la vez del espíritu o la mente o como quiera llamársele a ese algo que nos da conciencia de ser en el mundo y de la necesidad de conocer y de reconocernos en los otros. A través de las performance o de las obras de arte se exalta la unidad entre cuerpo y alma. Cuerpo de carne tangible, carne, como dice la artista inglesa Hellen Chadwick, "iluminada".

Esta vía paralela de afirmación de lo carnal será el *leitiv motiv* de gran parte del arte realizado a partir de finales de los años 50, desde una toma de conciencia de género. Así una parte de las artistas mujeres utilizarán el lenguaje del dolor para expresar su feminidad como “una herida abierta a la conciencia del mundo”. Y así comienza la historia de un nuevo relato, donde algunas artistas se vuelcan su interés en una relectura del material iconográfico proveniente de los documentos producidos por el cuerpo histórico, como del cuerpo poseído por el misticismo, llegando incluso a analizar el efecto del dolor y la violencia sobre sus propios cuerpos. (Evidentemente también se trabajará la violencia de género dentro de la familia, de la sociedad, la violencia instrumentalizada por los Estados, etc.)

Este discurso tomará aspectos diversos de lo femenino y buscará medios distintos también de expresión. Se trataba de este modo abrir un espacio en el arte a través de la enunciación de una experiencia propia enraizada en la historia de las mujeres. Así el cuerpo de la artista se hace más presente que nunca ya sea de forma real o icónica, aludiendo a él en la representación pictórica o a través de artefactos; o también de forma indexical, a partir de improntas dejadas por el cuerpo, utilización de sangre o su representación simbólica. Lo que interesa señalar, para muchas de las obras producidas desde los años 60 es la importancia que cobra el registro del dolor y la sangre, tanto desde una perspectiva mística como antropológica.

- Gina Pane

Gina Pane será una de las artistas que a partir de los años 70 comienza a realizar una serie de *performances* donde recuperará los registros del cuerpo poseído por el misticismo. Pane era hija de padre italiano católico y madre francesa protestante, por lo que según ella, en su casa la religión era algo presente y vivo a través de las charlas que mantenían sus padres con respecto a sus creencias. Ella no es una católica practicante pero sí alguien que se manifiesta creyente y que se interroga sobre el fenómeno religioso. A través de sus acciones y luego en piezas realizadas con materiales diversos, recuperará los registros del cuerpo poseído por el misticismo. En una entrevista posterior al período en que realiza las series de *performances* Pane declaraba la influencia que un texto de Tertuliano ( un filósofo del primer cristianismo nacido en Cartago) había ejercido sobre ella. Este texto le daba *a posteriori* claves para interpretar sus acciones. Para este autor la carne es digna de ser resucitada por Dios. Y continua Pane: “Según Tertuliano el cuerpo y el espíritu están en el mismo plano, y una evaluación negativa de la carne es impensable; la separación de ambos por la muerte, no es más que provisoria, porque Cristo es la garantía de resurrección de la carne . La carne queda siempre igual a sí misma y forma parte integrante de la continuidad del Ser de la misma manera que él se encuentra en el grano que enterrado muere para revelarse en una vida nueva”. Para Pane esta lectura de la carne es importante porque le da a ella la misma dimensión que al espíritu.. La carne para Tertuliano es esencial es algo que vuelve tal como ella era para enfrentarse a Dios . "Eso es fácil de comprender para alguien que ha trabajado durante veinte años con su cuerpo como yo “

Gina Pane laceraba su carne hasta provocarse heridas sangrantes, explicando sus acciones como un deseo de señalar “ese “ su cuerpo , “esa” su

carne , en un ejercicio de reapropiación de su cuerpo de mujer, objeto durante siglos de discursos ajenos que lo habían despedazado, real o sutilmente, a través de la ciencia o el arte. La artista justificaba sus heridas alegando que ellas eran la “memoria del cuerpo”, a través de ellas “se memoriza la fragilidad , el dolor [en definitiva] su existencia real” . Muchas de las heridas que se autoprovocaba tenían formas de estigmas. Con el estigma, claro símbolo de la Pasión, se buscaba la complicidad del espectador, que cree que identifica inmediatamente esta herida como dolor universal. Pane también analizaba la importancia de la sangre en sus acciones, puesto que para ella la sangre vertida expresaba violentamente aquello que nuestra cultura dominante trata de negar: la unión indisoluble entre sentimiento y razón; entre lo interior de nuestro cuerpo sangrante y expresión de vida y la razón pensante que a veces es cómplice de innumerables injusticias de clase y género. Por otra parte para ella también la utilización y recuperación de símbolos ligados a la religión nada tenían que ver con la institución eclesiástica ni con sus dogmas, por el contrario, para ella la religión era personal, íntima y así lo expresaba al reelaborarla a medida de sus propias necesidades. Por ejemplo, al hacer referencia al milagro de la encarnación de Dios en ser humano, no como dogma de fe sino también como expresión de la relación entre las fuerzas del inconsciente y el orden de la razón. En este caso Pane apela una vez más al diálogo entre orden externo, racional - en este caso Dios padre- e inconsciente humano, irracional y generador de pasiones creativas, representado por el Hijo.

La artista justificaba la mutilación en público como la ruptura de un tabú. Ya que según las convenciones de nuestra sociedad, el dolor tanto físico como psíquico, solo puede ser mostrado en los límites de la intimidad. Sobre todo cuando es uno mismo que se aplica el tormento, ya que se hiere el pudor de aquellos que deben soportarlo de forma pasiva. Aunque, remarca Pane, hubieron épocas donde el sufrimiento de suplicios, voluntario y pasivo, fue concebido como una vía de liberación de lo físico en aras de lo espiritual. Y agrega que durante siglos la iconografía cristiana tuvo por costumbre representar personajes sometidos a los más terribles castigos: desollados, empalados, crucificados , mutilados, Hoy cuando esta creencia ya no se comparte, al menos en la sociedad occidental parece extraño que un ser humano se autocastigue en público. Así en 1978 Gina Pane se hiere por última vez en una *performance* , acabando una fase de su trabajo artístico. Estas heridas curadas quedarán como marcas que reaparecen en sus trabajos posteriores.

Frente a esta estética de la carne abierta, sangrante como forma de comunicación de lo interior: irracional, cárnico, con un exterior ordenado , racional, aceptable, cubierto de piel suave, me parece interesante la remarca que hace un cirujano de apellido Selzer en un ensayo sobre el dolor sugiere. Este médico afirma que el dolor no es bello en sí mismo pero sirve como una fuerza que permite que surja la belleza . Una belleza que recupera su antigua alianza con la verdad. Para Selzer como para Pane ( y también para Madeleine la paciente de Pierre Janet) la herida abierta es la posibilidad de comunicación con el otro, por el poder de convocatoria que tiene, ya que puede convertirse en un llamado a la solidaridad ante su visión.

Con respecto a esto recordemos la reivindicación del dolor de la carne que expresa el joven Werther, el famoso personaje de la novela de Goethe: “En

esos momentos- en los que necesita restablecerse el equilibrio perdido entre cuerpo y espíritu- me gusta escalar montañas empinadas o abrirme paso por bosques enmarañados entre las ramas que me hieren, entre espinas que me clavan. Me siento un poco mejor entonces”. Pane al igual que Werther expresan a través del dolor una pérdida que no es objetiva sino difusa ... es la pérdida para Pane del sentimiento de integridad. Sentimiento tan presente en las ingresadas en el hospital de la Salpêtrière e incluso en los delirios místicos, y que expresa vivamente una de las maneras de expresión de “lo femenino” como alienación.

*Nora Ancarola el guiño irónico al dolor místico.*

Nora Ancarola es una artista argentina, residente en Barcelona. Desde hace más de veinte años En alguna de sus últimas obras manifiesta una gran preocupación por la representación del cuerpo femenino. En el caso de la exposición que hoy quiero comentar, a Ancarola le sirve de excusa el repertorio de la mística cristiana para elaborar un discurso sobre una supuesta genealogía femenina del cristianismo y por otro lado sobre la atracción del cuerpo mutilado y sus fluidos. Ancarola vuelve su mirada a la iconografía de la crucifixión y todos los objetos santos que esta produce. A semejanza de la Madeleine de Janet que se trasformaba en sus éxtasis en padre madre e hijo. Ancarola eleva a la categoría de Cristo a una figura femenina . De este modo las reliquias que provendrán de su cuerpo afirman su condición de cuerpo de mujer sagrado: Santo pezón , leche no coagulada, santa faz. Así falsificando la historia, o sugiriendo otra, que bien podría ser real pero ocultada, se busca un guiño irónico hacia la cultura patriarcal que tiene como referente a un dios encarnado en un hombre, con lo cual pareciera que oficialmente la trascendencia le estaba vedada a la mujer. Aunque ya hemos visto cómo el misticismo sirvió de manera a burlar la religión oficial, siendo un espacio donde la mujer podía expresarse y a veces ser oída.

Ancarola como Pane o Madeleine, utiliza el lenguaje del dolor, en este caso para burlar la cultura oficial y al espectador desprevenido. Pero elude su propio cuerpo para representarlo icónicamente o a través de la falsificación de huellas indexicales. La artista se hace eco de un debate, transmitido en los márgenes del cristianismo sobre la posibilidad de que María Magdalena hubiera sido el 13º Apóstol. La figura de ella bien podría ser la Crista representada en la tabla supuestamente encontrada en la pared de un antiguo convento derruido en Barcelona Esa Magdalena, Madeleine, como la que comenzábamos esta charla, podría ser un personaje simbólico de una cultura paralela a la oficial, una cultura transmitida fundamentalmente por personajes femeninos que tiene a la carne como residencia del espíritu y no como su sepulcro. Puesto que son las mujeres quienes más cerca se hallan de la conciencia del “mundo” – inmundo- interior cárnico. Porque son ellas las que sienten como en su seno crece otro ser, o como mes a mes desde su interior surge la sangre como posibilidad de vida, o la leche como alimento de un ser nacido.

Fluidos, carne, herida, límite entre lo interior y exterior entre lo abyecto y lo aceptable, entre sentimiento y razón. Espacio continuo en el cuerpo femenino Quizás por esto esta presencia cada vez más notoria del cuerpo “cárnico” en el en el arte realizado por mujeres, se manifieste como recuperación de

tradiciones ancestrales donde el lenguaje de la carne se pone en paralelo con la belleza del espíritu.

Pero no debemos olvidar que algo ha sucedido desde finales del siglo XIX, puesto que las artistas del siglo XX y XXI tienen la ventaja, frente a las mujeres histéricas del siglo XIX, de ser ellas mismas quienes nos cuentan su historia y quienes reflexionan sobre el porqué de sus heridas, en un espacio social prestigioso: la galería de arte o sus propios estudios.

## ADDENDA

Uno de los testimonios más crudos sobre el padecimiento al que fueron sometidas estas mujeres etiquetadas de histéricas se encuentra en la obra de Charlotte Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper* (1892). Su autora es presa de lo que hoy denominaríamos una depresión, motivada por graves problemas matrimoniales lo que le llevarían a la solicitud del divorcio. A raíz de esto se ve entregada, por su marido médico, a las manos de un famoso neurólogo de la época el Dr. Wir Mitchel, quien es famoso por el tratamiento que aplica a sus pacientes etiquetadas de histéricas . El tratamiento llamado de “descanso”, es un avance sobre la cauterización del clítoris , practicadas por Nikolaus Friedrich (1825-1882) o las ovariectomías de Alfred Hegar. La cura de descanso consistía en aislarlas en una cama separada de sus familiares y amigos , alimentarlas con una dieta de alto contenido calórico. prohibir todo tipo de actividad incluso costura y lectura y se las sometía a discursos edificantes sobre los deberes hogareños y las obligaciones morales de las mujeres . Mitchel , luego de dar el alta a sus pacientes aconsejaba : Viva una vida de lo más doméstica posible, tenga a sus hijos todo el tiempo, descanse una horas después de las comidas. No tenga más de dos horas de vida intelectual. Y no vuelva a tocar una pluma o un lápiz en el resto de su vida. Por supuesto Gilman no le hizo caso y escribió su experiencia de confinamiento donde expresa el lazo psicosocial que une el confinamiento doméstico , la dominación masculina y el elusivo dolor de la enfermedad de las mujeres. La historia de *The Yellow wall paper* es la de una mujer cuyo marido trata como a una niña y termina encerrada en una habitación donde imagina que ve aprisionada a otra mujer detrás de las barras de del dibujo de papel amarillo. Gilman envió este relato a Weir Mitchel para que reconociera el error que estaba cometiendo con sus métodos , pero el sentimiento de las “ pacientes “ no le importaban estaba fuera del discurso de la ciencia y “este trata aun hoy de oír el ruido que él mismo produce, no los gritos desesperados de quienes padecen este discurso”.

Morris, David: *La cultura del dolor* , Ed. Andres Bello , Santiago de Chile, 1991

Janet, Pierre: *De l'angoise a l'éxtase* , Félix Alcan, Paris, 1921

VV AA Catálogo exposiciones Gina Pane,

Plaza Müller , Elsa : *Acerca del tiempo y la memoria* , . *Hacia una estética de la intuición*. Tesis doctoral . Univ. de Barcelona. 1996