

LA SALPÊTRIÈRE COMO ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN PORNOCIENTÍFICA

The *Salpêtrière* as a space of pornoscientific experimentation

✍ **Valeria Radrigán**
Investigadora independiente
Santiago, Chile
Email: valradrigan@yahoo.es
0000-0002-5877-8611


✍ **Tania Orellana**
Investigadora independiente
Santiago, Chile
Email: tania.orellana.m@gmail.com
0009-0002-3344-9288


Recibido: 22 de septiembre de 2025

Aceptado: 12 de diciembre de 2025

Publicado: 30 de diciembre de 2025

Artículo científico. Artículo de discusión teórica escrito en el marco del proyecto Fondecyt Iniciación Num. 11240235, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

Cómo citar: Radrigán, V. & Orellana, T. (2025). La *Salpêtrière* como espacio de experimentación pornocientífica. *Palimpsesto*, 15(27), 179-193. <https://doi.org/10.35588/ashyws84>



REVISTA
PALIMPSESTO
REVISTA CHILENA DE ESTUDIOS DE GÉNERO



RESUMEN

Este artículo de discusión teórica examina el trabajo de Charcot en la Salpêtrière, enfocándose en el problema de la pornificación (McNair, 2002) de las histéricas a través de la fotografía médica. La interrogación apunta a cómo este modelo construyó un imaginario sexual de las pacientes, influenciado por la pornografía del período. En un enfoque transdisciplinar, el texto argumenta que, amparado en la institucionalidad médica y artística, el caso permitió una experimentación pornocientífica (Radrigán, 2025) emblemática, incorporando recursos y códigos visuales del porno epocal. Como resultado, el texto entrega claves para reflexionar sobre las tensiones entre lo pornográfico y lo médico, contribuyendo al campo de la estética y de los estudios de género.

ABSTRACT

This theoretical discussion article examines Charcot's work at the Salpêtrière, focusing on the problem of the pornification (McNair, 2002) of the hysteric woman through medical photography. The question points to how this model constructed a sexual imaginary of the patient, influenced by the pornography of the period. Taking a transdisciplinary approach, the text argues that, protected by medical and artistic institutions, the case allowed an emblematic pornoscientific experimentation (Radrigán, 2025), incorporating resources and visual codes from porn. As a result, the text provides keys to reflect on the tensions between the pornographic and the medical, contributing to the fields of aesthetics and gender studies.

[Palabras claves]

Salpêtrière, histeria, fotografía, medicina, pornografía.

[Key Words]

Salpêtrière, hysteria, photography, medicine, pornography.

Introducción

Los vínculos entre pornografía y medicina, enmarcados en lo que Radrigán (2025) llama “pornociencia”, pueden entenderse en la importancia de ambos campos como dispositivos configuradores de un “régimen escópico-sexual” (p. 220). Para ello, las tecnologías de la imagen, centradas en el “aparato cámara-pantalla” (p. 223) tendrán un rol protagónico, siendo a través de su capacidad de captura y proyección que se producen normativas ampliamente interiorizadas como “verdades” en torno al sexo.

Como ejemplo emblemático de ello, se encuentra el trabajo de Jean-Martin Charcot en el Hospital de la *Salpêtrière* entre los años 1862 y 1893. Este hito no sólo presenta condiciones únicas para el cruce pornocientífico *al interior* de un recinto médico, dadas las exenciones éticas del período, sino que se articula en un momento histórico particular, donde los límites entre lo erótico y lo pornográfico son difusos. A través de procedimientos que entrecruzan miradas, performatividades y estéticas propias de lo pornográfico y lo médico, el caso acaba por constituir un imaginario científico y popular altamente sexualizado de la enfermedad en una experimentación que fricciona límites éticos y estéticos.

El modelo de Charcot resulta representativo de la elaboración y difusión pornocientífica de una iconografía sobre la histeria, configurada a partir de un experimento transmedial compuesto por los siguientes niveles: i) la creación de un laboratorio fotográfico cuya función era el registro y el estudio de la corporalidad histérica; ii) la constitución de un archivo documental visual en torno a lo anterior; iii) la espectacularización del cuerpo histérico, por medio de sesiones en donde se exhibe a las pacientes para exponer los signos corporales de la enfermedad, actos que contaban, además del estamento médico, con la presencia de público; iv) La difusión de este conocimiento, asociado a las publicaciones en las revistas *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875- 1880) y *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918).

Esta articulación nos habla de sistemas de producción de imagen y performatividad complejos que, simultáneamente, contribuyen a la cimentación social de un imaginario sexual de la histeria. Ello guarda relación tanto con la historia y significación médica y popular de esta enfermedad (marcada por su connotación sexual) como con un contexto en donde los códigos visuales del porno y el arte se entremezclan. Este proceso, que sintoniza con lo que McNair (2002) llama “pornificación”¹, lo entenderemos como una construcción sociocultural que, determinada por marcos ideológicos, tecnológicos y visuales, contribuyen a dimensionar y significar las particularidades de la *Salpêtrière* como espacio de *experimentación pornocientífica*.

Si consideramos que, durante la segunda mitad del siglo XIX, la imagen pornográfica en Francia estaba sujeta a prohibiciones y restricciones de su circulación (Corbin, 2005),

1 Si bien la lectura del autor es contemporánea, el proceso refiere, en un sentido amplio, a una sucesiva “infiltración” (McNair, 2002, p. 61) del porno en distintos ámbitos de la vida cotidiana y sus mediaciones, aspecto que nos permite enlazar con su propuesta a nivel conceptual.

el hospital y su producción visual se transforman en un espacio privilegiado y exento de las limitaciones impuestas a las formas de exposición, intervención y manipulación del cuerpo de la mujer. Podemos afirmar que *La Salpêtrière* goza de prerrogativas vinculadas, por ejemplo, a la exposición de la desnudez y a la puesta en escena de una sexualización del cuerpo, que vuelven a la histérica una figura socialmente impropia y médicamente insana, siendo regularizada a través del discurso, de la mirada y de la acción del médico.

El panorama expuesto presenta, a nuestro modo de ver, una serie de complejidades a efectos de los análisis que se han hecho respecto de la iconografía de la *Salpêtrière* y que la categorizan de una formalidad exclusivamente “erótica”. Ellas aluden a la primacía de un “espacio sugestivo” en la fotografía pero que en realidad está ‘fuera del cuadro’ o en un ‘campo ciego’ (Barthes (1997, pp.108-109), o bien a la problemática del deseo y la seducción del cuerpo histérico como objeto, remitiendo principalmente a la transferencia psicoanalítica (Didi-Huberman, 2007, pp. 227-234). Desde nuestra perspectiva, estas lecturas parecieran obviar el estatuto de transgresión que opera sobre los cuerpos retratados y los recursos visuales utilizados. Frente al estado del arte, propondremos que estos aspectos aproximan y/o inscriben estos cuerpos en una lógica pornográfica dada su significación epocal.

Si bien no todas las fotografías del proyecto de Charcot retratan a las enfermas bajo códigos evidentemente sexualizados y, por tanto -siguiendo a Pichel (2015)- “no todas las imágenes deben considerarse desde esta óptica” (p. 46), es importante señalar que el carácter de lo explícito no es necesariamente un aspecto definitorio de la imagen pornográfica ni menos, de los procesos de pornificación². Luego, si bien una distinción categorial bastante extendida tanto en los estudios del porno como en la cultura popular radica en la expresión de lo “erótico” asociada a lo “suggerente” y la de lo “pornográfico”- vinculado a lo “explícito”, lo cierto es que dichos márgenes son muchas veces sutiles y complejos, razón por la cual la discusión teórica sobre estos límites es problemática y no está agotada en el campo (Gubern, 2005; Hunt, 1993; Corbin, 2005; Ogein, 2005; y Lissardi, 2021, entre otros).

Del mismo modo, la idea de que la imagen pornográfica busca generar directamente excitación sexual en los espectadores, opera con tensiones diversas dependiendo de contextos temporales/ culturales así como de los marcos de exposición/producción de las imágenes. Desde esta perspectiva, lo que era considerado pornográfico en la Francia de fines del siglo XIX dista mucho de nuestra percepción actual de este tipo de registros. Luego, las fotografías de las mujeres histéricas de la *Salpêtrière*, recurren a mecanismos de representación “artísticos” que, en tanto tales, gozan también de un cierto marco de resguardo y privilegio, sustentado en una “sublimación” de la imagen que “redime” la contemplación de lo horrible, el terror, la

2 Respecto a esto último, el propio Mc Nair (2002) advierte cómo ello se expresa a través de un “flirteo” (p.12) con los códigos y convenciones del porno, a través de estrategias que van desde el pastiche, la parodia o la deconstrucción (p.12).

transgresión, la obscenidad (Echeverría, 2015).

En ello, nos parece fundamental relevar la relación entre transgresión y obscenidad -propia de lo pornográfico- que aparece en la *Salpêtrière*. Ello se expresa, específicamente, a través de la sobreexposición de un cuerpo vulnerable y marginalizado (*la enferma, la loca*) sobre el cual se ejerce una mirada y una acción de poder, representado, como ya hemos señalado, a través de códigos que reconocemos como alusivos a la pornografía epocal. En ellos se subraya el carácter performativo de una sexualidad *femenina excesiva*, sobre la cual se ejerce un acto político de control (Yehyá, 2004). Así, esta corporalidad se carga de estigmatizaciones, “considerando sus expresiones inmorales o subversivas e imponiéndoles un determinado patrón sexual” (Figari, 2008).

Entonces, la pornificación que aquí aparece, se enlaza con una analítica y una visualidad que objetivan al cuerpo histérico entendido como cuerpo en desborde. Del mismo modo, se establecen ciertos códigos visuales que contribuyen a crear una iconografía sobre la histeria que, sustentada en su legitimidad médica, se convirtió en “verdad” (Huberman, 2007; Alfaro, 2020). “La histeria pasó de ser un síntoma develado únicamente por la mirada médica a un “modo de verse”, visible para la sociedad parisina, que accedía a estas imágenes por medio de las revistas y, que, gracias a ellas, podía “identificar los cuerpos enfermos” (Alfaro, 2020, p. 251).

Detectado este problema, emergen las preguntas:

1. ¿Bajo qué parámetros y estrategias logra establecer el modelo de la *Salpêtrière*, un imaginario sexual sobre la mujer histérica?
2. ¿Qué códigos definen ese imaginario, y hasta qué punto se encuentran condicionados por la fotografía pornográfica de la época?
3. ¿Qué características particulares posee *lo pornográfico* en la *Salpêtrière* y de qué formas ello tensiona las relaciones con lo erótico, el arte, y la medicina?

En concordancia con estas interrogantes, planteamos la siguiente hipótesis:

La *Salpêtrière* es un caso emblemático para la *experimentación pornocientífica*, en tanto logra establecer y difundir un imaginario sexualizado sobre la histeria femenina desde un cuerpo vulnerabilizado, marcado por el desenfreno, la gestualidad impúdica, el desvarío y una sensibilidad desbordada. Ello se expresa a través de recursos que emulan el estilo y las estrategias de la fotografía pornográfica de la época, resultando en un experimento respaldado por el prestigio y resguardo de la institución médica y a nivel estético por los cánones artísticos del período.

Como objetivo principal de este artículo, quisiéramos relevar, en un caso ampliamente estudiado desde el campo de los estudios visuales y de género, cruces existentes entre pornografía y medicina que pensamos no han sido abordados problemáticamente.

Como objetivos secundarios, proponemos:

1. Interrogar las formas de desarrollo de las tecnologías médica y pornográfica en el contexto de la *Salpêtrière*,

contribuyendo a la reflexión sobre su potencial estético y su incidencia en la conformación de imaginarios sobre la sexualidad femenina.

2. Estudiar críticamente los sistemas de representación corporal y sexual que emergen en la *Salpêtrière*, y que dan cuenta de roles de género y poder específicos entre médico-paciente.
3. Reflexionar sobre algunas de las tensiones existentes entre lo erótico, lo pornográfico, el arte y la medicina en el contexto descrito.

En este sentido, el aporte principal de este texto está en proponer un análisis de la *Salpêtrière* desde un eje novedoso, la “mirada pornocientífica” (Radrigán, 2025). Del mismo modo, un segundo aporte está en la revisión comparada de la iconografía artístico-erótica del período con el archivo del hospital, poniendo en valor categorías estéticas de lo pornográfico para la construcción de estereotipos sexuales específicos.

Metodológicamente, este artículo se inscribe en la investigación cualitativa de carácter interpretativo y transdisciplinar. Consecuentemente, su marco teórico articula los estudios visuales, culturales, de género y del porno, con la historia de la medicina, el arte y la estética. Basado en los métodos hermenéutico y fenomenológico, el estudio emplea una revisión documental de fuentes bibliográficas y visuales (primarias y secundarias). Respecto al *corpus* visual, la selección se centró en la fotografía pornográfico-artística francesa de finales del siglo XIX y en el archivo clínico de Charcot en el hospital de la *Salpêtrière*, consultando para ello repositorios físicos y virtuales. Siguiendo los criterios de Codina (2020), se efectuó una revisión de corte tradicional (basada en el criterio experto y cualitativo), aplicando una criba selectiva centrada en la pertinencia temática y los ejes de análisis definidos. Se priorizaron aquellas imágenes que permiten establecer un diálogo crítico con nuestro posicionamiento autoral y desarrollar un análisis comparado con la fotografía erótico-artística. Finalmente, la fase interpretativa comprende tres niveles: descriptivo, iconográfico e iconológico (contextual), trabajados a partir de una adecuación del modelo clásico de Panofsky (2023).

La histeria y su etiología: ambigüedad, sexualización y seducción-simulación

Analizaremos en este primer apartado cómo la mirada médica sobre la histérica es expresión de un poder (masculinizante) sobre su cuerpo, que yuxtapone sexualización y patologización. En esta interrelación, los actos de “seducción” y “simulación” serán ejes problemáticos fundamentales.

Históricamente, la histeria, sus causales y sintomatología, han constituido una zona ambigua y difícil de descifrar y analizar, siendo considerada, durante un largo tiempo, dentro de un conjunto de condiciones y enfermedades que requerían de la reclusión en una institución de salud³. En esta línea, Cardona (2012) propone que la histeria es un “agujero de la ciencia médica” (p. 294),

3 Al menos hasta que “la American Psychiatric Association eliminó el término en 1952” (Maines, 2010, p.22).

porque si bien la histeria era una "enfermedad", vinculada a las mujeres, de las más comunes del siglo XIX, la medicina no sabía cómo tratarla. Charcot, la concibe como una "neurosis", concepto que, previo a la teoría psicoanalítica de Freud⁴, incluía "todas las afecciones del sistema nervioso sin patología conocida, por ejemplo, la propia enfermedad de Parkinson" (Strachey, 1992, p. 5). A su vez, tanto en la medicina premoderna como moderna, la histeria se comprendió como una 'enfermedad' femenina que, pese a presentar una diversidad de síntomas (Marchant, 2000, p.2) estaba directamente relacionada con el útero⁵. De esta forma, Marchant (2000) propone que la tesis de que la histeria tiene su origen en un desplazamiento uterino o 'útero móvil', no es azarosa ni se debía al desconocimiento de la anatomía humana, sino que es evidencia de que, desde un principio, su etiología, fue *eminentemente sexual* (p.3).

Un ejemplo de ello es el planteamiento de que la histeria se daba principalmente en mujeres que no habían tenido relaciones sexuales, lo que podía producir un resecamiento en la matriz. De ahí que los tratamientos estuvieran dirigidos, dependiendo de la edad de la enferma, a favorecer la actividad sexual, idea que para Marchant (2000) sigue presente en la psicología popular en la actualidad (p. 3). Respecto de esta asociación, Freud calificó de histérica, "a toda persona que sea o no capaz de producir síntomas somáticos, en quien una ocasión de excitación sexual provoca predominante o exclusivamente sentimientos de displacer" (Freud, 1992, p.27). *Ergo*, se asume que al no experimentar la excitación sexual 'esperada' ante un estímulo físico y, por el contrario, manifestar repulsión, estamos ante un "trastorno del afecto" (p.27)⁶. En esta línea, es preciso agregar que la ausencia de orgasmos femeninos por vía del coito también fue vista como propia de la histeria, razón por la cual la estimulación sexual asistida, mediante masajes pélvicos ejercidos por el médico, fue progresivamente aplicada; en una primera etapa con tecnologías mecánicas, hidráulicas y movidas por vapor y, posteriormente, con vibradores electromecánicos cuyo uso se vuelve masivo y popular sobre todo desde inicios de siglo XX⁷.

4 Freud concibe la histeria como una neurosis que tiene origen en un evento traumático de connotación sexual, entendiendo que la sexualidad está presente a lo largo de la vida y del desarrollo del ser humano (desde una sexualidad infantil, pregenital, hasta la sexualidad adulta). En cuanto el episodio traumático no ha podido ser elaborado, se transforma en un recuerdo reprimido. Luego, los síntomas se desencadenan cuando ocurre algún suceso que convoca o actualiza al primero (ver, Freud, 1992, p. 7)

5 En efecto, algunos antecedentes relevantes en el desarrollo y abordaje médico de la histeria hablan de una "Neuralgia de Útero" (Scanzoni, 1862 citado en Fernández, A. & Belda, 2014, p. 66) que presenta una sintomatología que va desde gordura o anemia a escozor en genitales, latidos que atravessaban la pelvis, estrechez anormal de la vagina o la sequedad de sus paredes (p. 66).

6 Freud realiza esta afirmación a propósito del caso de Dora, paciente que a sus 14 años experimentó este rechazo como "violento asco" ante un hombre mayor que la besa sin consentimiento. (Freud, 1992, p. 26).

7 Según Maines (2010): "el vibrador electromecánico cansaba menos y requería menos habilidad que el masaje manual, necesitaba menos capital que las tecnologías por agua o vapor y era más fiable y portátil que cualquier artificio anterior" (p. 35). Luego: "el primer vibrador electromecánico vendido internacionalmente a los médicos fue el

En este punto, advertimos que la impronta del género atraviesa la tradición médica sobre la histeria: ello se manifiesta no sólo en términos de su consideración histórica como enfermedad "femenina"⁸, sino en la relación de autoridad que determina su sexualización-patologización. En ella verificamos el tratamiento por parte de un médico que encarna un prototipo masculino, social y epocalmente validado, en quien se expresa un deseo por *conocer* y *dominar* una suerte de "secreto" del cuerpo de la mujer que parece ser ingobernable por la ciencia y que se manifiesta en una performatividad sexual desbordada. De esta forma, y en el caso específico de la *Salpêtrière*, las interpretaciones de la histeria asociadas a su carácter de seducción y simulación son muy coherentes con un juego de poder que aquí emerge, en donde pareciera ser que es la histérica quien domina constantemente al médico⁹ *ofreciéndosele a la vista* (Didi-Hubermann, 2007, pp. 227-228).

Respecto de la histérica como seductora, Didi Huberman (2007) en alusión a Lacan, señala que "la histérica, de alguna manera, fomenta el deseo del Otro" (p. 227). En esta escena, ella está cautiva dentro de un espectáculo en el que sus síntomas (su propia performatividad sexual) parecen excederla, atrayendo las miradas de sus interlocutores. En relación a la simulación, podemos notar la postura de Foucault (2007), quien enfatiza cómo ello conduce a un problema de indistinción entre verdad y mentira y a la carencia de un sustrato orgánico como causal de estas manifestaciones.

En consecuencia, este carácter seductor-simulador de la histeria, será fundamental para entender el experimento de Charcot en la *Salpêtrière*. Respecto de ello, es preciso señalar que su método, en una primera etapa, se sostiene en la observación clínica del cuerpo y en su sintomatología. No obstante, en un segundo momento, Charcot aborda la histeria mediante la hipnosis (1876), sesiones que pasarán a conformar un espectáculo público y que posiciona al cuerpo de la enferma como un *objeto de experimentación* (Pérez-Rincón, 2015) *puesto en escena*.¹⁰

modelo británico construido por Weiss" (p. 38) el cual se introdujo en el decenio de 1880 y luego fue promocionado como artículo electrodométrico en las dos primeras décadas del siglo XX.

8 En tanto tal, la histeria adquirió distintas significaciones (fragilidad emocional, mayor dependencia a la corporalidad y a la sensualidad, posesión demoníaca, "mal de madre", entre otras (Pérez-Rincón, 2015, p. 53-54). Charcot, basado en el origen neurológico de la enfermedad, reconoce que esta también se puede producir en hombres (Pérez-Rincón, 2015, p. 53).

9 En Freud, esta relación opera a través de la transferencia, proceso en el que una mujer manifiesta enamoramiento hacia el médico que la analiza (Freud, 1991, p. 163). Mientras que la paciente se afana por asegurarse de que es "irresistible" y por "quebrantar la autoridad del médico rebajándolo a la condición de amado, y por todo cuanto pueda resultar atractivo como ganancia colateral de la satisfacción amorosa" (p. 166), el médico debe sostener la escena analítica, resistiendo la acción de la paciente, pero, sin inhibir el proceso de enamoramiento (ya que éste es necesario para la cura).

10 En este marco, un aspecto fundamental del espectáculo de la hipnosis de Charcot que refuerza la relación de poder médico-paciente anteriormente aludida, remite al dominio que este adquiere sobre el cuerpo de la mujer, en cuanto su acción, por el simple tacto, puede desencadenar un evento histórico al conocer la

Se requería ahora de un montaje espacial (diseñar una habitación/ consultorio frente a los espectadores) y los ademanes médicos de Charcot junto con la puesta en escena de la enfermedad por parte de las pacientes, para el consumo de la audiencia. (Alfaro, 2020, p. 251)

Por otra parte, según recoge Didi- Huberman (2007), las descripciones del experimento- espectáculo, también develan un afán de teatralidad y dramaticidad que resalta el carácter erótico de la corporalidad expuesta:

Ningún cartel les ofrecerá el espectáculo que van a ver en el interior [...] su cabellera, se despliega con la gracia de los paños alrededor de un rostro que ilumina la sangrienta desnudez de sus labios. En lugar de un vano vestido, tiene un cuerpo; y los ojos, semejantes a unas extrañas piedras, no son dignos de esa mirada que sale de la carne feliz; unos senos alzados como si estuviesen repletos de una leche eterna, la punta mirando al cielo, de piernas bruñidas que guardan la sal de la mar primigenia. (p. 314)

Esta condición de puesta en escena que mencionamos, no sólo opera en términos de la realización efectiva del espectáculo médico, sino con las connotaciones de expansividad y teatralidad expansivas propias de la figura femenina, considerada, en sí misma, según Kromm (1994), como “un espacio para para la exhibición sexual” (p. 508) determinado tanto “por concepciones de género de la locura y por las premisas de género del espectador” (p. 508) (ambas masculinas). Además, ello sintoniza con la condición de simulación entendida como síntoma de la histeria y relacionada directamente con su carácter de seducción. Referente a ello queremos reparar en la dinámica de ocultamiento-revelación.

En ella vemos una constante negociación que se funda en generar deseo en un otro, a través de un juego de apariencias que oscila entre lo explícito y lo incógnito, pudiendo dejar en duda incluso la existencia de ese mismo deseo. En las relaciones entre un médico y una persona enferma, bajo criterios actuales, *se supone* que la dimensión del deseo sexual debería estar ausente. No obstante, en la *Salpêtrière*, estas lógicas de seducción resultan productivas para pensar las relaciones entre género y poder que ahí emergen. Siguiendo a Baudrillard (2011) podemos, de hecho, atender a un vínculo fundamental entre lo femenino y la seducción: “seducción y feminidad se confunden, se han confundido siempre. Cualquier masculinidad ha estado siempre obsesionada por esta repentina reversibilidad de lo femenino. Seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder” (p. 10).

Esta descripción sintoniza con la ambigüedad sintomática de la histeria, que se expresa en una amplia gama de signos ligados a la sexualidad, situando la enfermedad en un juego de apariencias. El poder de la seducción actúa “al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y el secreto” (Baudrillard, 2011, p. 79), inaugurando un vínculo regido solo por quien seduce. En este marco, donde la autoridad médica es evidente, la seducción se vuelve también una herramienta de negociación. Así, Foucault (2007) la topología corporal de la histeria y las denominadas zonas histerógenas.

entiende como simulación para “defenderse de la demencia” (p. 301), mientras que Didi-Huberman (2007) la considera una estrategia de resguardo hospitalario, pues la performatividad histerica garantizaba a estas pacientes un trato relativamente menos duro que el recibido por otras patologías (p. 229).

Hasta aquí, hemos podido percibir un sistema de negociaciones basado en la seducción y la simulación, sostenido en las dinámicas doblegamiento-intensificación: frente a la incompreensión de las señales hísticas o como contestación a su seducción, el intento de doblegarlas reconduciendo su comportamiento a una normalidad esperada. Ante la imposibilidad de aquello, la intensificación de los síntomas por parte de las enfermas a fin de asegurarse una sobrevivencia digna en un proceso donde los tratamientos colindan de forma tenue con el castigo. En este punto surgen interrogantes y líneas especulativas: ¿hasta qué punto es la hística quien seduce? o ¿es el médico quien interpreta determinados signos en tanto seductores? ¿En qué medida dichos signos son, en efecto, intensificados o promovidos, en pro de una doblegación a un tratamiento efectivo?

1. Fotografía pornográfica y erótico- artística en la Francia de fines del siglo XIX: cuerpos marginalizados como objetos de deseo

Como señalamos, los límites entre lo pornográfico y erótico resultan problemáticos, dependiendo de parámetros culturales/temporales, las intenciones de los autores, las determinaciones y aceptaciones que una sociedad hace de lo “explícito” y lo “tabú”, las formas de inserción de las imágenes en circuitos comerciales y/o artísticos específicos, entre otros factores. En el contexto francés de las últimas décadas del siglo XIX, estos límites se vuelven porosos en cuanto se produce una hibridación entre lo pornográfico y lo erótico- artístico, tanto por el cruce y coincidencia de autores, y circuitos de producción-circulación de las imágenes, como por los recursos estilísticos y las modelos empleadas. Del mismo modo y según Lissardi (2021), es en este momento cuando la propia institucionalidad artística (desde el territorio académico de la estética) genera ciertos marcos de permisividad para la representación sexual al interior del *arte*, con la intención de evitar la censura. Es aquí cuando se inventa “la oposición *arte erótico / pornografía*” (p. 97).

En este sentido, veremos que la distinción epocal e institucional no repara mayormente en diferencias estético-visuales entre las imágenes “eróticas” y las “pornográficas”: más bien, dichas categorías parecen operar sólo en términos de los territorios de circulación de ambas, lo cual también resultará bastante ambiguo. Por consecuencia, aludir a uno u otro concepto para remitir a la fotografía de carácter “sexual” en un sentido amplio, resulta arbitrario.

León (2014) señala que la sociedad conservadora, aceptaba desnudos en pintura pero no en fotografía, por su “impacto visual y conceptual mayor” (p. 15), rechazando incluso imágenes médicas o antropológicas (p. 15). Seguido, en la segunda mitad del siglo XIX surgió un espacio conflictivo de circulación de desnudos considerados *impropios*, lo que derivó en prohibiciones y sanciones a la fotografía

pornográfica (Corbin, 2005). Sin embargo, innovaciones como la copia en papel a la albúmina facilitaron una producción masiva, inundando el mercado con imágenes que iban desde lo artístico hasta lo erótico y pornográfico (Guillén, 2021).

Sobre ello, Corbin (2005) advierte que se debe distinguir entre un espacio de *exposición pública de lo obsceno* y un espacio de *exposición clandestina* (p. 164). De esta manera, el autor da cuenta de un momento crucial en el que la fotografía y sus innovaciones técnicas, serán fundamentales para la configuración de una “cultura de masas” con un mercado vasto, que paulatinamente y por vías distintas (lo lícito y lo prohibido) va integrando lo obsceno (p. 167).

Consecuentemente, la fotografía pornográfica circula, de forma popular y clandestina, a través de una serie de formatos, que incluyen: imágenes de promoción de los prostíbulos (Corbin, 2005), realizada por aficionados pero también por artistas; daguerrotipos, un formato importante en cuanto al nivel de producción (Figari, 2008, p. 179), dentro de los cuales podemos mencionar los desnudos de Félix-Jacques Moulin y de Robert Demachy; y las tarjetas postales, imágenes pornográficas de pequeño tamaño y de gran circulación (Corbin, 2005, p.167). Además, se encuentran las fotografías microscópicas que permitían ver una imagen erótica a través de pequeños visores. Sobre estas últimas, Figari (2008) indica que,

Aquí se juntaban dos caracteres típicos de lo pornográfico: por un lado, lo oculto y lo *voyeur*, pues la foto no se ve a menos que se “espíe” por el visor; y por el otro, la focalización, aproximación microscópica al otro cuerpo. (p.180)

En esta escena, el desnudo fotográfico y la fotografía pornográfica, comienza a ser aceptada “cuando empezó a responder a las convenciones artísticas de la época” (León, 2014, p. 15). Bajo el amparo académico “los artistas supieron que, estetización mediante, existía un margen de libertad para expresarse en el terreno de lo sexual- amorio. Y que el *establishment* académico protegería ese margen de libertad”. (Lissardi, 2021, p. 99). De esta manera, en términos formales, destacará la adscripción del género al “pictorialismo”, en el que se recurre a un encuadre ‘tradicional’ de la pintura y se trabajan las imágenes con técnicas pictóricas aplicadas directamente sobre las fotografías, incluyendo “veladuras y difuminación de la imagen o las poses de los cuerpos que ocultan o camuflan los genitales en los desnudos integrales, la composición y el entorno, los desnudos fragmentados” (Figari, 2008, p. 186). Respecto de este tratamiento, Corbin (2005) relata que las primeras escenas eróticas posadas, a veces eran coloreadas para “hacer más sugerentes las carnes” (p. 167).

Del mismo modo, las transformaciones en el desnudo remiten a uno de los tópicos más recurrentes de la pintura romántica, en tanto “las poses femeninas academicistas, las que nos recordaban los cánones de belleza griega, se tornaron en insinuantes odaliscas que mostraban claramente sus genitales o expresaban impudicia en la mirada” (Guillén, 2021, p. 55). Sobre ello, Corbin (2005) refiere a cómo “el deseo sexual de muchos adolescentes de esta época fue estimulado primero por la contemplación de la desnudez de las estatuas de Venus

o de los escotes de las mujeres pintadas” (p. 163). Teniendo en consideración estas lecturas, debemos precisar que en la fotografía pornográfica destacan las referencias a una pintura de desnudos que no siempre es explícita, sino que más bien alude al placer sexual a través de la generación de sensaciones erotizantes por medio de posturas, gestos de boca, manos y miradas. También se recurre al uso de elementos teatrales y a la escenificación en espacios específicos, situando a los cuerpos en jardines o camas, empleando velos y transparencias, entre otros.

Según Muchembled (2008), entre 1800 y 1960 en Inglaterra y Francia se impusieron los “velos victorianos”, es decir, “una percepción del cuerpo y del goce fundada en la contención y la sobriedad, por oposición a los sistemas de despilfarro de los nobles o de las capas populares” (p. 236). Así, la represión sexual, promovida por discursos médico-morales, coexistía con deseos ocultos. En este marco, la pornografía servía para canalizar pasiones y gozar de lo prohibido. A su vez, siguiendo a Jordanova (1989), los velos están asociados a las mujeres y su sexualidad, pudiendo “vincularse a la idea de castidad y modestia por un lado, y a la sumisión a la autoridad por la otra” (p. 89).

Esto es muy interesante si pensamos que la propia iconografía del velo ha sido ampliamente utilizada en la medicina, para referirse a las relaciones entre género y conocimiento científico en tanto el segundo “desvela” un secreto del cuerpo (y la sexualidad femenina) solo accesible vía la ciencia (masculina). La corporalidad de la mujer aparece, aquí, como una figura llena de paradojas. Por una parte, a nivel social, existen contradicciones respecto a su comportamiento: siguiendo a Kromm (1994), si bien la sexualidad es definitoria de la naturaleza femenina, la corrección exige que esta permanezca oculta; “pero si es esencial y definitiva, algunos rastros de ella deben ser perceptibles” (p. 524). Esta contradicción se manifiesta en un

dilema visual que comparten la construcción de la feminidad y el estereotipo femenino de la locura [...] las premisas sobre las que se construyen deben estar presentes y visibles, pero al mismo tiempo inaccesibles, ausentes o inescrutables, lo que convierte el constructo de la feminidad, tal como lo define Poovey, y el estereotipo de la locura en representaciones erróneas coextensivas. (p. 524)

La mujer se percibe como un objeto, un otro “cuya separación inspira curiosidad, invita a indagar en el conocimiento. El otro debe ser velado y desvelado” (Jordanova, 1989, p. 109) Por tanto, “las mujeres y sus secretos poseen un estatus profundamente ambiguo, siendo al mismo tiempo deseadas y temidas” (p. 96). En la línea de la “mirada pornocientífica” (Radrigán, 2025), esto es relevante ya que fundamenta también la ambivalencia entre hiper- cercanía y distanciamiento propia del régimen escópico-sexual analizado. Aquello que se desea ver- escudriñar- controlar (cuerpo femenino) genera deseo y temor, por lo tanto, es necesario generar una separación que no sólo implica reducir a la persona (en este caso, la paciente), exclusivamente a su estatus objetual-corporal, sino establecer una mediación

técnica, con el aparato cámara-pantalla, como mecanismo que permite ver-registrar aquello que el (ojo) humano por sí solo no puede.

Asociado a esta dinámica de lo que es exhibible y de lo que se mantiene velado, y de lo que se desea y teme, una figura a destacar es la prostituta. Este personaje resulta clave para nuestro análisis, pues las trabajadoras sexuales participaron como modelos en la pintura de desnudos y la fotografía pornográfica (Gubern, 2005). Además, desde sus inicios como recinto carcelario hasta la época de Charcot, la *Salpêtrière* recluyó prostitutas, que convivían con mujeres enfermas de sífilis, epilepsia o cólera, y con mendigas cuyos comportamientos se asociaban a “locuras y deformaciones físicas” (Briones & Navalón, 2016, p. 22) en el pabellón que el médico dirigió desde 1862.

Corbin (1986) indica que en el período emergen una serie de estereotipos femeninos que se instalan como una cadena de “cuerpos femeninos resignados” o marginalizados que se originan en las clases más bajas y que están destinados a satisfacer las necesidades físicas de los hombres de clases superiores¹¹ (p. 15). En esta línea, la prostituta será emblemática, en tanto genera ambivalencias de morbo, fascinación y asco respecto a la sexualidad femenina: “efectivamente la visión de la prostituta ha estado siempre inmersa en la polémica pues para muchos, no es más que el reflejo de una esclava o de una libertaria, todo depende del punto de vista que se tome” (Galán, 2020, p. 66).

Respecto a París, en el período que nos ocupa, Galán (2020) advierte un “aumento de la prostitución tanto de forma individual como con el surgimiento de locales de dudosa reputación” (p.65). Este proceso conlleva una serie de regulaciones al trabajo sexual (localización, vigilancia policial, etc.) y a una estigmatización, que surge de su asociación con varias enfermedades. Ello conduce a una noción del cuerpo femenino como foco de contagio y degeneración: “La prostituta permite al cuerpo social excretar los excesos de fluido seminal que la hacen apestar y pudrirse” (Corbin, 1986, p.12).

Sin embargo y, en su revés, “la prostituta poseía un profundo simbolismo en el imaginario colectivo, que era empleada por las mujeres de clase media para contornear su propia subjetividad” (Cuello, Gentile, & Mongan, 2011, p. 2.), generando un aura de fascinación que detectamos tanto en su “libertad” como en su “libertinaje” (Federici, 2010, p. 157). Aquí, podemos enlazar a la prostituta con la figura de la loca, la cual también opera en esta dicotomía de rechazo y fascinación para el género masculino: en cuanto cuerpo marginalizado, o cuerpo femenino resignado (en la lectura de Corbin), ella también se posiciona en un deslinde social, poseyendo, por tanto, una “licencia” para presentar ciertos comportamientos impropios, encontrándose, en su vulnerabilidad, como objeto de deseo sobre el cual resulta “fácil” establecer control.

2. Pornificación de la histérica: cruces entre la pornografía y el archivo fotográfico de la *Salpêtrière*

En este punto nos centraremos en algunas imágenes de archivo de la *Salpêtrière*, generando paralelos con ciertos recursos estilísticos presentes en la fotografía pornográfica-erótica francesa del siglo XIX. La atención en la fotografía que proponemos, guarda razón con el argumento de Radrigán (2025), en tanto es posible advertir que esta tecnología resulta en el primer “aparato cámara-pantalla” propiamente pornocientífico, siendo su particularidad de captura- proyección base para no sólo para la configuración de la mirada, sino para la sedimentación social de imaginarios sexuales específicos.

Además, las relaciones de poder sobre el cuerpo histérico se explican porque la fotografía posee una importancia fundamental como documento de registro y archivo. Desde una mirada foucaultiana, Grigoriadou (2014) la entiende como “prueba y evidencia de lo real” (pp. 78-79), inserta en prácticas institucionales que establecían saberes y normas sobre el cuerpo (Foucault, 1996). Así, la fotografía se integró a procesos administrativos y burocráticos, convirtiéndose en una forma de conocimiento y poder que favorecía el control del individuo (Araya, Morales, & Leyton, 2020).

Por último, enfocarnos en la fotografía nos permite realizar un análisis iconológico - estético del objeto de estudio escogido. Dentro del archivo de la *Salpêtrière*, encontramos variados registros: siguiendo a Pichel (2005), destacan las imágenes tomadas por el médico Paul Regnard entre 1875 y 1880, las cuales “son casi todas al aire libre, con las enfermas sentadas en una silla, apoyadas en la pared o un árbol, o, como en las más famosas imágenes, en la cama” (p. 47). Hay otras donde las mujeres aparecen mirando la cámara, retratos que, en la tradición psiquiátrica, mostraban los “rasgos fisionómicos del rostro y las manos, de manera que el ojo entrenado pudiera interpretarlos” (pp. 47-48). Un tercer grupo, lo conforman las fotografías que Pichel define como las más célebres, aquellas que capturan los ataques en sus diversos momentos¹² (siendo el privilegiado la fase “pasional”). La autora señala que, “además de los signos inequívocos de la cama, el camisón desabrochado y las sábanas revueltas” (p. 48), las poses que adoptan las histéricas durante esta fase, “dieron lugar a un imaginario médico que erotizaba a la paciente y su enfermedad” (p. 48). Finalmente, encontramos un grupo reducido de imágenes que presentan a las pacientes semidesnudas y de espaldas, patentando su registro e

11 Entre ellas encontramos a quienes desempeñaban tareas de servicio, tales como criadas, planchadoras o lavanderas, que al mismo tiempo suscitan fantasías y fetichismos, ya que, en el imaginario de la época, eran mujeres cuya intimidad era de fácil acceso. Estas mujeres también fueron modelos de la fotografía pornográfica de la época.

12 Ello se expresa de manera clara en la tabla sinóptica que realiza el anatomista y artista Paul Richer. Para Didi- Huberman (2007), Charcot enmarca la descripción de los episodios histéricos en una “descripción de un tipo general”, que denomina “gran ataque histérico”, el cual, se desarrolla en cuatro fases: a) epileptoide (que imita o «reproduce» un acceso epiléptico estándar); b) clownismo (fase de las contorsiones o de los llamados «movimientos ilógicos»); c) las «poses plásticas» o actitudes pasionales; y, d) el delirio (etapa en la que los histéricos «se ponen a hablar»)” (p. 155). Respecto de la tabla elaborada por Richer, consiste en una serie figurativa que, a través de nueve imágenes, expone las variaciones del “gran ataque histérico”.

inscripción dentro del sistema asilar a través de escarificaciones que indican enfermedad y/o año y nombre del hospital.

Atendiendo a lo señalado, revisaremos imágenes representativas del linde pornográfico/erótico de la época y fotografías de la *Salpêtrière* en diversos registros que, consideramos, dialogan con los antecedentes y problemas abordados a lo largo del texto. Del mismo modo podremos revisar, de forma comparativa, cómo se distinguen recursos estilísticos y temáticas comunes.

a) Entorno: la cama y las sábanas, el espacio urbano y la naturaleza

La cama, como lugar asociado a las prácticas sexuales y la intimidad, pero también a la enfermedad, aparece junto al uso de sábanas que envuelven el cuerpo femenino o bien lo ocultan, cual velos, como podemos ver en las imágenes 1 y 2.



Imagen 1. Moulin, Félix-Jacques (1851-1854). *Desnudo* [Daguerrotipo estereoscópico con color aplicado]. Hill y Wallace (2006, p. 353).



Imagen 2. Regnard, Paul (1878) *Histero epilepsia, contractura*. Lámina XXX. [Fotografía]. Borneville y Regnard (1878).

En este punto, debemos recordar que los velos aluden al eroticismo, empero, también están asociados con la “personificación femenina de la naturaleza y verdad” otorgando un “valor positivo al desnudo”, que opera tanto en la pintura como en la escultura (Jordanova, 1989, p. 89). A su vez, en este elemento no sólo es posible articular la metáfora de los “velos victorianos” anteriormente mencionada, sino que también, se genera una proyección de la tradición iconográfica médica que, como señalamos antes, los utiliza ampliamente como recurso ilustrativo y estético en torno a la femineidad y el desarrollo del conocimiento. Si “los hombres desean poseer tanto a las mujeres como al conocimiento” (Jordanova, 1989, p. 96), este acto se simboliza tanto en la “captura” fotográfica de cuerpos marginalizados en la fotografía pornográfica (prostitutas) como en la de la *Salpêtrière* (locas/histéricas).

Por otra parte, en las fotografías pornográficas de la época, se incorporan elementos que podrían actuar como reminiscencias de la naturaleza (flores, árboles, aves u otros), no obstante, éstos son trabajados de manera decorativa, con cierto exotismo y enfatizando en el carácter de **construcción de una escena**, como podemos apreciar en la siguiente imagen:



Imagen 3. Anónimo. *Fotografía victoriana*. [Fotografía coloreada]. Hill y Wallace (2006, p. 169).

Comparativamente, en la *Salpêtrière* encontramos imágenes en patios o en zonas abiertas del hospital, a las

que son trasladadas las camas y/o las pacientes, especialmente en el período de trabajo de Bourneville y Regnard, fotografías difundidas en la revista *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* (1876-80). Podríamos pensar que esta tematización y encuadre de la mujer histérica, tensa el espacio de confinamiento del recinto hospitalario, sin embargo, estas imágenes, en su mayor parte, refuerzan el encierro y la vulnerabilidad de las mujeres, por medio de la presencia de rejas, la disposición de las pacientes (emplazadas directamente en el piso, sujetas a la cama o sostenidas por otras mujeres). A su vez, en la lectura de Pichel (2015), estas tomas en espacios abiertos pueden explicarse por razones netamente técnicas (necesidad de altas fuentes lumínicas para las cámaras de la época) y médicas: “el objetivo de estas imágenes era captar el ataque de histeria. Como este no podía ser provocado ni podía preverse, el fotógrafo tenía que perseguir al paciente y retratarle en el lugar donde sufriera el ataque” (p. 46).



Imagen 4. Regnard, Paul (1875) Sin título [Fotografía]. *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Atlas, 1875. Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière. Echeverría (2015, p. 270).



Imagen 5. Regnard, Paul (1875) Sin título [Fotografía], *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Atlas, 1875. Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière. Echeverría (2015, p. 271).

b) Desnudo

Respecto de las fotografías eróticas-pornográficas de la escena artística local, queremos destacar dos variaciones del desnudo, que se enmarca en lo que Corbin (2005) menciona como *desnudo de prostíbulo*, considerado por el autor como uno de los polos de la sexualidad masculina (el otro polo lo constituye el desnudo de la ‘amada’ o de la mujer a la cual se accede a través de la unión conyugal, p. 171). En la imagen 6, vemos cómo Corbin resalta la dulzura de la expresión y un atisbo de timidez que contrasta con la soltura y ‘sensualidad’ de la cabellera y la torsión del cuerpo, que permite la exposición de los senos, nalgas y muslos, lo cual, para el autor, supone que la retratada es una *modelo experimentada*¹³ (Corbin, 2005, p. 168).



Imagen 6. Escuela francesa (1850). Desnudo tumbado [Fotografía] Corbin (2005, p. 168).

En la *Salpêtrière* se presentan otras exposiciones del cuerpo, en las cuales la noción de desnudez adquiere se vuelve más cruda, en tanto se despoja a las mujeres retratadas de su propia humanidad:

Son mujeres sin nombre, sin historia, pura corporalidad vertida en imagen que no se diferencia de un catálogo de animales o de plantas sin ninguna alusión a su palabra, ninguna pregunta, ninguna respuesta. Colocadas en una silla como un tiesto con flores, la cámara dispara y en el caso de las mujeres histéricas, como modelos de anuncios comerciales, se induce, se guía y se elige la mejor pose. (Echeverría, 2015, p. 265)

¹³ Con esto se refiere directamente a “prostitutas”. Esta corporalidad es relevante ya que es torno a ella de quién se fijan ciertos caracteres y se significa el cuerpo de la mujer, estableciendo parámetros morales sobre lo que puede ser exhibido y, que zonas, que gestos y que poses, son propiamente eróticas.



Imagen 7. Londe, Alberto (1882). Fases sucesivas de un ataque histérico [cronofotografías, seis impresiones sobre papel de albúmina] Ecole nationale des Beaux- arts de Paris. Comar (2010, p. 392).

c) Obscenidad

Atendiendo a lo expuesto, consideramos que podemos leer la puesta en escena del desnudo o su parcialidad en la fotografía de la *Salpêtrière*, en una dimensión obscena y transgresora. Aquí comprendemos lo obsceno como una fuerza o energía que se mantiene *fuera de las escenas* (marcos) de representación admisibles en un determinado contexto sexual. Siguiendo a Ledezma (2010):

Lo obsceno, aquello sin escena, fuera de ella, hace que la desnudez traspase la carne haciendo necesaria la creación de escenarios, de espacios ficcionalizados para lograr que el sexo y la desnudez sean coherentes, digeribles y excitables. (Ledezma, 2010, pp. 64- 65)

En este caso, lo que se *filtra en la escena* fotográfica es un cuerpo vulnerable y marginalizado, expuesto al escrutinio científico y a la vez inscrito en un registro estético que incluso puede generar deleite. Entre las fotografías revisadas surgen registros de lo obsceno que, aunque distintos de la pornografía de la época, resultan relevantes por sus particularidades y por su relación con imaginarios de performatividad sexual desbordada.

Por una parte, tenemos imágenes médicas que nos

permiten el acceso a dimensiones y elementos del cuerpo que se mantendrían ocultos a la vista de las personas comunes (ajenas al hospital), no solo por la imposibilidad técnica de acceder a ellos, sino por lo impropio que puede considerarse ese registro fuera del marco regulatorio médico. Ejemplo de ello son fotografías que nos muestran cuerpos escarificados o en procesos de tratamiento en los cuales se enfatiza su vulnerabilidad como se aprecia en la siguiente imagen.

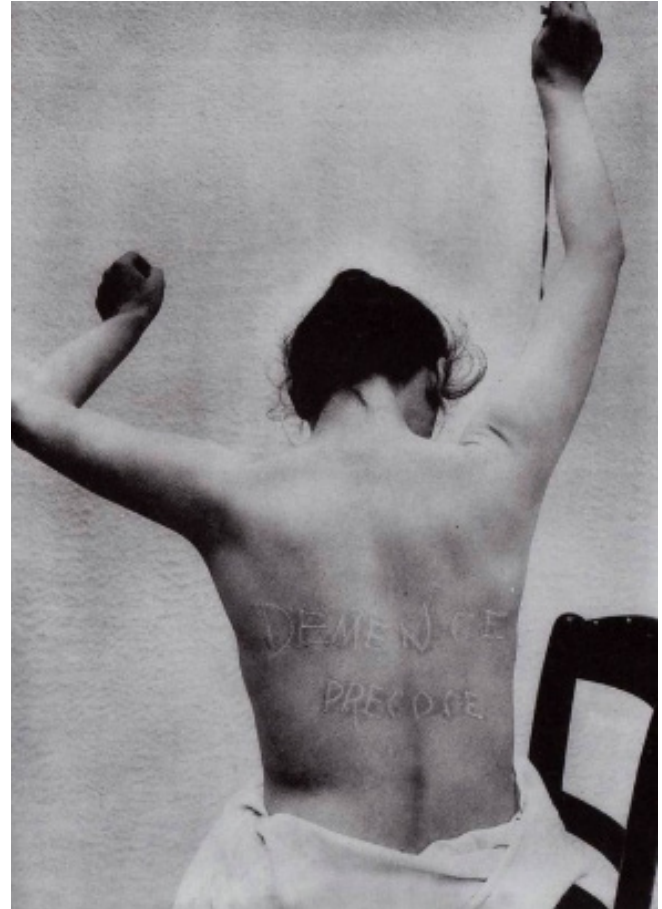


Imagen 8. Londe, Alberto (1897) Dermografismo. [Fotografía e impresión en papel] Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, 1904. Echeverría (2015, p. 328).

Respecto de este mecanismo, debemos considerar que la fotografía conlleva una codificación compleja, configurada por las características y posibilidades técnicas del aparato que determinan la captura; por la mirada o enfoque de quien realiza la fotografía y, por la gestualidad, la pose o la escenificación de ese cuerpo que se registra, en tanto indecoroso. Consecuentemente, podemos hablar de la constitución de imágenes obscenas, tanto por la realidad que muestran como por la acción disruptiva que las produce.

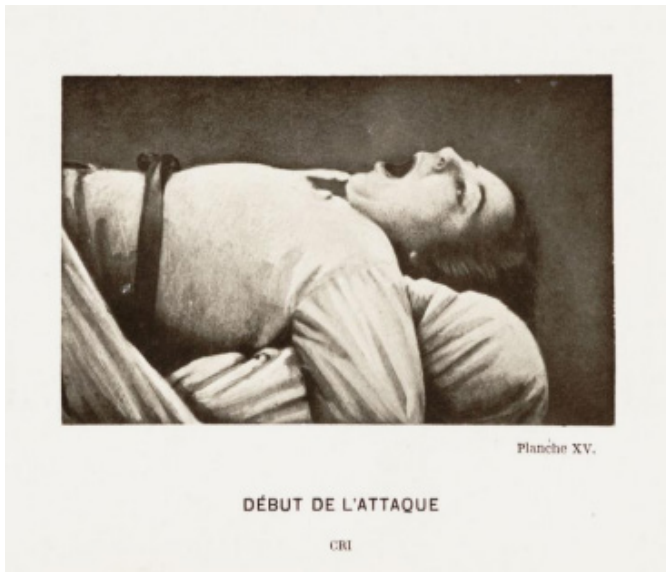


Imagen 9. Regnard, Paul (1878) *Histero epilepsia, contractura*. Lámina XXX. [Fotografía]. Borneville y Regnard (1878).

También identificamos un tercer tipo de registro, ligado al espectáculo de la histeria y a su dramatismo. Al observar las series fotográficas, pero también los dibujos de Paul Richer, notamos una diversidad de cuerpos en estados definidos como 'contorsiones', 'movimientos tónicos', 'ataques demoníacos' y una serie de 'actitudes pasionales' (Comar, 2010). Dentro de lo que Charcot y su equipo definieron como el *gran ataque histérico*, las fotografías más célebres son las que capturan las fases e instantes del ataque en la cama de las enfermas. Este tipo de imágenes del acervo son las que más directamente reflejan la performatividad sexual desbordada de las histéricas. Temida y deseada, esta sexualidad excesiva y sus representaciones corporales guardan relación con estereotipos e imaginarios altamente populares rastreables en la tradición de la cultura cristiana, como las figuras de místicas y endemoniadas¹⁴, cuya performatividad, previamente *controlada* por poderes eclesiásticos, es traspasada desde la Iglesia al poder sucesivamente desde el siglo XVII en adelante, produciéndose un desplazamiento "del dominio de la herejía al de la enfermedad" (Sallman, 1993, p. 509).

Imágenes como la 9 y la 10, poseen una evidente carga de sexualidad: además de los signos inequívocos de la cama, el camisón desabrochado y las sábanas revueltas, las poses que adoptaban las histéricas durante la tercera fase del ataque, denominada fase pasional, dieron lugar a un imaginario médico que erotizaba a la paciente y su enfermedad (Pichel, 2015, p. 48) y que fue socializado de forma sucesiva a través de diversos medios de comunicación.

¹⁴ Respecto a ello, no deja de ser interesante que el propio Charcot haya intentado, originalmente junto al dibujante Paul Richer, "encontrar el paralelismo entre estas manifestaciones sintomatológicas de convulsionados y poseídos con la histeria" (Briones & Navalón, 2016, p. 23) a partir del análisis de pinturas de diversos momentos de la historia del arte, aspecto que sintetiza, por ejemplo, en el libro *Les Demoniacques dans l'Art, de 1887*.

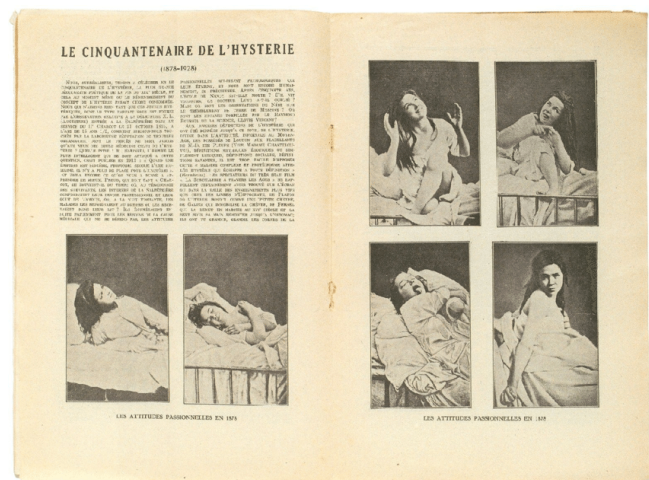


Imagen 10. 'Les attitudes passionnelles' (1928) (*La Révolution Surréaliste* 11, 1928. En Bauduin, 2015, p. 12).

3. Medicina, arte y exención

Llegando a este momento del análisis, enfatizamos que la cualidad pornocientífica del experimento analizado, solo fue posible bajo circunstancias muy específicas que la posicionan en una condición de exención particular: el resguardo de la institución médica, por una parte, y la imagen erótico-pornográfica "sublimada" y amparada por la academia, por otra. Del mismo modo, los recursos estético-simbólicos utilizados se presentan en tensiones interesantes y complejas con los mecanismos de seducción interpretados como propios de la histeria. Reflexionaremos en este punto sobre dichos cruces.

La investigación médico-científica en el hospital permitió fotografiar a las pacientes en condiciones de vulnerabilidad y con gestualidades consideradas impúdicas en otros contextos. La fotografía cumplía una doble acción: mostraba la anomalía corporal asociada a la enfermedad bajo un marco de patologización y moralización, pero al mismo tiempo la incorporaba y normalizaba. Así, la imagen integraba en el campo de lo visible aquello considerado impropio, operando como una "domesticación de la mirada" (Tisseron, 2000, pp. 21-24).

En lo referente al arte, el cruce que se genera en la *Salpêtrière* no solo concierne a la incorporación de artistas en el experimento de Charcot, sino, además, al uso de procesos técnicos y recursos inherentes al estudio artístico del cuerpo femenino. Esto lo vemos, por ejemplo, en las fotografías de Albert Londe, quien se incorpora al equipo de Charcot en 1878 y en los dibujos de Paul Richer, artista y asistente de Charcot, quien desarrolla una analítica visual de los ataques histéricos que da paso al cuadro sinóptico del «gran ataque histérico completo y regular», que incluye «posturas típicas» y «variantes», configurando, por medio de esta demarcación, una propuesta estética.

Del mismo modo, como vimos, la fotografía pornográfica de la época empleó estrategias visuales propias del arte. En la hibridación con ello, el archivo de

la *Salpêtrière*, matiza el carácter transgresor y obsceno de sus imágenes, situándolas en un espacio exento de juicios ético-morales. Como plantea Tisseron (2010), la fotografía actuaba como “pantalla protectora” que permitía mirar sin angustia ni vergüenza, no solo enfermedades, sino también lo moralmente reproducible. En este sentido, la hibridación entre métodos científicos y artísticos estimulaba la pulsión escópica y a la vez hacía soportable el horror, operando como una forma de sublimación (Echeverría, 2015).

Advertimos también un cruce interesante entre los mecanismos del arte con los de la sintomatología histérica, relacionados con las dinámicas de ocultamiento-revelación circunscritas a la seducción. Efectivamente, la imagen artística -y la pornográfica, en la *Salpêtrière*- poseen como elementos comunes el seducir (o atrapar) la mirada del espectador a través de la utilización de imágenes que no sólo tienen la facultad de mostrar una determinada realidad, sino generar una “apertura” a ella dejando una zona de penumbra que da fuerza al significante artístico (Ossa, 1974). Este modo de operar simbólico podría parecer aparentemente contrario a lo pornográfico si se piensa el formato exclusivamente asociado a su inmediatez explícita, sin embargo, como hemos advertido, ello no necesariamente es condición definitoria del género. Más bien, podríamos decir, justamente un carácter propio del mismo resulta en esta dinámica relacional de la mirada donde siempre se está generando deseo, por ver más, por penetrar más, por escudriñar más en las posibilidades del cuerpo, emergiendo allí un goce.

Así, en las relaciones médico-paciente que vemos en la *Salpêtrière*, del mismo modo que en las fotografías del archivo analizadas, verificamos como constante esta lógica de intensificación de la mirada y el deseo, articulada en torno a la fantasía de conocer, entender y dominar un cuerpo, pero al mismo tiempo, de construirlo bajo las coordenadas específicas de sexualización-patologización que hemos descrito.

Conclusiones

Hemos propuesto que el trabajo de Jean-Martin Charcot en la *Salpêtrière* resulta un caso emblemático para la pornociencia, en tanto los vínculos que se producen entre medicina y pornografía, a través de la fotografía, logran generar un discurso, una iconografía y un imaginario sexual socializado sobre las histéricas y su corporalidad. Esto se considera un aporte al campo teórico y al estudio estético de este archivo médico, puesto que en las lecturas existentes no se aborda el carácter pornográfico de las imágenes ni la potencia de ello para la dimensión de género.

Paralelamente, enfatizamos que la fotografía de la *Salpêtrière*, en cuya producción están involucrados tanto médicos como artistas, recurre a un encuadre y empleo de estrategias visuales de la fotografía pornográfica de la época, destacando de ellas el pictorialismo y el carácter de puesta en escena de los desnudos o de su parcialidad. Esto es un hallazgo, en tanto no hemos encontrado hasta este punto análisis iconográficos comparados. En este punto, emerge un rasgo que consideramos crucial en la *Salpêtrière* como experimento pornocientífico: el espacio de exención ético-moral respecto

de la exposición del cuerpo de la mujer que constituye el recinto hospitalario (amparado en la institucionalidad y en la mirada médica) y, al mismo tiempo, su resguardo en prerrogativas asociadas al academicismo estético que, frente a las regulaciones existentes en la época a la imagen pornográfica, inserta la imagen sexual como “permitida” bajo el velo de lo “erótico” y lo “sublimado” del símbolo artístico. En esta línea, esperamos enriquecer el debate crítico en el cruce artes visuales y ciencias humanas.

Este carácter de doble exención institucional (“arte”-“medicina”) es uno de los aspectos que hace justamente tan emblemático- por no decir único- al caso de la *Salpêtrière* como espacio de experimentación pornocientífica: lo ocurrido allí, en términos de la producción-circulación de sus imágenes, si bien hoy puede ser castigado socialmente a nivel moral en el porno, se encuentra protocolarizado e incluso prohibido en la medicina. En este sentido y como proyección de la investigación, sería interesante indagar en otros archivos -que se han mantenido ocultos, con acceso restringido o censurados- en los cuales se adviertan similitudes, cuestión que podría ser interesante a propósito de pensar en actualizaciones respecto a procesos de transgresión sexual.

Por otra parte, si bien la imagen médica de la *Salpêtrière*, inscrita en un contexto de pesquisa científica y como parte de un archivo hospitalario, se sustenta en una suerte de pretensión de neutralidad u objetividad entre los implicados, advertimos que en el tratamiento de la enfermedad, por parte de Charcot y su equipo, prevalecen dinámicas de seducción- simulación (ocultamiento-revelación), evidenciando que dicho distanciamiento dista de ser tal. Este aspecto se revela tanto en las prácticas de tratamiento elaboradas, en las narraciones sobre el mismo, en la espectacularización de los procesos, y en decisiones que involucran aspectos netamente estéticos, respecto de la producción de las fotografías analizadas, que oscilan en la dialéctica doblegamiento- intensificación.

Por último, quisiéramos mencionar una problemática que emerge de este análisis y que compete a cuestionamientos ético-morales que, si bien no formaban parte de los parámetros de la época, nos permiten reforzar la idea de la *Salpêtrière* como espacio de experimentación pornocientífica. Consideramos importante aludir a este tema, ya que la determinación de lo pornográfico en el contexto aludido no sólo obedece a una codificación compleja por los estatutos porosos que la hibridan con lo erótico y por la condición de exención científico-artística de las imágenes, sino porque ello concierne a lo que se considera impropio de ser registrado y exhibido, lo cual puede ser analizado bajo las categorías de lo transgresor y lo obsceno.

Por una parte, como señalamos, con Charcot se produce un cambio en el estatus de la histeria como patología, que conlleva transformaciones en el régimen de reclusión general y adquisición de ciertos ‘beneficios’ de las pacientes histéricas, respecto de mujeres diagnosticadas con otras enfermedades. No obstante, desde un enfoque bioético, el método y el espectáculo de la hipnosis, así como el estado de subyugación en el que se encontraban las pacientes histéricas

en el servicio de Charcot resultan hoy problemáticos. Ello se esboza en el artículo a través de la imposición de las lógicas de doblegamiento-intensificación que emergen de las dinámicas de simulación- seducción supuestamente producidas por las histéricas. Como evidenciamos al tratar los distintos registros de lo obscuro, esto no sólo respecta a las formas de exhibición/ espectacularización del cuerpo de las mujeres en las fotografías, sino también al tratamiento de estas, que incluía castigos y métodos en los que se inflige dolor (como los procesos de escarificación). Ello posiciona a las pacientes como sujetos vulnerables sobre los cuales se ejerce un poder sin ejercicio de consentimiento, y nos permite reconocer hoy, en sus corporalidades pornificadas, estigmas de la enfermedad. En las fotografías de la *Salpêtrière*, en síntesis, vemos el sometimiento de esos cuerpos a la institución médico-hospitalaria y al género pornográfico que, desde finales del siglo XIX comienza a masificarse como industria a través de distintos formatos.

Referencias

- Alfaro, P. (2020). Luces, cámara, ¡masturbación!: la sexualidad como discurso exotizante en Barbarella (1968) e Ixcanul (2015). *ESCENA. Revista de las artes*, 80(1), 247–261. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42484>
- Araya, C., Morales, N., & Leyton, C. (2020). El archivo del Hospital Psiquiátrico El Peral: Una experiencia de investigación desde la historia cultural de la psiquiatría. *Revista Historia Social y de las Mentalidades*, 24(1), 147-168. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v24i1.4288>
- Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Baudouin, T. (2015). The 'Continuing Misfortune' of Automatism in Early Surrealism. *Comunicación +1*, 4, 41-42. <https://doi.org/10.7275/R5QV3JGQ>
- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. Cátedra.
- Bourneville, D-M. & Regnard, P. (1878). *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière (Servicio de M. Charcot)* [E-book]. V. Adrien Delahaye & Ce. <https://www.getty.edu/art/collection/object/104GBN>
- Briones, N. & Navalón, N. (2016). *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria. Un estudio sobre la Iconographie Photographique de La Salpêtrière* [Tesis de Máster, Universitat Politècnica de València]. Repositorio UPV. <https://riunet.upv.es/handle/10251/75545>
- Cardona, H. (2012). El tratamiento de la histeria a finales del siglo XIX y el agujero de la ciencia médica. *Desde el Jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*, 12, 293-310. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4635406.pdf>
- Codina, L. (2020). Cómo hacer revisiones bibliográficas tradicionales o sistemáticas utilizando bases de datos académicas. *Revista ORL*, 11(2), 139-153. <https://dx.doi.org/10.14201/orl.22977>
- Comar, P. (2010). La Science comme modèle. En P. Comar (Dir.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts* (pp. 339-424). Beaux-Arts de Paris Les Éditions.
- Corbin, A. (1986). Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones. *Representations*, 14, 11-22.
- Corbin, A. (2005). El encuentro de los cuerpos. En J-J. Courtine, A. Corbin & G. Vigarello (Coords.), *Historia del cuerpo volumen 2. De La Revolución Francesa a la Gran Guerra* (pp. 141-201). Taurus.
- Cuello, J., Gentile, L., & Mongan, G. (2011). *Porno modernidad: representaciones visuales de las prostitutas en el Siglo XIX* [Ponencia]. II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, La Plata, Argentina.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
- Echeverría, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio UAM. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/668002>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Fernández, E. M., Fernández, A., & Belda, I. (2014). Histeria: Historia de la sexualidad femenina. *Cultura de los Cuidados*, 18(39). <https://doi.org/10.7184/cuid.2014.39.08>
- Figari, C. (2008). Placeres a la carta: consumo de pornografía y constitución de géneros. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(27), 170-204.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Altamira.
- Foucault, M. (2007). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1991). Puntualizaciones sobre el amor de transferencia. En *Obras completas: Vol. XII* (pp. 159-174). Amorrortu. (Obra original publicada 1914-1915).
- Freud, S. (1992). Fragmento de análisis de un caso de histeria. En *Obras completas: Vol. VII* (pp. 1-108). Amorrortu. (Obra original publicada 1901-1905).
- Galán, A. (2020). *Prostitución, pervisión y transgresión en la obra novelesca de Catulle Mendès* [Tesis de Doctorado, Universidad de Cádiz]. Repositorio UCA. <https://rodin.uca.es/handle/10498/29101>
- Grigoriadou, E. (2014). La fotografía y la escritura documental del archivo institucional. *Escritura e imagen*, 10, 77-96. https://doi.org/10.5209/rev_esim.2014.v10.46402
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.
- Guillén, M. (2021). La mujer en la fotografía erótica. De los primeros daguerrotipos a la difusión de la imagen sicalíptica en el siglo XX. *Náyades: revista de costumbres, tradiciones e historias de la Región de Murcia*, 9, 53-59.
- Hill, C. & Wallace, W. (2006). *Erotismo. Antología universal del arte y la literatura eróticos*. Taschen.
- Hunt, L. (Ed.). (1993). *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv14gpj76>
- Ivelic, R. (1998). *Fundamentos para la comprensión de las artes*. Universidad Católica de Chile.
- Jordanova, L. (1989). *Sexual visions: Images of gender in science and medicine between the eighteenth and twentieth centuries*. University of Wisconsin Press.
- Kromm, J. (1994). The feminization of madness in visual representation. *Feminist Studies*, 20(3), 507-535. <http://>

- www.jstor.org/stable/3178184
- Ledezma, A. M. (2010). *Visibilidad vedada: Cuerpos femeninos en la pornografía. Chile y Brasil (1913)* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Repositorio UChile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108661>
- León, M. (2014). *El desnudo artístico femenino en la fotografía* [Tesis de Grado, Universidad de Extremadura]. Repositorio UEX.
- Lissardi, E. (2021). *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en internet*. Los libros del inquisidor.
- Maines, R. (2010). *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Milrazones.
- Marchant, M. (2000). Apuntes sobre histeria. *Revista de Psicología*, 9(1), 135–144. <https://doi.org/10.5354/0719-0581.2000.18552>
- McNair, B. (2002). *Striptease Culture: Sex, media and the democratization of desire*. Routledge.
- Muchembled, R. (2008). *El orgasmo y Occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*. Fondo de Cultura Económica.
- Ogein, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Paidós.
- Ossa, M. (1974). Apuntes sobre el símbolo. *Revista E.A.C.*, 4. Universidad Católica de Chile.
- Panofsky, E. (2023). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Pérez-Rincón, H. (2015). *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. Fondo de Cultura Económica.
- Pichel, B. (2015). Cuerpos patológicos: fotografía y medicina en el siglo XIX. *Alcores: Revista de Historia Contemporánea*, 19, 35-55.
- Radrigán, V. (2025). Hacia una mirada pornocientífica: Medicina y pornografía como dispositivos de visibilidad sexual. *Revista Punto Género*, 23, 220–248. <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/79595>
- Sallman, J-M. (1993). La bruja. En G. Duby & M. Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres: Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (pp. 493-509). Taurus.
- Strachey, J. (1992). Introducción a Estudios Sobre la Histeria. En S. Freud, *Obras completas: Vol. 2* (pp. 3-22). Amorrortu.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Universidad de Salamanca.
- Torrano, A. (2021). Encierro, género y tecnología. Una mirada crítica desde locura y técnica. *Revista Heterotopías*, 4(7), 1-21. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33540>
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. University of California Press.
- Yehya, N. (2004). *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*. Plaza & Janés.