

caiana

Gloria Cortés Aliaga

Universidad Adolfo Ibañez, Chile

Rebeca Matte. El cuerpo de la histeria

Rebeca Matte. El cuerpo de la histeria*

Gloria Cortés Aliaga
Universidad Adolfo Ibañez, Chile

Histéricas y locas

Posesiones demoníacas o ataques místicos, constituían un imaginario alterno femenino que eran difundidos en escritos y relatos hagiográficos desde el medioevo, convirtiéndose en arquetipos que describían la degeneración de la voluntad femenina y el temperamento espasmódico del que derivaría, finalmente, la concepción de la histeria. Los estudios de Charcot solo venían a reafirmar entonces estas posturas como una constante en la historia de las mujeres.

Pero esta ecuación entre locura y femineidad – como la denomina María Inés Zaldívar⁻¹ finalmente devenía del concepto de una doble diferencia donde las mujeres no eran locas por el solo hecho de ser locas, sino por ser “otras”. Otras por cuanto mujeres dentro del sistema patriarcal definido históricamente; y otras en cuanto a cuerpo misterioso, complejo, inexplicable, enfermo² y, finalmente, culpable.³ La culpabilidad del cuerpo femenino se acentúa en el siglo XIX tras el surgimiento de una de las llamadas crisis de la masculinidad o el miedo a la pérdida del poder viril y su capacidad proveedora.⁴ A estas alturas, los movimientos feministas reclamaban sus derechos para el ejercicio ciudadano y se iniciaba un proceso en el campo laboral en el que las mujeres desarrollaron habilidades tradicionalmente masculinas. Ello produjo un cambio de las estructuras simbólicas y culturales que amenazaban la pérdida de la identidad masculina y su incapacidad de resignificación genérica.⁵ Badinter agrega a estas cuestiones, la masculinización de la mujer durante este periodo en el que “la femineidad ya no representa en absoluto un refugio para el hombre, la mujer emancipada se convierte en un hombre en

cuerpo femenino”.⁶ El camino desandado de la masculinidad requiere, entonces, de un enemigo debilitado al que se le somete, castiga y apropia.

En el ámbito científico, los antropólogos entregaban un cuadro de diferencias que determinaba la debilidad femenina a partir de la presencia de una sangre más acuosa que la masculina, un intelecto carente de vigor (y por tanto incapaz de la genialidad), un cerebro de menor peso en más de 100 gramos que el del hombre y, por cierto, el ciclo menstrual. Este último suponía una interrupción periódica del pensamiento.⁷ Apoyados en Spencer, los neurofisiólogos planteaban que algunas enfermedades mentales e incluso la esterilidad podían surgir a partir del desgaste de energías que algunas mujeres concentraban en actividades que no eran propias de su naturaleza, por ejemplo, el uso de sus facultades creativas, generando su virilización.

Todos estos tópicos y muchos más eran difundidos en la prensa, en caricaturas de carácter masivo y artículos especializados a los que se sumaba la presencia de la fotografía que se masificaba cada vez más en la medida que la censura se disipaba y la libertad de prensa crecía. Entre ellas aparecía la fotografía erótica en una serie de álbumes que circulaban tanto en ambientes privados masculinos como en academias y talleres de bellas artes. También circulaban las fotografías delictivas de la antropología criminal (un reduccionismo biológico que otorgaba características corporales primitivas y propias a delincuentes) y de patologías consideradas femeninas (como la demencia y la histeria) de la mano del psicoanálisis. La desviación del carácter femenino podía ahora ser representado a través de la histerización del cuerpo de la mujer como en la erotización del mismo, ambos parte del saber-poder; un cuerpo patologizado y sobresexualizado a fin de cuentas.

Las esculturas vivientes de La Salpêtrière

Jean Martin Charcot ingresa a La Salpêtrière en 1862. La institución albergaba por esas fechas más de 4.000 mujeres que el médico clasificó como un *museo patológico vivo*, ya que en ella se mezclaban pacientes dementes, epilépticas e histéricas. Estas últimas integraban la sección de epilépticas simples al interior del hospital, de la que Charcot se haría cargo y que convertiría en

un centro orientado a la investigación y la enseñanza clínica. También instaló un taller fotográfico para la investigación de las enfermedades psiquiátricas y neurológicas, en el que participarían los fotógrafos A. Londe y P. M. Régnard.⁸

En el taller fotográfico de La Salpêtrière se generó una verdadera fábrica de imágenes patológicas que daban cuenta de una serie de posturas que se promovieron al interior de los círculos médicos, pero también artísticos bajo la premisa de que estos personajes se constituían en verdaderas obras vivientes, como las define Charcot: “El sujeto está ahí como una estatua expresiva [...] de la que los artistas podrían con certeza sacar el mayor de los partidos”.⁹

En efecto, en la misma Salpêtrière se instaló un taller de escayolas que constituía un verdadero repertorio de estatuas patológicas a cargo de Paul Richer, colaborador de Charcot.¹⁰ La histeria se constituyó en la forma en que las mujeres expresaban las pasiones descontroladas las que, asociadas al deseo femenino, se transformaron en uno de los grandes espacios de la diferencia. Las fases de la histeria contenían así, espasmos, convulsiones, ataques epilépticos, éxtasis, parálisis, delirios y otros, a las que Freud agregó la disociación o la *belle indifférence*. En su intento por reproducir experimentalmente los cuadros histéricos, Charcot no dudó en someter a las pacientes a los efectos de la hipnosis individual y grupal, así como la aplicación de diferentes estímulos sensoriales (magnéticos, luminosos y olfativos), métodos que inducían a las pacientes a estados cataleptiales. Las fotografías, entonces, difundían auras, contracturas de la cara, blefaroespasmos, paroplejías, catalepsias, cifosis histéricas, parálisis faciales e incluso episodios de sueño histérico generando con ello una verdadera fuente iconográfica, seriada y narrada, para la constitución de un nuevo museo imaginario sobre la exclusión femenina.

La identificación de la condición histérica provenía ya de la antigua Grecia, donde se concluyó que tenía su origen en el *Hyster* o útero femenino, cuyos síntomas se manifestaban en la angustia, sofocos y ataques de nervios. El útero errante, como lo definiría Platón, se comportaría como un animal nervioso debido a la resequedad de la matriz, desplazándose al interior del organismo. El útero móvil se constituía como

principal foco de trastornos diversos y, por tanto, la histeria se presentaba como una condición única de la mujer; una manifestación o signo del cuerpo femenino.

En el siglo XIX Charcot individualizó la histeria separándola de la epilepsia y de otras enfermedades de tipo mental. A partir de la observación visual, pretendía descubrir los efectos provocados por estas alteraciones del cerebro, identificando, por tanto, sus síntomas corporales cuyo origen se encontraría en los órganos sexuales. Didi-Huberman señala en *La invención de la histeria* (1982), que la diferencia entre una histérica y una prostituta se encontraba tan solo “en franquear los muros de La Salpêtrière”.¹¹ La aparente lascivia de la histérica ya había sido enunciada por Philippe Hecquet en el siglo XVIII en *La médecine theologique* (1733), donde relaciona los ataques con la performatividad de la Comédie Française.¹² De este modo, se resaltaba que finalmente la histeria se construía sobre la base del miedo a la sexualidad femenina. Y así como en la Edad Media las brujas fueron enviadas a la hoguera, en la modernidad las mujeres fueron confinadas en clínicas psiquiátricas o recluidas en sus hogares. La naturaleza femenina, por tanto su biología y su sexualidad, se presentaba así como una bestia negra, oscura y desconocida; el síntoma de ser mujer.

En 1885 Sigmund Freud llega a París convirtiéndose en alumno de Charcot hasta 1886. La teoría de Freud buscó en la histeria no solo el síntoma o la manifestación exterior del conflicto, sino también la causa o evento ocasionador que era, generalmente, un hecho traumático real o imaginario localizado en el inconsciente. Ambos se relacionarían con los enigmas de la sexualidad. “Los síntomas histéricos singulares, desaparecen enseguida y sin retornar cuando se conseguía despertar con plena luminosidad el recuerdo del proceso ocasionador”.¹³

El cuerpo de la histérica sería un cuerpo erotizado incluso en sus síntomas, un cuerpo sexuado que manifiesta el malestar de su propio sexo, un cuerpo sufriente que se pregunta por su propio ser, sobre qué es ser mujer, como posteriormente señalaría Lacan.¹⁴

Los cuerpos de Rebeca

Rebeca Matte Bello (1875-1926) es una de las más productivas y destacadas escultoras en Chile de inicios del siglo XX. Bisnieta de Andrés Bello,¹⁵ la joven Rebeca recibe una educación laica, liberal y progresista, influenciada fuertemente por su padre, el diplomático Augusto Matte. Formada en Europa, bajo la égida del maestro italiano Giulio Monteverde y posteriormente en la Académie Julian –donde accede al estudio al desnudo directo con Denys Puech y Ernest Dubois– Rebeca se concentra en el desarrollo del cuerpo humano a través de figuras asociadas al género de la tragedia, heroínas desgarradas por el odio, el amor o el padre.¹⁶

Rebeca Matte nació en Santiago de Chile en 1875, bajo el alero de una de las familias más emblemáticas del país. Educada por su abuela paterna, tras la ausencia de la madre, es instruida en toda clase de materias humanistas. A los 15 años se traslada a París junto a su padre donde se inicia en materias artísticas, desarrollando una prolífica carrera en la escultura. En 1918 es nombrada Profesora Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Florencia donde se radica definitivamente, distinción concedida por primera vez a un extranjero y a una mujer.

Casada con Pedro Felipe Iñiguez, Ministro de Obras Públicas en el último gabinete de Barros Luco y Ministro de Culto e Instrucción Pública hasta julio de 1917, bajo la presidencia de Juan Luis Sanfuentes, Matte gozaba de una posición preferencial en la difusión y validación de su obra pública, a través del espacio de poder de una elite política y cultural. De este modo, los monumentos realizados por la escultora están íntimamente relacionados con la construcción de imaginarios y espacios locales sobre los cuales el Estado y su clase oligárquica pretendieron constituir su imagen de nación moderna, especialmente después de la década del Centenario.

La historia de Rebeca se ha escrito como una hagiografía trágica, rodeada de eventos desafortunados y fatales, muchas veces planteada en una compleja analogía con la vida de la también escultora francesa Camille Claudel. Si analizamos su obra y sumamos a ella una serie de eventos como la ausencia materna, la temprana muerte de su hija y los aparentes estados de fragilidad mental de la autora, sería muy fácil caer en un reduccionismo y plantear

que Rebeca no solo es una candidata a la histeria, sino que también su obra sería un reflejo de su condición mental. Sin embargo, nuestra propuesta parte del proceso contrario, identificando en su obra signos de malestar contra los estereotipos femeninos condicionados a la histeria, utilizándolos como modelos públicos que encierran problemáticas más profundas sobre lo femenino.

Ser escultora en el siglo XIX requería una determinación importante. Su desarrollo demandaba no solo de un gran esfuerzo físico, sino también contar con un taller de proporciones y una total dedicación al oficio.

[...] la artista debía trepar por una escalerilla para modelar las figuras. Tuvo por cierto que renunciar a las faldas, y que vestirse de muchacho, por los rápidos movimientos que debía hacer, para trabajar con sus manos en la materia plástica y sorprender en seguida a distancia conveniente, el efecto de su obra.¹⁷

Así lo relata la escritora Iris, Inés Echeverría (prima hermana de Rebeca), cuando visita el taller de Matte en 1913 en Florencia. Ya la alusión a renunciar a las faldas, nos habla de un proceso de virilización al que deben someterse las escultoras. La virilidad garantizaba calidad, o lo que el neurólogo Paul Julius Moebius –promotor del prejuicio frenológico, spenceriano y seguidor de Schopenhauer– planteaba como el hermafroditismo psíquico de las mujeres intelectualmente desarrolladas. La aparente debilidad biológica de la mujer, dejaba en evidencia la dificultad que debían enfrentar aquellas que, fuera de todo orden, se dedicaron a oficios y tareas “masculinas”. Esto se transforma en un tema de interés a la hora de analizar el cuerpo como ámbito de percepción y como espacio de producción ideológica en estos casos. ¿La tensión interna era liberada, entonces, a través de las manifestaciones físicas presentes en las obras de escultoras como Matte y Claudel? Esto plantea una frágil frontera entre el exterior y el interior de las artistas, un foco de la identidad personal del cuerpo en el complejo proceso de transferencias de sus significados sociales.

El uso que dieron los artistas de la época a estas teorías –a nivel simbólico e iconográfico– podría leerse hoy como un signo de modernidad. Los rasgos criminológicos y su consecuente fisiología

sería usada por Degas en su famosa *La pequeña bailarina de 14 años* que el artista exhibiera en la exposición de 1881 y que presenta atributos simiescos. La misma Camille Claudel utilizaría iguales referentes para sus pequeños grupos de *Cotillas*.¹⁸ Tanto la antropología criminal como las teorías neurocientíficas eran difundidas en los medios masivos y, por lo tanto, estaban a la mano de quienes quisieran adentrarse en estas cuestiones. Las obras de Degas y de Claudel plantean ya una pregunta no resuelta sobre la función de estas imágenes *otras* que alertan la arbitrariedad de la diferencia y de su carácter traumático, más allá de las definiciones sobre lo femenino y lo masculino.

En Chile, la participación de artistas de la talla de Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma en la decoración del antiguo Teatro Grez es un indicio de lo anterior. Creado en 1897 y localizado en el Instituto Psiquiátrico "Dr. José Horwitz Barak", se constituyó en un salón cultural para pacientes y funcionarios del hospital. Mientras Lira participó en la decoración del inmueble con retratos de importantes literatos como Shakespeare, cuando se encontraba recluido en el establecimiento hospitalario, presuponemos que Valenzuela Puelma lo hizo a partir de la representación de ninfas con características históricas.¹⁹ Ligado al instituto se encontraba el médico psiquiatra Augusto Orrego Luco – hermano del pintor Alberto Orrego Luco– quien colaboró en la *Iconographie* a principios del siglo. Entre su producción científica también se encontraban *Los asilos de alienados* (1875), *Un experimento sobre el cerebro humano* (1878) y *Estudio sobre las circunvoluciones y surcos del cerebro humano* (1879). Luis Orrego Luco, hermano del médico, diplomático y político, frecuentaba la casa de los Matte en sus apariciones públicas en Europa y ambas familias eran asiduas invitadas en los salones de la elite nacional.

Rebeca Matte conocía de cerca los síntomas y los planteamientos filosóficos y psicoanalíticos de la histeria, no solo a través de Orrego Luco, sino también a través de la lectura de Freud. Pero un acontecimiento familiar la involucraría directamente con la sintomatología histérica. Rebeca Bello, madre de la escultora, había sido arrancada del hogar ya que presentaba rasgos de desequilibrio mental, fue aislada de su hija y su familia, recluyéndola permanentemente en la Chacra Lo Sánchez. La misma escultora

presentará “periodos de nerviosismo, crispaduras de angustias” en su mano derecha y otros síntomas depresivos o melancólicos que la mantendrán recluida en más de una oportunidad.²⁰ Esta condición perseguirá a Rebeca a lo largo de su vida. La madre ausente, lejana e incommunicada, le traerá preguntas constantes sobre la condición femenina, culpando al padre de esta separación forzada. “He sido, en verdad, alguna vez esa niña vacilante, dolorosa, patética en su desgracia de desamparo”, señala la escultora en una de sus cartas.²¹ En consecuencia con ese dolor, *Medea* se transformará en una de sus primeras obras al ingresar a la Académie Julian (1897). “Mas aquí están sus niños que se acercan dejando de correr y que nada saben de los reveses de su madre: no suelen sufrir las almas jóvenes” (*Medea*, Eurípides).

La madre que, loca de amor, sacrifica a sus hijos simboliza el abandono materno. La historia de Medea –hechicera o bruja, grotesca y oscura– contradice a la naturaleza de la mujer desde la perspectiva patriarcal; el abandono aparece, entonces, como un primer referente asociado a la madre (Rebeca Bello) que se separa de su hija (Rebeca Matte). Desde ese referente, la imagen trágica de la escultora se potencia aún más. Sin embargo, el mito de Medea puede leerse también como un signo de determinación y liberación. La sacerdotisa niega la maternidad, lucha por su proyecto de vida y se apropia de sus deseos sexuales. Medea es, por tanto, una figura que transita entre lo propio y lo extraño y que nos propone una lectura en la obra de nuestra escultora donde no se niega a la madre, sino al padre que condena a su mujer a la reclusión y al abandono; el castigo por la liberación de las emociones en la que confluyen sentimientos contradictorios, así como roles sociales en los que la agresión femenina o “estados de locura” parecen corresponder a una imagen desexualizada, pasiva e impotente de la mujer.²²

La figura de Augusto Matte es un punto de inflexión en la vida de Rebeca. Si bien es la figura más presente que alienta y proyecta en su oficio artístico, es también un padre dogmático, severo y hosco. ¿Autoridad o admiración? A diferencia del miedo a la castración con la que puede leerse el complejo de Edipo masculino, en el caso femenino el complejo se resolvería en el ansia de posesión del poder masculino y patriarcal que no logra alcanzar, convirtiendo al padre en objeto de

amor. Otro rasgo que caracteriza a la histérica. Pero en 1901, la escultora envía *Horacio* (proyectada en 1899) al Salón Oficial. La figura del Horacio de Livio, corresponde al poder del padre, el que sentencia, juzga e impone por el deber y el poderío, mediante un cuerpo rígido y tensionado que declara, con su mano derecha, la sentencia de sus hijos (**Fig. 1**). Este Horacio nos habla a través de su cuerpo, de la misma manera en que se ilustra la *épilepsie partielle* de Charcot, (**Fig. 2**) un estado epiléptico que se caracteriza por convulsiones focales que pueden convertirse, bajo ciertas condiciones, en generales.²³

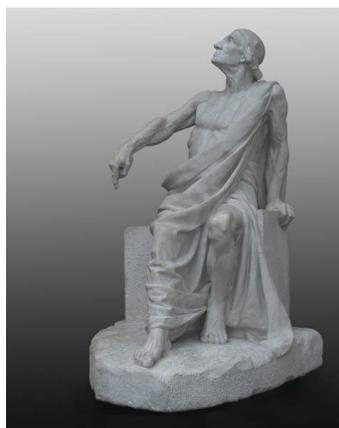


Fig. 1, Rebeca Matte, *Horacio*, 1899, mármol, 204 x 120 x 120 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Planche IX.
EPILEPSIE PARTIELLE
DÉBUT DE L'ATTAQUE

Fig. 2. “Épilepsie partielle”, plancha IX, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, Oxford University, The Internet Archive.

La epilepsia parcial de Charcot, presenta rasgos similares al *Horacio* de Matte. El cuello alzado y tensado, los ojos desorbitados y las manos crispadas. La histero-epilepsia presentaría, para Charcot, diferentes niveles o grados y entre las

fases se encontraría la Fase Tónica en la que se producen movimientos circulares (circunducción) de los miembros superiores, así como palidez, hinchazón del cuello, distorsión de las facciones que culmina con la inmovilidad tetánica del cuerpo. Tanto en *Horacio* como en la fotografía de Régnard, las manifestaciones físicas son análogas a la histero-epilepsia.

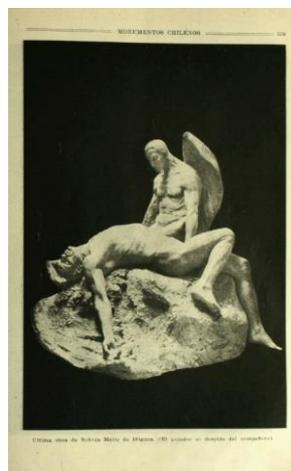


Fig. 3 (izquierda.). Rebeca Matte, “La muerte del aviador”, 1918, *Revista Pacífico Magazine*, Monumentos Chilenos, v. XII, n. 7.



Fig. 4 (derecha) “Movimiento clónico”, plancha IX, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, Oxford University, The Internet Archive.

El Clonismo, o segundo período de las contorsiones, será representada también en la figura de Ícaro en *La muerte del aviador* (1918) en el que los miembros y todo el cuerpo experimentan “actitudes extravagantes, que no parecen sometidas a más ley que a la de lo extraño, lo imposible y lo ilógico”.²⁴ Estas actitudes son muy variadas, y una de las más frecuentes es el *arco de círculo*, donde el paciente se encorva hacia atrás formando un vértice con el vientre (**Figs. 3 y 4**), que también puede asimilarse al *ataque crucifiement*, que asemeja — como lo dice el nombre— a un crucificado. El mismo modelo ya había sido utilizado por la escultora en la figura del pueblo (hijo) del monumento para La Haya en 1913.

Es posible que Rebeca haya accedido, por estos años, a las investigaciones de Charcot y las haya utilizado entonces para su producción artística. Lo que sí sabemos es que en la biblioteca de la escultora se encontraban los estudios de Freud y un sinnúmero de lecturas clásicas, incluidos Platón, además de literatura contemporánea donde la tesis central del argumento científico es la desigualdad biológica de la mujer y su

disposición natural a la sensibilidad, la maternidad y el sufrimiento. La protagonista de *La conquête du Plassans* de Émile Zola (1874) presenta cuadros de crisis nerviosas y Militza, la gitana de *Pour la couronne* de Coppé (1895) enloquece de amor.

Estos arquetipos femeninos circulaban al interior de algunos talleres artísticos, ya sea mediante la literatura, grabados y una nueva herramienta de circulación de la imagen: la fotografía. La imagen erótica, por ejemplo, era demandada en la atmósfera académica. Artistas como Delacroix e Ingres, o Bourguereau en la Académie Julian, las utilizaban como modelos para sus obras, especialmente para aquellas donde ninfas y esclavas actuaban como intertextos alternos sobre la sexualidad femenina. Muchos de los fotógrafos provenían también de la Academia, generando una colaboración entre la fotografía y las bellas artes. Si bien su uso fue restringido y regulado por el Estado por atender a la moral de las instituciones, las reproducciones de desnudos eróticos llegaron a formar parte de las postales difundidas en los Salones parisinos.



Fig. 5. Rebeca Matte, *La Encantadora*, 1900, mármol, 142 x 77 x 107 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Junto a la fotografía erótica, también circulaba en los medios artísticos la fotografía médica, extendiéndose también al uso de la imagen criminalística y sus rasgos fisiológicos, además de los retratos de orates que se iniciaron en 1851

por el Dr. Hugh Welch Diamond en el Surrey County Asylum (Inglaterra). Siete años después, Bénédict-Augustin Morel publica el *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladies* y en 1869 aparece la primera revista médica ilustrada con fotografías, la *Revue photographique* del Hospital de París donde se difunden también imágenes de pacientes psiquiátricos. La bisagra entre arte-anatomía-psiquiatría se exagera cuando la cátedra anatómica de la Escuela de Bellas Artes es integrada por los médicos ligados a La Salpêtrière, como Richer, Mathias Duval o Pierre Nicolas Gerdy.²⁵



Planche XXIII
ATTITUDES PASSIONNELLES
EXTASE (1878).

Fig. 6. "Attitudes Passionnelles", plancha XXIII, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, Oxford University, The Internet Archive.

Reveladora resulta la reaparición en 1863 de la serie de obras de Géricault que retratan a pacientes monomaniacos de La Salpêtrière realizados entre 1822 y 1823, expuestas en París en 1887. No es difícil pensar, por tanto, que también las imágenes de la dupla Charcot-Régnard circularan en los espacios privados de los talleres. Más aún si estos episodios se consideraban como un falso espectáculo, forzado y exagerado tanto por el médico como por la paciente; una confabulación iconográfica de la explosión de las pasiones; problema clásico del arte.

Así, Horacio sería el padre sentenciador al que Rebeca representaría, probablemente, bajo los signos de un ataque de histero-epilepsia, con los mismos rasgos de demencia con los que Augusto Matte habría sentenciado a Rebeca Bello, la

madre. En la crisis edípica freudiana, la Ley del Padre de Lacan rompe con su falo la unidad dual y simbiótica entre madre e hija. La temprana separación de la madre y su enclaustramiento impide que Rebeca establezca las prácticas de lo simbólico de las políticas de las mujeres –o el orden simbólico de la madre de Muraro– que permiten remediar el desorden de las relaciones con el imaginario y lo simbólico del padre.²⁶

Bajo el modelo de heroína trágica al que la ha ajustado la historia, la escultora sublima al padre en la figura de Horacio, pero al mismo tiempo se libera de él. Rebeca se rebela a los estándares sociales dedicándose por completo a su oficio, decide quedarse en París mientras el padre emigra a Alemania y el marido diplomático, Pedro Felipe Iñiguez, regresa a Chile por sus labores políticas. La figura de Rebeca desmantela la incapacidad femenina de la sublimación freudiana. Si la histeria tenía que ver con estados causados por la extrema represión resultaba obvio que una sociedad que se encargaba de reprimir los espacios de acción femenina se desarrollaran diversas patologías derivadas de esa represión.²⁷ Por lo tanto, era producto de una presión cultural.



Fig. 7. Rebeca Matte, *Santa Teresa*, ca.1907, mármol, 54 x 55 x 53 cm, Colección particular, Copyright Origo Ediciones.

En el mismo momento en que la escultora está trabajando *Horacio*, comienza a desarrollar su proyecto sobre la ninfa Eco, el que también presenta en el Salón Oficial de 1901 con el nombre de *La Encantadora* (1900). *Eco* o *La Encantadora* (Fig. 5) representa la historia trágica de la ninfa que se enamora de Narciso. La

escena la sitúa en el momento mismo en el que Eco espera la respuesta amorosa de Narciso, la que es negada. La ausencia del sujeto amado, invisible e imposible se define como otro de los rasgos histéricos que se expresa en las llamadas *attitudes passionnelles*. (Fig. 6) Tensión sexual interna liberada que se caracteriza, entre otros síntomas, por la “bella indiferencia”, es decir, mujeres lacónicas y sonrientes. Lo que Freud llamaría “el encanto”, es finalmente, la seducción de la histérica la que la convierte también en un objeto de deseo. Esto es, un ofrecimiento de placer visual en el que, de manera aparente, la mujer queda como un cuerpo vacío, ambivalente y performático, pero que ejerce, al mismo tiempo, su capacidad de sujeto deseante.

Un año antes, la misma escultora había presentado al Salón la obra *Militza* (1900), la joven gitana de la obra de François Coppé que debe resignarse a la pérdida del amado, el que ha sido condenado al encierro. Ambas obras presentan la mirada disociativa o perdida que acusan pensamientos, sentimientos o actos que, en un espacio de tiempo, no son asociados o integrados en la mente. El rechazo y el encierro son expresados por ambas heroínas de modo diferente.

Las fases de las actitudes pasionales de la histero-epilepsia están precedidas por alucinaciones.

La misma enferma toma parte en la escena, y por su mímica animada y expresiva, y por las palabras entrecortadas que se le escapan, es fácil seguir todas las peripecias del drama a que cree asistir y en el que ella desempeña a menudo el principal papel.²⁸

El cuadro alucinatorio se presenta, a su vez, en dos aspectos: uno alegre en el que la paciente se transporta a una especie de Jardín del Edén, donde encuentra el objeto de sus deseos (*La Encantadora*); y otro triste, donde los cuadros están asociados más bien a escenas trágicas de muerte, incendios o guerras (*Militza*). Las crisis histéricas devienen, en su amplia mayoría, de estados postraumáticos que se expresan en la disociación de recuerdos, pérdida de la conciencia identitaria e, incluso, del control de los movimientos. La descarga sexual reprimida se traslada al objeto del deseo ausente, el rechazo y la imposibilidad del contacto físico.

¿Qué representa Rebeca en ambas mujeres? Una última obra, *Santa Teresa* (ca. 1907) puede orientarnos a esta respuesta. (Fig. 7)

El éxtasis histérico

Las *attitudes passionnelles* (actitudes pasionales) presentan también una variante en donde las convulsionarias tienen accesos de delirio religioso y profético. El ataque de éxtasis (Fig. 8) puede presentarse asociado directamente a las actitudes pasionales, precedidas a veces de algunos fenómenos epileptoideos, o bien presentarse como un ataque aislado, reduciéndose a la sola actitud estática que la caracteriza.²⁹



Fig.8. “Attitudes Passionnelles”, plancha XX, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, Oxford University, The Internet Archive.

Mucho se ha escrito sobre la relación existente entre el éxtasis de Santa Teresa y otras santas y beatas con los ataques de histeria. Josef Breuer la denomina “La santa patrona de la histeria”, mientras Stutfield y Lacan comentan sobre la obvia relación del éxtasis religioso con el placer sexual. El deseo místico, *this non-phallic jouissance* de Lacan, resulta de la combinación de la experiencia sexual con la falta de conocimiento sexual. Santa Teresa se convierte, entonces, en el espejo de la transmutación del deseo femenino. Pero el placer femenino es más complejo y sutil que el masculino. Para Irigaray, el placer o la

sexualidad de la mujer es uno de los mayores ámbitos de la diferencia, estableciendo que el de la mujer no se centra en un órgano (el falo, en el caso masculino) o a una meta, sino es más bien en una pluralidad de sensaciones. El placer femenino significaría así, la mayor amenaza para el discurso patriarcal debido, precisamente, a su fluidez y a su doble papel como frontera y exterior.³⁰

Los modelos religiosos como el de Santa Teresa, se escapan de toda autoridad masculina, se separan del dominio sexual masculino. En el mismo sentido, tanto Militza como Eco son mujeres que se resisten al modelo y que a pesar de sus frustraciones, miedos, insatisfacciones amorosas logran expresarse libremente –como Rebeca–, afrontando los dolores y los desganos de la vida. Del mismo modo en que Medea se instala en su mundo. La representación sobre la mujer como un cuerpo único lleva implícito también un pensamiento único: “las mujeres son LA mujer, o más bien, UNA mujer única, emblemática”,³¹ lo que a inicios del siglo XX se constituye en una especie de simbólica compensatoria ante la imposibilidad de representarnos a todas y a nosotras mismas en el plano del derecho.

Desde esta perspectiva, entonces, es muy probable que el éxtasis erótico, masturbatorio y encubierto en las figuras de Matte, podrían muy bien “disfrazar” experiencias femeninas privadas, reprimidas en el espacio público y privado. Las imágenes de Charcot, más que enfatizar la histeria femenina como modelo, establecerían ámbitos de resignificación sobre los lugares de lo femenino, una resignificación identitaria que propone garantizar un espacio discursivo para la mujer de su época donde psicoanálisis, género, misticismo se cruzan en significados y significaciones.

Las obras de Rebeca Matte, develan a la histeria como un síntoma social que es utilizado por la escultora a favor no solo de su historia personal, sino de la historia de las mujeres.

Notas

* Agradezco la generosa ayuda y asesoría brindada por el médico psiquiatra José Luis Garay Spencer para la realización de esta investigación.

¹ MI. Zaldívar, “Gabriela Mistral y sus “Locas mujeres” del siglo veinte”, *Taller de Letras*, n. 38, Santiago, 2006, pp. 165-180.

² *Ibidem*, p. 171.

³ G. Didi-Huberman, *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.

⁴ Elisabeth Badinter señala como contrapunto a esta crisis el ascenso del nazismo austro-alemán y el fascismo europeo como una promesa de restauración viril. Ver Elisabeth Badinter, “El enigma masculino. La gran X”, en R. Ávila Santamaría, J. Salgado y L. Valladares (comp.), *El género en el derecho. Ensayos críticos*, Quito, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2009, p. 86.

⁵ R. Montesinos, *Las rutas de la masculinidad*, Barcelona, Gedisa Editores, 2002.

⁶ E. Badinter, *Hombres/Mujeres. Cómo salir del camino equivocado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁷ A. Gómez Rodríguez, *La estirpe maldita: la construcción científica de lo femenino*, Madrid, Minerva Ediciones, 2010, p. 34.

⁸ P. Bourneville et Regnard, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière. Service de M. Charcot*, París, Progres Medical, 1878.

⁹ Citado en G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 270.

¹⁰ J. Montilla, *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el s. XIX*, Encuentros Artes por la integración, A Coruña, Diputación da Coruña, 2012.

¹¹ *Ibidem*, p.112.

¹² J. Montilla, *op. cit.*

¹³ S. Freud y J. Breuer, *Estudios sobre la histeria*, Buenos Aires – Madrid, Amorrortu, 1999.

¹⁴ M. Marchant, “Apuntes sobre la histeria”, *Revista de Psicología*, Departamento de Psicología Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, v. 9, n.1, Santiago, 2000, pág. 144.

¹⁵ Andrés Bello nació el 29 de noviembre de 1781 en Caracas, capital de Venezuela. Es considerado uno de los más grandes humanistas latinoamericanos del siglo XIX, siendo Chile el lugar donde realiza su más fecunda producción literaria.

Autoexiliado en Londres, luego del restablecimiento del régimen colonial en Venezuela en 1812, colaboró activamente en la causa americanista, siendo redactor de *El Censor Americano*, *La Biblioteca Americana* y director de *El Repertorio Americano*. Es a través del chileno Juan Egaña Riesco que arriba a Valparaíso en 1829 convirtiéndose en una de las principales figuras de los debates liberales de la época.

Fue profesor en el Instituto Nacional, redactor de *El Araucano* y se desempeñó como rector de la naciente Universidad de Chile desde 1843 hasta su muerte. Además, Andrés Bello fue el principal redactor de nuestro Código Rebeca Matte. El cuerpo de la histeria/ Gloria Cortés Aliaga

Civil, que se promulgó en 1855 y que continúa vigente en nuestro sistema jurídico.

¹⁶ G. Cortés, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900-1950*, Santiago, Origo Ediciones, 2013.

¹⁷ Iris, “Rebeca Matte de Iñiguez, una gran artista chilena”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1926.

¹⁸ Estas teorías fueron planteadas por la teórica María López Fernández en el ciclo "Arte y Libertad. Las mujeres de la Belle Époque", organizado por la Fundación Mapfre en 2012. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=asa1r3kDR-o>, acceso 5 de diciembre de 2015.

¹⁹ Ver la reciente investigación de Alejandra Fuentes y Ximena Gallardo, *Locura y arte. Teatro Graz*, Fondo Nacional de Desarrollo Cultura y las Artes, Santiago, 2014. Aún cuando no se han identificado los autores de las ninfas que conforman el decorado del Teatro, las características formales y los antecedentes relativos al Valenzuela Puelma, el encierro de su mujer en el psiquiátrico y la comparación con otras obras del autor, permiten inferir que las obras serían del pintor chileno. Agradezco a Ximena Gallardo por la información compartida durante el desarrollo de su investigación, que permitió conocer detalles de las obras, así como la relevancia del Teatro y su accionar en la cultura santiaguina de la época.

²⁰ I. Cruz de Amenábar, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época (1875-1929)*, Santiago, Origo Ediciones, 2008.

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² R. Hidalgo Xirinachs, “La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía”, en *Psicomundo*, sin fecha, documento electrónico: <http://www.psicomundo.com/foros/genero/medea.htm>, acceso 5 de diciembre de 2015.

²³ Si bien la histeria masculina es escasamente comentada, fue reconocida en 1881 –al menos en *La Salpêtrière*– y sus rasgos fotográficos fueron difundidos a partir de 1888.

²⁴ P. Richer, “Descripción del ataque histérico”, Memoria de P. Richer sobre la obra de M. Charcot, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, v. 1, n. 2, 1981, p. 122.

²⁵ Ver J. Montilla, *op. cit.*, p. 71.

²⁶ Nieves Muriel García, *La luz de las palabras*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.

²⁷ D. Cápona Pérez, *Ofelia o el mal imaginario. Estudio de la evolución del personaje de Ofelia en tres obras dramáticas desde una mirada de género*, tesis presentada al programa de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004, p. 45.

²⁸ P. Richer, *op. cit.*, p. 123.

²⁹ *Ibidem*, pp. 124-125.

³⁰ J. Flax, *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Valencia, Universitat de València, 1995.

³¹ G. Fraisse, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*, Madrid, Cátedra, 2003.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cortés Aliaga, Gloria; “Rebeca Matte. El cuerpo de la historia”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 27-36.

Recibido: 9 de diciembre de 2014

Aceptado: 31 de marzo 2015