

**ENCIERRO, GÉNERO Y TECNOLOGÍA. UNA MIRADA CRÍTICA DESDE
LOCURA Y TÉCNICA. BORDADOS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS
HISTÉRICAS DE LA SALPÊTRIÈRE DE MARIANA ROBLES**

**CONFINEMENT, GENDER, AND TECHNOLOGY. A CRITICAL VIEW FROM
LOCURA Y TÉCNICA. BORDADOS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS
HISTÉRICAS DE LA SALPÊTRIÈRE BY MARIANA ROBLES**

Resumen. En este artículo, proponemos explorar las relaciones de poder de género que se entretienen con la tecnología y el encierro. En pandemia, la estrecha relación entre tecnología, cuerpos y espacio se ha vuelto mucho más evidente. *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) de Mariana Robles, confronta a la tecnología (fotografía) con la técnica (bordado a mano) en relación a los cuerpos femeninos y al encierro. Si la fotografía de las histéricas precisa de la captación del instante y la inmovilidad de los cuerpos, por el contrario, el bordado requiere una progresión en el tiempo y refleja cierto dinamismo de los cuerpos. La obra, además, permite cuestionar el espacio de encierro: el hospital y la casa, que han sido lugares de opresión para las mujeres. Pero también apunta a devolverle a las mujeres y al bordado el valor artístico que le fue vedado. La muestra es parte de la colección pública del Museo Genaro Pérez de la Ciudad de Córdoba. En septiembre del 2020, integró el proyecto “Cultura Itinerante” de este Museo, lo que permitió que la obra circulara por las calles de la Ciudad en el transporte urbano.

Palabras clave: Encierro; Género; Tecnología; Bordado; Mariana Robles

Abstract. This article aims to explore the power relation gender that between technology and confinement. In this pandemic, the close relation among technology, bodies, and space have become increasingly evident. “*Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière*” (2014) by Mariana Robles, confronts technology (photography) with technique (hand embroidery) in relation to female bodies and confinement. If the photography of hysterical women requires to capture a moment, and the bodies stillness; on the contrary, the embroidery demands a progression in time, and reflects a dynamism of the bodies. Moreover, the artwork allows to analyze about confined space: the hospital and the house, which have been places of oppression for women. But

also, it aims to return to the artistic value women and embroidery, which has been forbidden. The creation is part of the public collection at Genaro Pérez Museum in Córdoba city. In September 2020, it was integrated to the project called "Cultura Itinerante" at this Museum, this allowed the artwork to circulate through the streets of the City by urban transport.

Keywords: Confinement; Gender; Technology; Embroidery; Mariana Robles

Introducción

En su último ensayo *Un virus demasiado humano*, Jean-Luc Nancy (2020) señala que la pandemia revela que “el porvenir se vuelve claramente incierto y oscuro” (p.75). El modo de existencia tecno-económico ha hecho que el ser humano no pueda ver más allá de sí mismo. De allí la perplejidad de que un virus ponga en suspenso las certezas a las que la tecnociencia nos tenía acostumbrados. Hemos dejado de tener el control —o hasta ahora eso creíamos— sobre la vida. Lo viviente se impone sobre la existencia humana de modo tal que hace tambalear las demarcaciones entre lo humano y lo no humano.

De acuerdo con Flavia Costa (2020), la pandemia del coronavirus logró ser tan arrolladora por la combinación de dos aceleraciones: en primer lugar, la de la velocidad de contagio, que define como la *aceleración del bios*. Y, en segundo lugar, la velocidad para pasar de ciudad en ciudad, de país en país, de un hemisferio a otro en pocas horas, en particular, gracias al tráfico aéreo internacional: la *aceleración técnica*. Los virus han mutado, y lo siguen haciendo, a una gran velocidad. Un ejemplo de ello son las nuevas cepas de COVID-19 surgidas en Reino Unido, Manaus, Sudáfrica, México y Nueva York. La aceleración tecnológica y el impacto que tiene sobre lo viviente ha conducido a afirmar que nuestra época debe definirse como *tecnoceno* —contra el discurso del antropoceno, que sugeriría erróneamente que los cambios ambientales serían resultado de la humanidad en su conjunto, perdiendo de vista las desigualdades entre nuestras sociedades—, donde se reconoce la centralidad de la tecnología y su relación con la subjetividad actual (Cera, 2019).

Frente a un virus desconocido altamente contagioso y los deteriorados sistemas de salud a nivel global, los gobiernos de todos los países implementaron una cuarentena —con algunas variaciones en relación a la celeridad de la medida y duración—. Como advierte Alicia Vaggione (2013), “la vida y la enfermedad, aparecen como materia de un cálculo, como objetos de la intervención de un biopoder” (p.82). Para nuestra generación

nunca se había hecho esto tan patente². La pandemia radicalizó las tecnologías biopolíticas y las inscribió en el cuerpo individual. La distancia social y el encierro parecen ser las vías más eficaces para contener la propagación del virus —incluso en la actualidad, cuando ya se han fabricado varias vacunas, pero donde los números de contagio se han disparado alarmantemente—. La cuarentena ha afectado de manera diferencial a los cuerpos: mujeres y diversidades hemos padecido en mayor medida los efectos del encierro.

En este contexto, la tecnología se ha vuelto mucho más presente en nuestra vida: la aceleración en la producción de la vacuna, el uso de aplicaciones digitales para circular, la generación de usuarios digitales para el cobro de subsidios y para la lista de espera de vacunación, la conectividad para el teletrabajo —quienes tenemos trabajo y pudimos mantenerlo en la virtualidad— y para el sostenimiento de la educación desde nuestros hogares, también para el contacto con nuestros seres queridos, etc. Toda nuestra existencia se ha visto atravesada por la tecnología. Esto profundizó las desigualdades sociales preexistentes: de clase, de género, de raza y entre naciones. Como analiza Darío Sandrone (2020): “los muros de las casas, los límites provinciales, las fronteras nacionales se cierran inflexiblemente para que ningún cuerpo entre o salga. Por el contrario, las restricciones al interior de lo digital se relajan o desaparecen” (párr.6). Los ganadores de la pandemia son las grandes plataformas digitales, las empresas de internet y las industrias farmacológicas.

La pandemia reconfiguró la temporalidad que ya venía siendo transformada por la tecnología. La presencia de la tecnología, lejos de liberarnos de la industria y el hogar — como creían algunos socialistas—, nos ha atado a nuestros teléfonos y computadoras personales (Wajcman, 2017). Pero este diagnóstico no debe conducirnos ni a un fatalismo pesimista ni tampoco a un optimismo utópico. La tecnología debe ser interpretada como un producto sociotécnico conformado a partir de las relaciones sociales en la que se inserta. En este sentido, como advierten las teorías feministas de la tecnología, es imperioso analizar a las tecnologías en relación al género. De acuerdo con Judy Wajcman (2006), existe una “relación mutuamente conformada entre género y tecnología, en la que la tecnología es al mismo tiempo fuente y consecuencia de las relaciones de género” (pp. 16-17).

En este artículo, nos interesa indagar sobre las relaciones de poder de género que se entretienen con la tecnología y el espacio. Por un lado, la cuarentena no solo supuso la detención de los cuerpos, sino también la intensificación del uso de tecnología. Por otro, el aislamiento y confinamiento en el hogar no ha sido vivido para muchos como un

refugio. Esto, por supuesto, no pretende ser un llamamiento irresponsable contra la cuarentena, sino una reflexión crítica sobre la estrecha conexión entre tecnologías, cuerpos femeninos y espacios de encierro. Para ello nos proponemos reflexionar sobre *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) de Mariana Robles³. La obra confronta a la tecnología (fotografía) con la técnica (bordado a mano) en relación a los cuerpos femeninos y los lugares de encierro. Si la fotografía de las histéricas precisa de la captación del instante y la inmovilidad de los cuerpos, por el contrario, el bordado requiere una extensión en el tiempo y refleja cierto dinamismo de los cuerpos. La obra, además, permite cuestionar el espacio de encierro: el hospital y la casa, que han sido lugares de opresión para las mujeres. Pero también apunta a devolverle a las mujeres y al bordado el valor artístico que le fue vedado. La muestra es parte de la colección pública del Museo Genaro Pérez de la Ciudad de Córdoba. En septiembre del 2020, integró el proyecto “Cultura Itinerante” de este Museo, lo que permitió que la obra circulara por las calles de la Ciudad en el transporte urbano.

Alianzas contorsivas

Las tecnologías organizan el gobierno de la vida de los individuos y las poblaciones. Uno de los objetos en los que más se ha centrado es el cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Las prácticas sexuales, el ejercicio de los placeres y la expresión del deseo femenino han sido patologizados, juzgados y condenados social y moralmente (Gall y Mattio, 2017). Como manifiesta Michel Foucault (2002), en el siglo XIX se constituye el dispositivo de la sexualidad, que lejos de reprimir el sexo, lo incita y obliga a hablar de la verdad del sexo. Este mecanismo tiene por finalidad disciplinar el cuerpo y regular la población. Es justamente en esa época cuando reaparece la figura de la histeria femenina⁴. “*La histerización de la mujer*” (Foucault, 2002, p.127) (cursivas del autor) implicó un triple proceso: el cuerpo de la mujer saturado de sexualidad, su integración a las prácticas médicas y el cuidado de la vida de los niños. La histeria fue una patologización del comportamiento (sexual) de aquellas mujeres que no se adecuaban al modelo de familia patriarcal, donde todas las desviaciones eran sancionadas (prostitución, lesbianismo, vagabundeo, alcoholismo)⁵.

Jean-Martin Charcot marca un punto de inflexión en relación a la histeria al tratarla como una enfermedad, distinguiéndola de otras enfermedades mentales y neurológicas⁶. En 1862, es designado médico en jefe de un pabellón de la Salpêtrière que acogía a prostitutas, sifilíticas, epilépticas, mendigas, dementes, etc. Charcot convirtió a la

Salpêtrière en un “museo patológico viviente” (Didi-Huberman, 2007, p.315): hipnosis, electroterapia y fotografiado, fueron algunas de las técnicas que aplicaba para diagnosticar y tratar la histeria. Sin dudas, es el uso de la fotografía como método de registro lo que permite a Charcot desarrollar sus teorías. Una de sus primeras acciones fue la creación de un laboratorio de fotografía en la Salpêtrière a cargo de Paul Régnard. Para Charcot el archivo fotográfico es un archivo clínico⁷.

La fotografía es el método de registro por excelencia: la vista supera al lenguaje. La fotografía representa el *ideal de la observación*, todo puede ser visto y conservado hasta en los más mínimos detalles. “La mirada que observa se guarda de intervenir: es muda y sin gesto. La observación deja lugar; no hay para ella nada oculto en lo que se da” (Foucault, 2008, p.149). El desarrollo de la clínica se apoya en tecnología fotográfica —las técnicas de la imagen—. La clínica es una demostración “espectacular” frente a la mirada (Pérez-Rincón, 1998). El ojo clínico se ha desprendido de la razón y la imaginación, es el ojo desnudo dispuesto a la experiencia/experimentación. Para Charcot, la fotografía médica es un “procedimiento experimental y museográfico del cuerpo del enfermo y de su observación, la posibilidad figurativa de organizar el caso en un cuadro” (Cardona Quitián, 2012, p.298). Pero se trata de una “observación provocada” (Didi-Huberman, 2007, p.32), esto es, en primer lugar, el *arte de generar hechos*, y, en segundo lugar, el *arte de sacar partido de ellos*. Así, el silencio de la mirada da lugar a la presencia de los cuerpos histéricos. La fotografía expone ese mutismo de la observación, es *un ojo mudo*.



“Laboratorio fotográfico de la Salpêtrière”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière, de Mariana Robles, se propone desarticular la técnica fotográfica como herramienta de representación de la locura (Robles, 2015). Las imágenes de las histéricas son rescatadas del ojo clínico de Charcot. Se presenta otra relación en torno a la mirada, ya no un régimen escópico que convierte al ver en un modo de inquisición, sino el ojo que contempla —entendiéndolo como una forma de mirar en la que quien contempla se deja afectar—. La artista nos sugiere *otra forma de mirar* que es posible a través del bordado. Si la fotografía permitía verlo todo, nos obligaba a convertirnos en voyeristas del dolor, el bordado nos remite a una *opacidad de las imágenes*. Opacidad que viene dada por la imposibilidad de aprehender todo en la representación, ya que la *imagen es evasiva*. Y opacidad también en tanto posibilidad de *decir otro* a partir de una imagen, la multiplicidad de experiencias que abre una —e incluso la misma— imagen.

Paradójicamente, mientras que la fotografía pretende mostrarlo todo, quien capta la imagen permanece ausente. La fotografía médica remite a una mirada objetiva, descorporalizada. Por el contrario, si bien el bordado exhibe la incompletud de la representación, deja entrever la presencia de esa ausencia. El bordado es una alusión al *ojo encarnado*. En el bordado, el fotógrafo-médico se revela, se hace visible. También vuelve visible al artista en las tramas, las huellas, los remiendos. El bordado sugiere un mirar que se va haciendo en el mismo bordar. *El tacto y la mirada se convocan mutuamente*.

La mirada clínica se posa sobre el cuerpo de las mujeres, un cuerpo que es mero objeto de la representación. La fotografía funciona como una *cámara de captura* de esos cuerpos. En *Locura y técnica...*, el bordado devuelve la subjetividad a los cuerpos representados. Estas imágenes recuerdan a las fotografías de la Salpêtrière, pero ya no se trata de cuerpos apresados, sino de cuerpos que resisten a la objetivación. A través del bordado, la artista libera al cuerpo femenino de la representación objetual de la medicina. Y las libera también de la histeria en la que habían sido clasificadas/diagnosticadas. En la fotografía nos encontramos con una tecnología *sobre* el cuerpo, mientras que en el bordado con una técnica *del* cuerpo. Una *técnica del cuerpo* en donde pueden verse las tramas —el entramado del bordado— de intensidades y de la potencia de los cuerpos. Asimismo, mientras que la fotografía se propone como un *saber sobre el cuerpo* —donde el cuerpo aparece objetivado—, en el bordado nos encontramos con un *conocimiento incorporado*: “un saber que se ancla y es posible gracias al cuerpo, que está en el cuerpo” (Pérez Bustos, 2016, p.168).

Para Georges Didi-Huberman (2007), la fotografía está al servicio de la memoria, una memoria que sería absoluta, ya que la fotografía es, desde el mismo momento del disparo, absolutamente inmediata, exacta y sincera; y, por otra parte, duradera, transmisible. “La Fotografía se alza como memoria misma del saber, o más bien como su acceso a la memoria, su dominio de la memoria” (2007, p.68). La fotografía médica alude a una *memoria absoluta*, una memoria como colección de imágenes de los cuerpos y sus afecciones. La fotografía es servil a esa memoria que se pretende absoluta, pero olvida la violencia y dominación sobre los cuerpos de las mujeres. Una memoria que es construida en la complicidad/cofradía masculina de los médicos de la Salpêtrière. *Locura y técnica...* refiere a una *memoria viva*, una memoria incompleta, hecha de fragmentos, saltos e interrupciones. No es la memoria estable de la colección fotográfica, sino que está repleta de vaivenes, sugiriendo una reelaboración permanente. Es una memoria de los cuerpos que fueron (y son) apropiados por la ciencia, por la tecnología, por el patriarcado. Una

memoria que mantiene vivos los saberes populares, comunitarios y feministas, como el bordado.



“Contracciones del cuerpo histérico”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

A través de la fotografía, el cuerpo enfermo se abre a la observación. Ya no es necesario diseccionar cadáveres, la fotografía permite el *conocimiento del cuerpo vivo*. Si en la disección el bisturí lograba hacer una hendidura que posibilitaba revelar en la muerte los misterios de la vida, en el siglo XIX es la cámara fotográfica la que abre al cuerpo enfermo. Se produce un pasaje del teatro anatómico al teatro de la representación. Los síntomas de la histeria son suscitados por el propio Charcot —con ayuda de la hipnosis— a partir de la simulación de sus pacientes: una “gran traumaturgia”

(Foucault, 2005, p.163). De esta manera, logra producir ante espectadores poses, actitudes pasionales, éxtasis y delirios de sus pacientes. Convierte a la Salpêtrière en lugar de espectáculo, a las histéricas en *performers* y a sí mismo en director de escena. “Se instaura así un encanto recíproco: médicos insaciables de imágenes de “la Histeria” e histéricas que consienten, e incluso exageran, la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria” (Didi-Huberman, 2007, pp. 7-8). Como advierte Priscila Echeverría (2015), la histeria “es una invención moderna a la que se le inventa una historia antigua y una condición somatopolítica que la va a encarnar” (p.37).

La fotografía capta los estados del cuerpo en los momentos del ataque, que podían reconocerse por su tiesura física, su contractura muscular y facial, lo cual era ideal para el lente fotográfico. Oscilando entre la rigidez absoluta y la flexibilidad total. La histérica se exhibe como “una obra de arte viviente” (Didi-Huberman, 2007, p.163), “una estatua de dolor vivo” (Briones Ramírez, 2016, p.42). Las mujeres como estatuas representan contorsiones dolorosas, posiciones antinaturales y muecas exageradas. Imágenes que reflejan sufrimiento, pero también cierto erotismo. La fotografía suspende el movimiento del cuerpo, presenta cierto estado de *quietud imposible*. Las imágenes suspendidas de las fotografías son un “espectáculo del dolor” (Didi-Huberman, 2007, p.11), un *teatro del sufrimiento*.

Locura y técnica... pone en cuestión el estado de suspensión de los cuerpos en las fotografías de Charcot. Si como expresa la artista “la fotografía hizo de la histeria un fenómeno estático” (Robles, 2015, párr.3), el bordado devuelve las modulaciones, los matices y los movimientos. El bordado sustrae a los cuerpos de la quietud de la pose de la fotografía y los restituye al espacio de las vibraciones. La técnica del bordado se contrapone al cuerpo estático de la fotografía, escenifica el gesto del cuerpo en movimiento. En *Locura y técnica...* las poses detenidas de la fotografía se convierten en *imágenes vivas*. Las imágenes monocromáticas son recreadas en el bordado con colores vibrantes e intensos, con *colores también vivos*.

El bordado revela la singularidad de la imagen frente a la reproducción de la fotografía. Esa singularidad no solo está dada por el cuerpo que se representa, sino también por la disposición del cuerpo de quien borda. Un juego de posturas y contorsiones que se plasman en la serie de bordados de las histéricas de la Salpêtrière. El cuerpo de la artista se contrae en la acción de bordar, como las poses de las histéricas de Charcot. Hay una inquietante atracción mutua entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo de las histéricas, una suerte de *alianza contorsiva*. En el bordado hay un devenir-

con, que se presenta en el momento de la hechura (Pérez Bustos, 2016). Se trata de un devenir-con el objeto, con lo bordado (lo no humano). El bordado presenta una agencia, una capacidad de transformación de quien borda. Siguiendo a Donna Haraway (2019), bordar “es sensible. Performa y manifiesta las significativas conexiones vividas para sostener el parentesco, el comportamiento, la acción relacional para humanos y no humanos” (p.142). La artista que borda y lo bordado se encuentran en una *relacionalidad*, ambos son afectados en la propia técnica.

Si la fotografía intenta captar una imagen en un instante, el bordado requiere de una multitud y variedad de movimientos de la mano que son indescifrables en el objeto bordado. En el bordado, el tiempo del ritmo se abre paso frente al tiempo de la medida — del instante— de la fotografía. El ritmo es fuerza de alteración, es ese entre-dos, es el paso transcodificado de un medio a otro, es heterogéneo, cambia de dirección, es ritmo-caos (Deleuze y Guattari, 2006). Un ritmo que es un *acompañar de afectividades*: “donde la mano, el ojo y la mente bordan el tapiz eterno de los afectos” (García, 2017, p.219). El bordado *invoca al ritmo*, un encuentro entre el cuerpo y la materialidad, entre la danza de la mano y movimiento del hilo.

Líneas de fuga

En su origen, la Salpêtrière fue un arsenal construido por orden de Luis XIII. En 1656, Luis XIV lo convierte en el Hospital General para el internamiento de pobres y vagabundos de París, con un pabellón destinado a mujeres. Era el hospicio de mayores dimensiones de Francia, un lugar de internación permanente a gran escala. Desde su creación, albergó alrededor de cuatro mil mujeres: mujeres abandonadas por sus maridos o padres, enfermas, prostitutas, vagabundas y *locas*. La Salpêtrière fue un “inverosímil lugar consagrado a la feminidad en el mismísimo corazón de París: ... como una ciudad de mujeres, la ciudad de las mujeres incurables” (Didi Huberman, 2007, p.23).

En 1870, por el deterioro de una de las alas, se decide trasladar a esas mujeres y dividir las entre dementes y pacientes con convulsiones (epilépticas e histéricas). De estas se encargó Charcot, lo que motivó su interés por el estudio de la histeria. Allí se convertiría en el “Napoleón de las neurosis” (Pérez Rincón, 1998, pp. 46-47). La Salpêtrière fue un hospicio destinado a las mujeres que eran tratadas como “desechos” humanos, “una suerte de infierno femenino” (Didi-Huberman, 2007, p.7). En ese espacio de abandono, los cuerpos femeninos estaban a disposición de los requerimientos de la ciencia —o mejor, de los médicos—. Allí Charcot desarrolla sus diagnósticos y

tratamientos, y se dedica a realizar un archivo fotográfico de las histéricas. La cámara fotográfica captura a los cuerpos femeninos confinados. La fotografía imita a la Salpêtrière: el cuerpo de las mujeres es doblemente capturado.



“Poseída por la técnica”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

Locura y técnica... interpela el espacio de encierro femenino, anudando el hospital y la casa a través de la técnica del bordado. La Salpêtrière era el lugar donde estaban confinadas mujeres histéricas, pero también vagabundas y prostitutas. Mujeres —y niñas— que habían sido expulsadas o carecían de hogar. Mujeres que se alejaban del

disciplinamiento y control de las normas sexuales y de género. Paradójicamente, para las mujeres la casa también era un espacio de confinamiento. Los feminismos denunciaron el espacio de lo doméstico como lugar de opresión de las mujeres (no obstante, como advierten los feminismos negros, para las mujeres negras la casa propia no era un espacio de opresión, ya que siempre trabajaron fuera de ella —en condición de esclavitud y también como trabajadoras libres—, por el contrario, es en la casa donde encontraban un lugar de “liberación” (Davis, 2004)). El hogar se presentaba como un lugar de disciplinamiento para las mujeres que debían aprender ciertas tareas para desarrollarse como buenas esposas, madres e hijas. Durante el siglo XIX, el cuerpo de las mujeres parece no poder escapar del encierro.

El bordado tradicionalmente ha sido relegado al ámbito de lo doméstico y decorativo. El bordado nos remite a este otro espacio de confinamiento para las *buenas* mujeres. En la época victoriana, el bordado era considerado una labor imprescindible para las mujeres burguesas y servía como un elemento de educación y de domesticación. El bordado ha sido considerado un arte menor, una artesanía, a la que no se le ha atribuido ningún valor artístico ni conceptual. Al ser realizado por mujeres, no se le adjudicaba la *genialidad* del artista masculino⁸. Durante mucho tiempo, las mujeres hemos sido excluidas del ámbito artístico. Pero hay otra historia del bordado que se entrecruza con esta, donde las mujeres han recurrido a esta técnica como herramienta narrativa para contar su historia (Alcaráz Frasquet, 2016)⁹. El arte feminista recupera las técnicas asociadas a la feminidad como expresión política. Se produce un pasaje del espacio doméstico al espacio artístico.

Locura y técnica... puede ser interpretada también como una obra de *resistencia*. Resistencia a las múltiples formas de opresión que hemos padecido las mujeres. Además, podemos considerar las técnicas de bordado a mano en el arte contemporáneo como una forma de resistencia a la dominación tecnológica (Lobo, 2020). El uso de técnicas de bordado sugiere una sublevación frente a las técnicas del arte canónico. El bordado de las histéricas de Charcot irrumpe en el Museo Genaro Pérez, liberando a las mujeres del infierno de la Salpêtrière y del hogar. Los cuerpos de las mujeres no solo huyen del espacio de confinamiento, sino que ocupan el museo del que habían sido excluidas. La obra y la artista se apropian de un espacio que tradicionalmente les ha sido hostil. La exhibición en el museo de estos bordados es un *acto de sublevación*.

De acuerdo con Boris Groys (2020), tradicionalmente el museo fue considerado como un espacio de colecciones permanentes, un lugar donde las cosas estaban estabilizadas. El espacio exterior al museo, por el contrario, se suponía que cambiaba

todo el tiempo. Al entrar al museo, las obras están estables e inmovilizadas, mientras que son los espectadores quienes se mueven¹⁰. Las muestras en los museos se asemejarían a ese estado de quietud de las fotografías de las históricas de la Salpêtrière. A fines de septiembre de 2020, *Locura y técnica...* sale a la calle como parte del proyecto “Cultura Itinerante, el Museo Genaro Pérez recorre la ciudad”. Este proyecto tuvo como objetivo visibilizar las obras de artistas mujeres pertenecientes a la colección pública del Museo, plasmadas en soportes no tradicionales y ubicadas en las unidades de transporte urbano de la Ciudad de Córdoba¹¹. En momentos en que debido a la pandemia la restricción a la circulación de los cuerpos continuaba y los museos estaban cerrados¹², el Museo Genaro Pérez puso a circular la obra de Mariana Robles en reproducciones gráficas en los colectivos de la Tamse.



“Charcot y sus discípulos”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Reproducción en colectivo de transporte urbano Tamse (2020).

Las ciudades han sido diseñadas desde una perspectiva masculina que asigna el espacio público a los varones y la casa a las mujeres. Los imaginarios urbanos hacen de la ciudad un emblema de la nación, sitio de la memoria, espacio de trayectorias cotidianas (Guerra, 2019) y manifestaciones políticas; mientras que la casa aparece ligada al trabajo doméstico y reproductivo, vaciada de significación cultural y política. La

calle se convierte en un espacio de disputa para los feminismos, un lugar propicio — aunque hostil— para hacer intervenciones artísticas que cuestionen el sistema patriarcal. Para María Galindo (2016), la calle es el escenario principal de acción política. El arte debe irrumpir en el espacio público para modificarlo e interpelar la mirada de transeúntes desprevenidos.

Locura y técnica... se apropia del espacio público, algo que también fue negado a las mujeres. En el espacio público, tanto la obra como el cuerpo de las mujeres se encuentran *fuera de lugar*, de acuerdo con los cánones artísticos y el sistema patriarcal. Si como expresa Didi-Huberman (2007), *las imágenes son un espacio de lucha*, tienen un sentido político. La obra disputa los sentidos de los cuerpos femeninos y la segregación espacial a la que estuvieron sujetos. La apropiación del espacio público por parte de la obra libera a los cuerpos de las mujeres de la reclusión de la Salpêtrière y del espacio doméstico. Los bordados representan *la fuerza emancipadora* de las imágenes, del arte. La fuga de los espacios de encierro: de la Salpêtrière, de la casa, del museo, implica “hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades” (Deleuze y Guattari, 1990, p.24). La obra trama una *línea de fuga*.

La irrupción de *Locura y técnica...* en el espacio público también cuestiona la relación entre los cuerpos y la circulación. Si la ciudad es el espacio de circulación de los cuerpos por excelencia, por el contrario, la casa es el espacio de detención. La aparición de la obra en la calle desafía a la hostilidad que cotidianamente sufrimos las mujeres, los cuerpos disidentes y las diversidades sexuales en el espacio de lo público. Se subleva frente a los códigos de género creados por el sistema patriarcal que ubica a nuestros cuerpos en un lugar subordinado (objetuable, domesticable, apropiable). *Locura y técnica...* se desplaza acompañando el recorrido del transporte urbano, circula por las calles desafiando a las violencias machistas. La obra *deambula por el espacio público*, algo que también nos estaba vedado.

Conclusión

En este artículo nos propusimos abrir una zona de indagación sobre la relación entre género, encierro y tecnología, a partir de *Locura y técnica...* de Mariana Robles. La obra consiste en una serie de ocho bordados realizados a mano, donde la artista cuestiona las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière del siglo XIX. Si bien las

imágenes bordadas recrean a las famosas fotografías que componían el vasto archivo médico de Charcot, más bien se trata de cuerpos femeninos que resisten a la objetivación médica y patriarcal. La obra nos permite conectar los acontecimientos del pasado con el presente más allá de una linealidad progresiva, sino por saltos y contrapuntos. *Locura y técnica...* evoca la captura de los cuerpos femeninos por parte de la medicina, pero también revela el confinamiento de nuestros cuerpos en esta época. Al emplear la antigua técnica de bordado a mano, confronta a la tecnología (metafóricamente representada en la fotografía), en su velocidad e inmediatez, en su complicidad con las relaciones de poder de género que oprimen a mujeres y diversidades. En este sentido, podemos decir que, frente al impacto de la aceleración sobre nuestras subjetividades en el tecnoceno, que produce angustia y desolación, la obra contrapone/abre a otro tiempo, de la dilación y la calma.

Las relaciones de poder de género se cristalizan en el cuerpo y la sexualidad de las mujeres y las tecnologías que pretenden controlarlo, donde a través del dispositivo de la sexualidad las prácticas sexuales femeninas son disciplinadas y reguladas. La invención de la histeria en el siglo XIX fue una de las formas de patologización y condena de las conductas sexuales que no eran funcionales al modelo de familia patriarcal. Charcot utiliza la tecnología para conocer, diagnosticar y enseñar sobre la histeria. La fotografía médica *revela* el ideal de la observación: todo puede ser visto. Y, además, logra imitar la mirada objetiva del clínico: quien ve desaparece. Es solidaria con un saber sobre el cuerpo objetivado. La fotografía suspende el movimiento del cuerpo en poses dolorosas, como si pretendiera extender el sufrimiento de las mujeres retratadas. Contrariamente, *Locura y técnica...* *devela* la opacidad de la representación: la imagen es evasiva. También hace visible a la artista: las tramas, las huellas, los remiendos se manifiestan. El bordado a mano devuelve el movimiento a los cuerpos femeninos en el entramado que se teje entre las mujeres de la Salpêtrière y la artista que borda. El bordado es un saber del cuerpo, que se sabe-haciendo. Es una manifestación de los saberes olvidados por la tecnociencia. En el bordado se plasma la memoria de la dominación sobre el cuerpo y los saberes de las mujeres, y también nuestra historia de lucha y resistencia.

El bordado tradicionalmente ha sido relegado al ámbito de lo doméstico y decorativo, y despojado de todo valor artístico. *Locura y técnica...* liga a través del bordado a las histéricas de la Salpêtrière con lo doméstico. Esto no supone *liberar* a las mujeres del confinamiento del hospital para emplazarlas en el hogar, sino más bien establecer una conexión entre los lugares de opresión. La exhibición de la obra en el

museo supone una doble conquista, por un lado, de la artista —ya que las mujeres fueron por largo tiempo excluidas de espacio artístico y aún hoy siguen siendo segregadas— y de la técnica del bordado —ya que tradicionalmente no ha sido reconocida como una técnica artística—. Cuando en la pandemia la obra sale a la calle subida al colectivo de transporte urbano se produce otra conquista. Porque el espacio público históricamente fue vedado para las mujeres, y se percibe como un lugar de acecho para nuestros cuerpos. La obra disputa la segregación espacial a la que estuvieron sometidos los cuerpos de las mujeres y de las disidencias. Si como advierte Wajcman (2006), la tecnología contribuye a la performatividad de género y contribuye al sistema de heterosexualidad hegemónica, algo similar podemos decir con respecto al espacio. Por lo cual, la obra *disputa los sentidos* de las relaciones de poder de género de los cuerpos generizados y los espacios.

Referencias

1. Muchas de las reflexiones que se presentan en este artículo se fueron plasmando durante las conversaciones surgidas en el curso “Feminismos y tecnología”, que dictamos en marzo del 2021 junto con Natalia Fischetti en la Maestría en Tecnología, Políticas y Cultura del CEA-FCS-UNC. También del estimulante intercambio con Darío Sandrone y Luis Ignacio García. Agradezco a Mariana Robles su generosidad al dejarme compartir las fotos de su obra en este trabajo y brindarme información sobre la misma.
2. Es de destacar que Vaggione (2021) advierte una conexión entre la epidemia del VIH/Sida y la emergencia del SARS-CoV-2/COVID-19, encontrando paralelismos entre ambas formas de vivir con los virus.
3. Mariana Robles nace en Buenos Aires en 1980. Desde 1997 reside en Córdoba, estudió Bellas Artes en la Escuela Figueroa Alcorta y Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2002 expone su obra plástica en espacios de la ciudad y el país, abordando diferentes géneros como la pintura, el bordado, la cerámica y el dibujo. Publicó los libros *Línea de Atlas* (Alción editora, 2010); *El árbol de los reflejos* (Biblioteca Córdoba, 2013); *Constelación Escarlata Turquesa* (Eloísa Cartonera, 2013); *Los niños de Renoir* (Nudista, 2016); *Alfabeto de la noche* (Borde Perdido, 2017); *Tres mujeres Planchadoras* (Sofía Cartonera, 2017); *Escrituras Rituales Ensayos sobre arte y literatura* (Los Ríos, 2018); *Melancolía* (Borde Perdido, 2019); *El nacimiento de lo extraño* (Cartografía, 2020. Beca de Creación, FNA) y *El Aburrimiento* (Editorial Maravilla. Colección del Lagarto obrero, 2020). Recientemente publicó *La chispa de las cosas* (con ilustraciones de María José Cabral, Azogue Libros, 2021). Trabaja en el Museo Caraffa y es docente en la Escuela de Bellas Artes (UPC). <http://archivodeobramarianarobles.blogspot.com/2015/01/locura-y-tecnica-fotografias-sobre-los.html> La obra *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) está compuesta por ocho bordados de 0,26 x 0,24 cm: “Contracciones del cuerpo histérico”, “Aparato para estabilizar fantasías”, “En presencia de la bestia”, “Catalepsia inducida por el sonido de un gong”, “Charcot y sus discípulos”, “Laboratorio fotográfico de la Salpêtrière”, “Poseída por la técnica”, “Imagen del espectáculo histérico”, los cinco últimos integran la colección del Museo Genaro Pérez y fueron parte del Proyecto Cultura itinerante. <https://museogenaroperez.wordpress.com/2020/09/22/cultura-itinerante-el-museo-genaro-perez-recorre-la-ciudad-mariana-robles/> *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière*, ganó el 1° Premio Adquisición en el XXXIV salón y premio “Ciudad de Córdoba”, en el 2014.
4. El término histeria, deriva del griego *νῆτρα* = histera: el útero. Históricamente, fue asociada a la presencia del útero en el cuerpo de las mujeres. En la concepción egipcia, tal como se explica en

el papiro de Kahun, el útero podía migrar hacia la parte alta del cuerpo en busca de un calor que no recibía por la vía natural. Al llegar al tórax provocaba compresión con dificultad respiratoria, sofocación y sensación de opresión en el esófago. Los griegos continuaron con esta concepción. Hipócrates en *De morbis mulierum* (De las enfermedades de las mujeres), caracterizaba la histeria como estados mórbidos o desplazamientos del útero. Estas migraciones se debían a que las mujeres estaban privadas de relaciones sexuales, lo que provocaba que el útero se secase y provocara convulsiones. Para el cristianismo, la histeria era considerada como una posesión diabólica, lo cual se extiende durante toda la Edad Media. Luego se conocerá como la “bestia negra”. Charcot intenta mostrar a partir del análisis de varias pinturas sobre poseídos que se trataba de casos de histeria. Publica dos libros con su ayudante Richer sobre posesos, deformes y enfermos en la historia del arte (*Les Demoniaques dans l'Art*, 1887). En su estudio sobre la histeria, Charcot rompe con la conexión de esta con el útero y la clasifica como enfermedad. Durante el siglo XIX, el debate sobre la histeria giró en torno a establecer si la causa es la privación o el exceso de sexo o, por el contrario, si es la masturbación causa o síntoma. Se consideraba que las prostitutas se hacían histéricas por no llegar al clímax con sus clientes. Se aconsejaba a las mujeres jóvenes que se casaran temprano. La proscripción de la masturbación femenina se ve expresada en lo que pensaban muchos de los médicos sobre las máquinas que manipulaban las mujeres, pues suponían que “las máquinas de coser, especialmente las de dos pedales eran causa o medio de masturbación de las mujeres, una preocupación que también expresaron sobre la bicicleta” (Cardona Quitián, 2012, pp. 299-230). Para el tratamiento de la histeria se utilizaron varios aparatos tecnológicos, entre ellos los primeros consoladores (Maines, 2010).

5. La histeria ha sido identificada con el cuerpo femenino, no obstante, existe documentación sobre la histeria masculina en las propias investigaciones de Charcot en la Salpêtrière. En 1885 publica junto con Michèle Ouerd, *Leçons sur l'hystérie chez l'homme*.

6. Charcot (1825-1893) fue un neurólogo francés, fundador de la neurología moderna, su trabajo se inscribe en el umbral entre la neurología y la psicología. También era conocedor de las técnicas de pintura, dibujo y vaciado en escayola, por ello, junto a Paul Richer —quien fuera su ayudante en La Salpêtrière, jefe del laboratorio de 1882 a 1886, escultor y enseñante de anatomía en la Escuela de Bellas Artes de París— realizó dibujos y vaciados en escayola de los internados por ataques histéricos, hasta que ingresó la fotografía en la clínica gracias a Paul Regnard, permitiendo el registro y archivo de una manera más rápida y *real* de la sintomatología, y facilitando la observación científica. El primer archivo fotográfico de la Salpêtrière es publicado por Charcot, Bourneville y Régnard en 1876 en París. Por parte de Charcot, se realizaron dos líneas de archivo: la *Iconographie Photographique* (1876-1880) y la *Nouvelle Iconographie* (1888-1911). Es crucial diferenciarlas, pues la que más repercusión ha tenido y la que más criticada por las teorías feministas y artísticas ha sido es la primera. En la *Iconographie* solo aparecen retratos de mujeres, mientras que en la *Nouvelle* —que se siguió editando después de la muerte de Charcot— se muestran fotografías también de hombres y de niños. La *Iconographie* está conformada por cuatro volúmenes, que contienen principalmente retratos de las internas en La Salpêtrière, regida por Charcot y realizada por Bourneville y Paul Regnard. Mientras que el primer volumen no contenía ningún texto escrito, ni a modo de introducción ni como ensayo científico —es prácticamente un álbum recopilatorio de retratos—, en los siguientes se van incorporando historias personales de las pacientes y las descripciones de sus diferentes estados, además de sus experiencias y sucesos en la clínica y sus sueños, sus principales patologías y sus comportamientos y reacciones ante los métodos. No solo se describe la “hystero-Épilepsie”, sino también otras afecciones que padecían las internadas —como tuberculosis, anorexia—. Por el contrario, la *Nouvelle Iconographie* está formada por veintiocho tomos publicados de 1888 a 1918 y consta de doscientas cincuenta fotografías. Tiene un carácter más *científico* y menos anecdótico o biográfico, pues contiene estudios neurológicos de afecciones cerebrales, más variedad de sintomatologías, fotografías y análisis anatómicos de contracturas y deformaciones, y más referencias científicas. Sus editores son Jean-Martin Charcot, Paul Richer, Georges, Gilles de la Tourette y Albert Londe (Briones Ramírez, 2016).

7. Las primeras fotografías de la locura fueron los retratos de las locas internadas en el Surrey County Asylum, en Springfield, en los calotipos ejecutados por el doctor Hugh W. Diamond en 1851 (Didi-Huberman, 2007, pag. 57).

8. La primera exposición de bordado se realiza en Londres, Reino Unido, en 1798. Se trató de una colección de cien piezas realizadas por Mary Linwood (Alcaráz Frasset, 2016). Sin embargo, permaneció relegado de los museos. Es a finales del siglo XX que empieza a ser revalorado como objeto artístico. Es de destacar la exhibición de los bordados de arpillera, cuadros y esculturas de Violeta Parra en el museo de Artes Decorativas, que se encuentra a un costado del Louvre en París, entre abril y mayo de 1964. Se expusieron unas sesenta obras de su autoría. Durante la muestra, Parra contaba y bordaba sentada en el suelo (Plante, 2019).

9. A principios del siglo XX, las sufragistas utilizaron el bordado en sus pancartas. En la década del 70, las artistas feministas recuperaron el carácter político del bordado para criticar el papel que se le asignaba a la mujer dentro del hogar, liberar el deseo y el erotismo, cuestionar la objetivación del cuerpo femenino, denunciar la opresión de las mujeres negras, etc. (Alcaráz Frasset, 2016).

10. En esta entrevista, Groys analiza críticamente el museo como plataforma de internet, algo que se difundió durante la cuarentena donde los museos estuvieron cerrados.

11. Cada una de las obras de las artistas fueron acompañadas de un texto de libre acceso, donde se cuestionaba el “ordenamiento patriarcal al que han sido sometidas estas autoras en los relatos hegemónicos de la historia del arte local”. Las artistas que participaron de este proyecto son: Beatriz Brangi, Adriana Bustos, Rosa Malvina Ferreyra De Roca (por Mariana del Val), Sarah Grilo (por Florencia Magaril), Manuela Alles Monasterio (por Florencia Ferreyra), Dignora Pastorello de Larco (por Mariana Robles), Ana Payró (por Alejandra Peiré), Mariquita Quiroga, Mariana Robles, Julia Romano, Moira Wieland, Graciela Yofre Brizuela (por Liliana Menéndez). Ver, <https://museogenaroperez.wordpress.com/2020/09/22/cultura-itinerante-el-museo-genaro-perez-recorre-la-ciudad/>

12. El 19 de marzo de 2020, a través de Decreto Nacional 297/2020, se establece el aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) en toda la Argentina. Esto implicó una reducción de las frecuencias en el transporte público, que solo podía ser utilizado por trabajadores esenciales. El 28 de junio se dispuso el distanciamiento social, preventivo y obligatorio (DISPO) en una parte del país —que incluyó a Córdoba—, lo cual significó que toda persona podía circular, trabajar y realizar actividades siempre que se mantuviera una distancia de 2 metros y uso de barbijo obligatorio. En consecuencia, el transporte público en Córdoba aumenta la frecuencia —sin llegar a normalizarse—. En agosto, se introdujeron modificaciones en el sistema de transporte: sacaron líneas y recortaron trayectos. A fines de septiembre, cuando se realiza el proyecto “Cultura Itinerante”, se dispone en Córdoba una limitación horaria (de 20 a 6) con el objetivo de frenar el pico de contagios, en el cual solo podían circular personas que realizan actividades esenciales. En relación a los museos en Córdoba, desde el comienzo de la cuarentena total hasta febrero de 2021 permanecieron cerrados. Algunos de ellos presentaron alternativas virtuales. Usualmente, a fines de octubre se realiza la noche de los museos en Córdoba, en el 2020 se realizó en formato virtual.

Bibliografía

Alcaráz Frasset, M. (2014). Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo, *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 5, pp. 18-43.

Briones Ramírez, N. (2016). *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria. Un estudio sobre la Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Tesis doctoral). Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València.

Recuperado

de

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75545/BRIONES%20-%20Fragmentos%20est%C3%A9ticos%20de%20la%20imagen%20de%20la%20h>

[isteria.%20%20Un%20estudio%20sobre%20la%20Iconographie%20Pho....pdf?sequence=2](#)

- Cancino Contreras, F. (9 de junio de 2019). Espacios de Opresión y Desigualdades en el Habitar. Entrevista a Lucía Guerra. *Ciudad Común*. Recuperado de <https://www.ciudadcomun.org/opinion/2019/6/9/espacios-de-opresin-y-desigualdades-en-el-habitar-una-entrevista-con-la-acadmica-dr-luca-guerra>
- Cardona Quitián, H. E. (enero-dic., 2012). El tratamiento de la histeria a finales del siglo XIX y el agujero de la ciencia médica. *Desde el Jardín de Freud*, 12, 293-310. Bogotá. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo%3Fcodigo%3D4635406+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ar>
- Cera, A. (2019). Dall'antropocene al tecnocene. Prospettive ético-antropoloiche dalla 'terra incognita'. *Scienza e Filosofia*. 21, 179-198. Recuperado de <https://www.scienzae filosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/>
- Costa, F. (2020). La pandemia como accidente normal. *Revista Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-pandemia-accidente-normal/>
- Davis, A. (2004). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones 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. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo* (Tesis doctoral). Madrid: Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte.
- Fernández-Savater, A. (18 de diciembre de 2010). "Las imágenes son un espacio de lucha". *Fuera de Lugar*. Recuperado de <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Foucault, M. (2008). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gall, N. y Mattio, E. (noviembre de 2017). Biopolítica y dispositivo de la sexualidad: una revisión de las críticas feministas. *Boletín Onteaiken*, 24. Recuperado de <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin24/onteaiken24-01.pdf>
- Galindo, M. (20 de septiembre de 2016). Mujeres creando, despatriarcalizar con el arte. *Pueblos. Revista de Información y Debate*, 70. Recuperado de <http://www.revistapueblos.org/blog/2016/09/20/mujeres-creando-despatriarcalizar-con-arte/>
- García, L. I. (2017). Pictogramas de la memoria. Escritura e imagen en la poética de Mariana Robles. En Casiva, E. (ed.). *Mercado de Arte Contemporáneo: Arte avanza* (pp. 216-219). Córdoba: Editorial de la UNC y Editora Municipal de Córdoba.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni: Bilbao.
- Lobo, A. (2020). *Las técnicas de bordado a mano en el arte contemporáneo. Su relación con la viñeta de las Láminas de La Enciclopedia y su consideración como práctica de resistencia* (inédito). Córdoba: Trabajo final para el Seminario Historia y sociología de la técnica, de la Maestría en Tecnología, Políticas y Culturas del CEA-FCS-UNC.
- López, J. y Orellana, P. (2020). La tecnología que experimentamos es una magia arcaica. Entrevista exclusiva a Boris Groys. *Caja negra editora*. Recuperado de https://cajanegraeditora.com.ar/blog/la-tecnologia-que-experimentamos-es-una-magia-arcaica-entrevista-exclusiva-a-boris-groys/?fbclid=IwAR12w0l-3blUqYL45WeYmneesYle_VUrD_UQeA0z6ktBSg8mZPVcrneTnPg
- Maines, R. (2010). *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Cantabria: Milrazones.
- Nancy, J.-L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Plante, I. (2019). Las 'tapisseries chiliennes' de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Artelogie, École d'Hautes Études en Sciences Sociales*, 13, 1-21. Recuperado de <http://journals.openedition.org/artelogie/2923>
- Pérez-Bustos, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163-182.
- Pérez-Rincón, H. (1998). *El teatro de las histéricas: de cómo Charcot descubrió entre otras cosas, que también había histéricos*. México: Fondo de cultura económica.

- Robles, M. (26 de enero del 2015). Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las históricas de la Salpêtrière [Mensaje en un blog.] Recuperado de <http://archivodeobramarianarobles.blogspot.com/2015/01/locura-y-tecnica-fotografias-sobre-los.html>
- Sandrone, D. (27 de marzo de 2020). Cuando se despertó, el capitalismo todavía estaba allí. *Suplemento Hoy día Córdoba*. Recuperado de <https://www.hoydia.com.ar/opinion/122-cultura-y-tecnologia/67725-cuando-se-desperto-el-capitalismo-todavia-estaba-alli.html>
- Vaggione, A. (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA-UNC.
- Vaggione, A. (2021). Articulaciones entre crónica y epidemia(s). *Revista Letral*, 26, 127-144. Recuperado de <http://www.sidastudi.org/resources/inmagic-img/DD71587.pdf>
- Wajcman, J. (2006). *El Tecnofeminismo*. Valencia: Ediciones cátedra.
- Wajcman, J. (2013). *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

