



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**ENTRE LA ACCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN: UN ANÁLISIS DE LOS CASOS DE
JULIA PASTRANA Y SARAH BAARTMAN**

**ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
MARÍA ENRIQUETA MARINES DE MÁRIA CAMPOS**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORES:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Entre la acción y la representación: un análisis de los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman

Índice:

Introducción.....	p.2
1.Dos estudios de caso:	
Julia Pastrana, “La mujer más fea del mundo”: el monstruo.....	p.7
1.2. Saartije Baartman “La Venus Hotentote”: la negra.....	p.19
2. Una cierta mirada retrospectiva (desde el arte contemporáneo)	p.27
2.1. Julia regresa a casa, 2013. Una aproximación crítica a la obra de Laura Anderson Barbata.....	
	p. 30
2.2. El debate: La repatriación.....	p.35
2.3. Tracey Rose Venus Baartman, 2001.....	p.43
3. Conclusiones.....	p.53
4. Bibliografía.....	p.56
5. Anexo.....	p.62

Introducción

El impulso esencial para plantear esta investigación fue mi interés por el otro, ese otro que suscita los debates acerca de la diferencia, es decir, su percepción inicial, la divulgación de su imagen y, como ha ocurrido, su posterior desprecio por parte de la sociedad. Mi primer acercamiento a la fotografía de ese otro radical que nos produce distancia y extrañeza fueron los zoológicos humanos, y las imágenes de estudio de las personas exhibidas como fenómenos de circo durante mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En un inicio, quise hacer un estudio sobre los zoológicos humanos y los gabinetes de curiosidades. Sin embargo, mientras buscaba imágenes, autores y leía más sobre el tema, me di cuenta que había escasa literatura sobre ese tema en México, ya que los zoológicos humanos tuvieron su auge predominantemente en Europa y Estados Unidos, aun cuando, en México, hasta finales del siglo XVIII, se exhibían personas en pequeñas ferias ambulantes. Sin embargo, el tema sobre personas con alguna deformidad física, sí está estudiado pero está enfocado a los estudios médicos y no a la imagen misma. La Dra. Frida Gorbach, en su libro *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana. Siglo XIX*¹, aborda el tema desde la colección de teratología² del Museo Nacional. También, en su artículo “Los indios del Museo Nacional: la polémica teratológica de la patria”³, problematiza el debate de exhibir órganos, cráneos y ejemplares monstruosos en un espacio dedicado a mostrar la grandeza natural y cultural en México. En Latinoamérica, Andrea Cuarterolo hace un análisis sobre fotografía y la teratología en su artículo “Fotografía y

¹ Frida Gorbach, *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana. Siglo XIX*, (México: ITACA- UAM, 2008), 14.

² La teratología es el estudio del crecimiento anormal, deriva del griego τέραξ (monstruo) y hóyoç (ciencia). Es la ciencia que estudia las malformaciones congénitas o mutaciones.

³ Frida Gorbach, “Los indios del Museo Nacional: la polémica teratológica de la patria” *Ciencias*, 60-61 (2000): 57-63.

Teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX.”⁴ Al leer los trabajos de Gorbach y Cuarterolo me interesó la historia de Julia (aunque sólo hablan de su vida de manera muy general) y comencé a buscar más información y fotografías sobre ella. Esto me llevó a entrevistar a Laura Anderson y conocer el trabajo que ha realizado con el caso de Pastrana desde el arte contemporáneo.

En cambio, mi aproximación a la vida de Sarah Baartman se dio cuando revisé la bibliografía sobre los zoológicos humanos, en particular el catálogo de la exposición “Human Zoos. The Invention of the Savage.”⁵ Esta muestra hace una revisión desde la fotografía, la pintura y el grabado de la historia de los zoológicos humanos en Europa.⁶ En este catálogo, se hace referencia a los casos de Julia Patrana y también al de Sarah Baartman, ya que ambas fueron exhibidas en ferias ambulantes, zoológicos humanos y circos en varios países europeos. Fue, tal vez, su inclusión conjunta lo que me movilizó a estudiarlas, pues, aun cuando diferían sus circunstancias individuales e históricas, ambas están signadas por esa mirada externa que las objetaliza y reduce su condición humana a mero objeto de contemplación, a función de circo para aquellos que, implícitamente, se asumen como normales.

⁴ Andrea Cuarterolo, “Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, *Contracorriente*, Vol. 7, núm. 1 (2009):119-145.

⁵ En 2011, el Museo Quai Branly de París mostró la exposición titulada: *Human Zoos. The Invention of the savage*. Era una exhibición que invitaba al espectador a hacer un recorrido haciéndole comprender la evolución histórica de la mentalidad europea que desembarcaba en la generalización de los circos ambulantes, exposiciones universales y zoológicos humanos. Véase: Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *et al*, *The invention of the Savage. Human Zoos*, (Francia: Cultural Development Department -Muséé du Quai Branly, 2011), 20.

⁶ La aparición de los zoológicos humanos, al igual que su auge y el entusiasmo que despertaron, resulta de la articulación de tres fenómenos: la construcción del imaginario social del otro, la teorización científica de la "jerarquía de las razas" consecutiva a los avances de la antropología física; y la edificación de un imperio colonial en crecimiento.

En esta investigación, intentaré demostrar, a través de dos casos histórico-biográficos de dos mujeres exhibidas como fenómenos humanos, que el arte contemporáneo los resignifica para mostrar la vigencia de la política de representación de la otredad. Eso nos permite decir que la política de representación⁷ de personas en condiciones de “anormalidad” física en zoológicos humanos, espectáculos ambulantes y ferias universales durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en Europa y Estados Unidos, siguen vigentes. A través de ellos, podemos repensar la actualidad para enfrentar el entramado de problemáticas como raza, clase, género y la exhibición de cuerpos.

Por este interés, la estructura de este ensayo funciona a partir de dos capítulos. En el primer capítulo, expondré los estudios de caso: el primero, el de Julia Pastrana, conocida como “la mujer más fea del mundo”, “el monstruo”, “la indescriptible”, “la mujer oso”, “la mujer simio” o “el híbrido maravilloso”. Julia nació en 1834, en Sinaloa, México, con una enfermedad llamada *hipertrichosis lanuginosa congénita generalizada*⁸ y *gingivitis hipertrófica*.⁹ Esta enfermedad hacía que su cuerpo estuviera cubierto de pelo en grado variable, excepto en las palmas de las manos y plantas de los pies. Julia fue exhibida en

⁷ El concepto de representación ocupa un lugar significativo en los estudios visuales, y por medio del enfoque discursivo se pretende analizar las construcciones discursivas del poder en el arte, es decir, las relaciones de fuerza entre el artista, el participante y el espectador, frente a lo que Stuart Hall denomina el espectáculo del Otro. La representación es una parte esencial en el proceso mediante el cual se produce sentido y éste se intercambia entre miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas. Véase: Stuart Hall, *The work of representation: Cultural representations and signifying practices*, (Londres: The Open University, 1997), 2.

⁸ Es una enfermedad rara que se define como un aumento excesivo de pelo en todo el cuerpo menos en las palmas, plantas de los pies y mucosas. La hipertrichosis se conoce desde hace mucho tiempo y ha dado lugar al mito del hombre lobo. En el arte, han sido representados casos de hipertrichosis. El más conocido corresponde al de la familia del castillo d'Ambras –siglo XVI-. Véase: Daniel Asz Sigall, Julio César Salas, *et al*, “Hipertrichosis: sus causas, formas clínicas y manejo”, *Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica*, vol. 9, núm. 1 (2001): 33-42.

⁹ Inflamación de la encía debido a variaciones hormonales y se manifiesta por el aumento del volumen de las encías. Véase: Andrés Campolo González, *et al*, “Agrandamiento gingival: reporte de un caso”, *Revista Clínica de Periodoncia, Implantología y Rehabilitación Oral*, vol. 9, núm. 3 (2016): 226-230.

circos, espectáculos ambulantes y ferias universales como un fenómeno viviente. El segundo es el caso de Saartije Baartman, “La Venus Hotentote”, una mujer exhibida como curiosidad en circos, ferias y en los círculos de la alta sociedad del siglo XIX. El pretexto para dicha exhibición eran sus grandes glúteos, resultado de una esteatopigia.¹⁰ Tanto Julia Pastrana como Saartije Baartman (Sarah Baartman) tienen en común que fueron exhibidas como fenómenos además de convertirse en objetos de estudio y en piezas de museos o colecciones científicas. En los dos casos, muchos años después de su muerte, sus repatriaciones fueron gestionadas por personajes públicos de sus respectivos países, y devinieron en actos políticos que nos permiten entrever los remanentes del racismo y el colonialismo.

El segundo capítulo explora dos obras de arte contemporáneo. La primera es la obra *Julia regresa a casa 2013*, de la artista visual Laura Anderson Barbata,¹¹ y está conformada por varias acciones. Es un proyecto multidisciplinario que incluye la investigación y correspondencia con académicos universitarios, así como con el *National Committee for Ethical Evaluation of Research on Human Remains* de Oslo, Noruega. La finalidad de dicha comunicación fue presentar el caso de Julia Pastrana ante el comité de evaluación, con el objetivo de que su cuerpo fuese repatriado a México para su entierro.

¹⁰ Esteatopigia: Hipertrofia excesiva de los glúteos debido a la acumulación de grasa, que además se extiende hasta los muslos, y a menudo se acompaña de un crecimiento exagerado de los labios vulvares menores. Véase: Santiago Segura Munguía, *Diccionario etimológico de Medicina*, (Bilbao: Deusto, 2004), 234.

¹¹ Nació en México D.F. y radica en Nueva York. Profesora en La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes de México; este organismo también ha reconocido su trabajo transdisciplinar, galardonado su obra y otorgado becas a la artista. Desde 1992, ha trabajado principalmente en el ámbito social y público, iniciando proyectos en el Amazonas de Venezuela, Trinidad y Tobago, Noruega, EE.UU. y México. Su obra está presente en diversas colecciones privadas y públicas, entre ellas el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart, Alemania. Para más información vease: Laura Anderson Barbata “ CV”, <http://www.lauraandersonbarbata.com/> (consultado el 21 de enero, 2017).

Por su parte, la artista Tracey Rose¹² retoma el caso de Sarah Baartman con su obra *Venus Baartman* (2001) y utiliza su cuerpo para construir juegos de representación. Rose ha empujado los límites artísticos y técnicos de la fotografía. Desde su perspectiva, Baartman fue víctima de la violencia de la supremacía del hombre blanco. La pieza se centra en las respuestas contemporáneas en las que el cuerpo negro se ha posicionado, así como la manera en que ha sido representado en la imaginería colonial, en el arte y en los medios de comunicación. Durante esta época, se utilizaban convenciones elaboradas a partir de la ciencia occidental para justificar las actitudes racistas que sustentaban la esclavitud y el trato de las personas negras como objetos. Rose hace hincapié en la importancia del juego y la farsa, a través de un interrogatorio de las identidades culturales y socio-históricas del cuerpo, para ilustrar los prejuicios en las que el cuerpo femenino negro ha sido –y es aún- visto como exótico, otro y diferente.

Podemos decir que, en la actualidad, existen casos de arte contemporáneo que generan cuestionamientos de la exhibición del otro. Entonces, ¿qué efecto tienen en el público y qué pasa con esta política de representación?, ¿qué lugar ocupa el artista en relación con el otro y viceversa? Estas preguntas iniciales se complejizan en las correspondencias y disociaciones entre imagen y representación. ¿La obra de arte puede convertirse en un espectáculo de poder? Pensar las formas complejas entre las

¹² Tracey Rose nació en Durban, Sudáfrica, en 1974. Es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Witwatersrand de Johannesburgo en 1996. Se formó en edición y cinematografía en la South African School of Motion Picture Medium and Live Performance en Johannesburgo. Su trabajo refleja las diferencias culturales, económicas y políticas que marcan el mundo contemporáneo, en particular después del apartheid en Sudáfrica, junto con cuestiones relacionadas con la identidad y cuestiones étnicas. Investiga cuestiones de género y color a través de la utilización de referencias visuales de su propio cuerpo. Hace uso de múltiples medios de representación con una preferencia por la performance, el vídeo y el dibujo. Véase: Centro Atlántico de Arte Moderno, *El iris de Lucy. Artistas africanas contemporáneas* (Las Palmas Gran Canaria: CAAM, 2017), 17.

articulaciones de arte / política / representación involucra hurgar en el campo de las relaciones sociales del mundo moderno.

**1. Dos estudios de caso:
Julia Pastrana, “la mujer más fea del mundo”: el monstruo**

¡So grab the chance, come inside and see with your own eyes! The unbelievable, the fantastic, the unique, hybrid of animal and human. The one and only Bearded Woman from the wilds of Mexico.¹³

Julia Pastrana fue conocida, como ya dijimos, con epítetos tan diversos como “la indescriptible”, “la mujer más fea del mundo”, “la mujer oso”, “la mujer simio” y “el híbrido maravilloso.” Se dice que nació en Sinaloa, México, en 1834. Medía 1,68 m de altura, pesaba alrededor de 50.8 kg y tenía las manos y los pies delgados. Padecía hipertrichosis lanuginosa congénita generalizada, mejor conocida como el síndrome de Ambras o del hombre lobo y gingivitis hipertrófica. Se crió como sirvienta en la casa del Gobernador de Sinaloa, Pedro Sánchez, hasta los 20 años. En 1854, Julia fue vendida al Sr. Francisco Sepúlveda, un hombre de negocios en Mazatlán, quien esclavizó a Pastrana y dio inicio a su promoción comercial con el fin de enriquecerse a costa de explotar sus peculiaridades físicas extraordinarias.¹⁴ Por cierto, Sepúlveda vendió unas tierras en el territorio de Tepic con el fin de poder adquirir en propiedad a esta mujer y hacer negocio con ella exhibiéndola en circos y ferias en Estados Unidos.¹⁵

De acuerdo a la evidencia encontrada por la Dra. Kathleen Godfrey y la artista Laura Anderson, es probable que Julia haya viajado con el Sr. Sepúlveda de Veracruz a Nuevo Orleans en 1854. Cuando Pastrana llegó a Nueva York, tenía un gerente llamado

¹³ Christopher, Hals Gylseth & Lars O. Toverud, *Julia Pastrana. The tragic story of the victoriana pe woman*, trad. Donald Tumasonis (Inglaterra: Forlaget Press, 2003), 10.

¹⁴ Sepúlveda vendió unas tierras en el territorio de Tepic con el fin de poder adquirir en propiedad esta mujer simio y hacer negocio con ella exhibiéndola en circos y ferias en Estados Unidos. Para más información véase: Ricardo, Mimiaga, “Julia Pastrana. Una sinaloense extraordinaria”, *Conferencia Historiadores y Crónicas* (Sinaloa: Instituto Sinaloense de Cultura, 2010), 2.

J.W. Beach. El 27 de diciembre, entre los artículos clasificados para el Salón Nacional de la Avicultura y el Teatro Metropolitano, se publicó un anuncio en el *New York Times* que se refería a ella como “el híbrido semi-humano de México” y afirmaba: “Las fiestas navideñas no pueden pasarse más agradablemente al ver a Julia Pastrana, cuya dulce voz encanta a las damas.”¹⁶ Las multitudes y los espectadores quedaron impresionados y Taylor Barnum¹⁷ envió a un agente para verificar si Julia era tan fea como se decía. El agente era un hombre llamado Theodore Lent, quien se dio cuenta de que Julia tenía una enfermedad y que podía hacer dinero con ella. De inmediato, comenzó a cortejarla. Finalmente, Lent se casó con Pastrana, en 1854, en la ciudad de Nueva York.¹⁸ Es preciso señalar que existen otras versiones de su viaje. Según Christopher Hals y Lars O. Toverud, en su libro *Julia Pastrana. The tragic story of the victorian ape woman*, Julia, en 1854, conoció al señor Rates, un empresario de origen estadounidense. Rates era un caballero bien educado, interesado en el físico de Julia como objeto mercable y fenómeno de circo. Estaba convencido de que era una mujer muy especial, pues, a diferencia del típico fenómeno de la naturaleza o portento, la fama de Julia descansaba en su historia personal, en sus habilidades como artista y en su singularidad física. En diciembre de ese mismo año, Rates y Julia viajaron a Nueva York.¹⁹

¹⁶ “Behold! The Heartbraking, Hair-Raising Tale of freak show star Julia Pastrana, Mexico’s monkey woman”, https://www.buzzfeed.com/timstellloh/ behold-the-heartbreaking-hair-raising-tale-of-julia-pastrana?utm_term=.yxZMrVb7z#.exxQ7j54N (consultado el 6 de julio, 2017).

¹⁷ P. Taylor Barnum fue un promotor, empresario y artista circense. Aunque era también un autor, editor, filántropo e incluso político. Se introdujo en el mundo del circo y creó el “*P.T. Barnum’s Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome*”, un circo ambulante que en 1872 fue conocido como El mayor espectáculo del mundo (“*The Greatest Show on Earth*). Se le conoce por haber contribuido al interés científico en la anomalía racial en su museo (American Museum), donde exhibió africanos con albinismo y microcefalia, diciendo que eran los eslabones perdidos. Véase: Benjamin Reiss, “Una célebre curiosidad”, *Revista Luna Córnea*, núm. 30 (2005): 31.

¹⁸ Jan Bordenson, *La extraña historia de Julia Pastrana: Gabinete de Curiosidades Médicas*, (México: Siglo XXI Editores, 1998), 261.

¹⁹ Hals Gylseth & Lars O Toverud, *Julia Pastrana*, 9.

“La maravillosa híbrido o mujer oso” –así fue llamada al principio- fue exhibida en el Gothic Hall en el número 316 de la calle Broadway:

El espectáculo fue anunciado:[...] inspectores pudieron ver "el híbrido maravilloso," una sensación singular de calibre internacional. Nadie había visto nada igual, ¡No se pierda la oportunidad! Venga adentro a ver con sus propios ojos...La increíble, la fantástica, la única [...] híbrido de animal y humano[...];La única y original mujer oso de la selva de México!²⁰

Un periódico local de Nueva York la describe así:

Los ojos de este *lusus naturae* [sic] brillan de inteligencia, mientras que sus mandíbulas, sus colmillos y sus orejas son atterradoramente espantosos... Casi toda ella está cubierta de pelo largo y lustroso. Su voz es armoniosa, pues este ser semi humano es perfectamente dócil y habla la lengua española.²¹

El show de Julia tuvo mucho éxito y comenzaron a venderse tarjetas de visita de Julia que generaron una entrada de dinero extra. En esta imagen, Julia, recostada sobre un basamento, posa de perfil con las manos entrelazadas al frente.



Fig.1
Autor no identificado,
Julia Pastrana, 1857
Copia
Colección Buckland de la Royal Collage of Surgeons
en Inglaterra

Es sabido que algunas de las poses utilizadas en la fotografía de estudio de la época fueron tomadas del código de representación pictórica. Una mujer adoptaba poses que representarían “decoro y pudor”, dos valores fundamentales en la sociedad del siglo XIX.²² Por eso, en esta fotografía, Julia posa ante el fotógrafo adoptando esos valores de representación de una dama de la época. El encuadre es de

²⁰ Hals Gylseth & Lars O Tuverud, *Julia Pastrana*, 10.

²¹ Jan Bordenon, “La extraña historia de Julia Pastrana: Gabinete de Curiosidades Médicas”, (México: Siglo XXI Editores, 1998), 244.

²² Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 110.

cuerpo entero, con un fondo neutro y un attrezzo²³ sencillo. Julia viste un traje de dos piezas, con medias de seda y botines. Su cabello está adornado con pedrería y lleva un collar de cuentas. La imagen en blanco y negro, de formato ovalado, pertenece a la colección de Frank Buckland de la Biblioteca del Real Colegio de Cirujanos de Inglaterra.

Según A. E. W. Milles, en la fotografía original era posible leer en la parte inferior una inscripción que decía lo siguiente: “como era en vida, exhibida en Londres 1857.”²⁴ Su exhibición generó dinero, desde luego, pero también generó ciertos significados. La imagen de Julia nos revela que las representaciones de “la mujer más fea del mundo” nos llevan a evidenciar cómo, a través del cuerpo, no sólo se ha representado a la mujer, sino que se ha situado su cuerpo en un código de valores y virtudes morales con que controlar su cuerpo. Su exhibición como fenómeno sirve para justificar una jerarquía social y étnica que reafirma una supuesta superioridad del espectador hombre y blanco frente a ese otro que se exhibe y mira.

A principios de los años ochenta y finales de los noventa del siglo XIX, en el número 229 de la calle Bowery en Nueva York, Charles Eisenmann instaló un estudio fotográfico en el que retrataba a “los otros” con los mismos códigos de la fotografía burguesa victoriana, es decir, destacando el vestuario, así como la pose y la expresión del retratado. Los cambios generados por el fin de la Guerra Civil -1865- y la inmigración europea a Estados Unidos, así como la creación de una nueva cultura urbana y la subsecuente necesidad de diversiones baratas, alimentaron la naciente industria de la cultura popular: la prensa amarillista, los primeros cómics modernos, las fotografías de

²³ Palabra italiana que, en el lenguaje teatral, denomina los objetos de utilería empleados en la puesta en escena. En la fotografía, son los objetos que son propiedad del estudio y que, junto con el fondo, integran el espacio escénico de la imagen fotográfica.

²⁴ A. E. W. Miles, “Julia Pastrana: The Beardded Lady”, *Papers*, Royal Society of Medicine, vol. 67 (1974): 160-164.

celebridades, así como el comienzo del formato de tarjeta de visita y luego de *cabinet* hasta llegar a la tarjeta postal. Durante este periodo fue cuando llegó a su apogeo la exhibición de lo anormal, elemento fundamental de un conjunto de dispositivos que hicieron de la exposición de las diferencias, rarezas, deformidades y enfermedades del cuerpo humano, el soporte esencial de espectáculos donde se experimentaban las primeras formas de la industria moderna del entretenimiento de masas.²⁵

En 1857, Julia fue examinada por el médico Alexander B. Mott, quien la describió como “uno de los seres más extraordinarios”. En Cleveland, fue vista por el doctor S. Brainerd, el cual examinó su pelo al microscopio y descubrió que no tenía “trazas de raza negra”;²⁶ según él, la piel velluda y las mandíbulas prominentes le permitían considerarla como una especie distinta. Los certificados que hicieron los médicos Brainerd y Montt sobre Julia se anexaron a su folleto de exhibición, en el cual se declaraba que los miembros de la “tribu de Pastrana” -tribu inventada por el propio médico- eran tan peludos como ella y que sus rasgos se parecían a los de un oso o a los de un orangután.

En julio del mismo año, Julia continuaba realizando una gira por Europa como “la gran nueva atracción”, y su valor se expandía conforme se expandían sus presentaciones. Por ejemplo, en Londres, fue presentada así: “La señorita Julia Pastrana, la indescriptible, procedente de Estados Unidos y Canadá, en donde se ha presentado en las ciudades principales y ha sido declarada por los médicos y naturalistas renombrados como: *La*

²⁵ De igual forma, tienen gran auge el entretenimiento en vivo, como el teatro, los museos de diez centavos, las exhibiciones de curiosidades y los circos. Todos estos espectáculos callejeros requerían de publicidad: eslogans, panfletos y fotografías de fenómenos. Junto a todo ello, surgen las primeras agencias de publicidad en Estados Unidos, en los años cuarenta del siglo XIX, aunado al circo de Barnum & Bailey.

²⁶ Jan, Bordenson, *La extraña historia de Julia*, 240.

maravilla del mundo.”²⁷ Su representante y marido, Theodore Lent se explayó en la prensa londinense sobre las deformidades físicas de Julia. Decía que, al igual que su cuerpo, su cráneo estaba revestido por una sustancia carnosa de la cual le brotaba una masa pesada de cabello lacio y negro. Temiendo que el público inglés no creyera la historia inventada sobre el origen de Pastrana, la describió como “un híbrido, en el que la naturaleza de la mujer predomina sobre la del orangután.”²⁸ Sin embargo, Julia era una mujer educada y refinada, hablaba cuatro idiomas, y sabía bailar y cantar. Era cariñosa y amable durante las exhibiciones y estaba dispuesta a someterse a cualquier examen médico. Lent la consideraba un monstruo domesticado que se comportaba bien frente al público. Durante su estadía en Londres, Julia fue visitada por el naturalista Frank Buckland quien la describió así en uno de sus libros de historia natural: “sus rasgos eran simplemente horribles a causa de la profusión de pelo que crecía en su frente y su barba negra, pero su figura era en extremo buena y graciosa, su pie diminuto y su tobillo bien torneado eran la perfección misma.”²⁹ Sin embargo, no siempre Julia fue motivo de ese éxito y aplauso, como en Francia. De hecho, el 9 de agosto de 1857, el periódico francés *L'Entracte* publicó lo siguiente: “una cosa es cierta, en lugar de mostrar esta criatura, que es un insulto a todo decoro y decencia y que crea repulsión, en su lugar, se debe proteger verla en público.”³⁰

Exhibida tanto en exposiciones universales como en ferias ambulantes, estos espectáculos arrojaron luz sobre sus anomalías físicas y rasgos grotescos, a la vez que sus diferencias culturales, raciales o exóticas enfatizaban que se le viera como un objeto. Es necesario precisar que Pastrana fue tan solo una de las muchas personas que fueron

²⁷ Christopher Hals & Lars O. Tuverod, *Julia Pastrana*, 28. Durante esa época, “indescriptible” era aplicado tanto para animales como para los monstruos.

²⁸ Christopher Hals & Lars O. Tuverod, *Julia Pastrana*, 31.

²⁹ A. E. W. Miles, “Julia Pastrana: The Bearded Lady”, 162.

³⁰ Christopher Hals & Lars O. Tuverud, *Julia Pastrana*, 53.

contratadas —en los mejores casos— o compradas, en los peores, por empresarios ansiosos de ganancias en la segunda mitad del siglo XIX y que, al margen de la curiosidad científica que generaban, eran, esencialmente, una fuente de riqueza monetaria.

Ahora bien, la retórica visual que regía la presentación del cuerpo de Julia cuestionó la frontera tradicional que divide el ser humano y el animal en categorías opuestas y excluyentes.³¹ Como afirma Gabriel Weisz en su libro *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*:

Esta geografía ontológica incluye una doble imagen: la del salvaje y la del monstruo, insertada en el espectáculo. Un espacio de representación donde lo extraño nos hace confirmar el lugar de nuestra normalidad. Lo “otro” adquiere una posición en el imaginario occidental; el miedo que se siente contra “quien no es como nosotros” toma la forma de doble alteridad y monstruosidad. Se ofrece como espectáculo un objeto del horror y también de un deseo oculto, figurando en una enfermedad, el hirsutismo, es decir, esa abundancia de pelo extendida por todo el cuerpo.³²

Así, Pastrana confirmaba los deseos racistas de quienes la miraban: allí estaba la salvaje, la mujer bestial. Después de una gira extensa y lucrativa por Inglaterra, el espectáculo de Julia llegó a Alemania a finales de 1857. Allí, sólo pudo realizar dos representaciones de la obra en la que actuaba -llamada *Der curiete Meyer*- debido a que fue calificada como inmoral y obscena. Médicos obstetras se quejaron de la exhibición pública de Julia, ya que, según su argumentación, las mujeres embarazadas que la vieran podrían abortar o incluso sus hijos podrían nacer como ella a causa de una “impresión materna”.³³ Respecto a las impresiones maternas o la imaginación materna en la producción de anomalías en el siglo XIX, Frida Gorbach indica lo siguiente:

³¹ Gabriel, Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, (México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 2000), 43.

³² Gabriel, Weisz, *Tinta del exotismo*, 45.

³³ Frida Gorbach, “Mujeres, Monstruos e impresiones en la medicina mexicana del siglo XIX”, *Relaciones*, vol. 21, núm. 81 (2000): 41-55.

El término impresión había desplazado su significado. Ya no se trataba de imágenes sino de impresiones morales. Más que imprimir literalmente, la impresión refería a cualquier emoción o choque violento al “efecto que causa en un cuerpo extraño”, o indistintamente del “movimiento o emoción que las cosas causan en el ánimo”. En términos de manifestaciones mecánicas, el cuerpo monstruoso no lleva impreso las huellas de impresiones extrañas, sino que cargaba el recuerdo de una impresión sufrida por el cuerpo de la madre: Los parientes del niño atribuyen su deformidad a que la madre, durante su embarazo, ha asistido a su suegro que padecía una úlcera cancerosa en la cara; como lo veía todos los días se impresionó vivamente.³⁴

Por ese incidente en Alemania, Lent se concentró en que Julia solo bailara danzas españolas y cantara canciones populares de Inglaterra y México. Poco después, el semanario *Gartenlaube* publicó un artículo sobre Pastrana ilustrado con un dibujo de Herbert Konig. El retrato muestra a una Julia con rostro y orejas peludos con un gran bigote y barba. Sus labios son muy gruesos, su nariz ancha y gruesa. Además, se decía que su lengua era grande y sin forma.³⁵ Las ganancias generadas por Julia durante su gira por Alemania fueron ingentes y pronto varios empresarios y dueños de circos quisieron contratarla. Ante esta situación, y para proteger sus intereses económicos, Lent se casó con ella, para así poder seguir lucrando a sus expensas. A principios de 1858, viajaron a Viena y Polonia. Las exhibiciones tuvieron mucho éxito y a finales de 1859, Julia y Lent viajaron a Moscú. Su espectáculo causó sensación y ganaron mucho dinero. Julia quedó embarazada y el 20 de marzo de 1860, con la ayuda del doctor M. Trettenbacher del Instituto Accoucheur de Moscú, comenzó un difícil trabajo de parto. Horas más tarde, Julia dio a luz a un niño que, al igual que ella, padecía de hipertrichosis lanuginosa congénita generalizada y gingivitis hipertrófica. A las 35 horas de haber nacido, el niño murió por asfixia. Julia

³⁴ Frida Gorbach, “Mujeres, Monstruos e impresiones”, 46.

³⁵ Jan, Bordenson, *La extraña historia de Julia*, 225.

falleció cinco días después de metro peritonitis puerperal.³⁶ Así como la exhibió durante varios años en vida, Theodore Lent, marido y representante, sacó provecho de la misma forma con su muerte. Vendió los cadáveres de su esposa e hijo al profesor J.M. Sokolov de la Universidad de Moscú para que los embalsamara³⁷ mediante un método “novedoso.” Sería Sokolov quien, en 1860, dictara una conferencia sobre las momias de Julia Pastrana y su hijo en la sociedad de naturalistas de Moscú, ante quienes se exhibían los cadáveres para el examen de los miembros presentes.³⁸

Fig. 2
Berm Zrone
La momia de Julia Pastrana y su hijo, ca. 1861
Albúmina
Dresden



³⁶ La infección puerperal es una de las principales complicaciones. Ocurre durante o posterior a la resolución del embarazo en el 1 al 3 por ciento de los partos y en el 10 al 30 por ciento de las operaciones cesáreas. La infección puerperal constituye una de las principales causas de mortalidad materna. Véase: Secretaria de Salud, *Lineamiento técnico para la Prevención, Diagnóstico y Manejo de la Infección Puerperal* (México: Secretaria de Salud, 2011), 11

³⁷ El profesor Sokolov tipificaba las anomalías de Julia pero, sobre todo, explicaba el proceso utilizado para embalsamar con éxito los cadáveres, de manera tal que habían soportado la exposición al aire libre por más de ocho meses, adquiriendo un grado de conservación a prueba de toda descomposición ulterior. Sokolov seguidamente presentaba varios trozos de momias egipcias y dos muestras de momias preparadas por él mismo hacía ocho años, siguiendo el supuesto método de los egipcios. Mostraba también al microscopio fragmentos de esos cuerpos embalsamados, probando que, con la excepción de los nervios, todos los tejidos elementales del cuerpo permanecían intactos. Sokolov, sin duda, experimentaba en Moscú con cuestiones parecidas a las de los anatomistas parisinos: su colección de quinientos objetos anatómicos microscópicos, su colección de inyecciones de vasos capilares de los diferentes órganos del cuerpo humano y de diferentes animales y los dibujos de varios casos anatómico-quirúrgicos llamaron la atención de los naturalistas moscovitas. Estas momias rusas, además de seguir viajando como lo había hecho en vida, serían a su vez modeladas y multiplicadas cuantas veces surgiera un posible cliente. Momias y moldes atravesaron los océanos, subieron a barcos, trenes y carretas. Solo dejaron de viajar al ser devoradas por las llamas, olvidadas en un galpón o incorporadas a las colecciones de un museo sedentario. Las momias, como las ceras, poseen el carácter internacional de la mercancía, condensando distintas improntas locales que se pierden o se superponen al salir al mercado de las variedades y del museo. Véase: Jan, Bonderson, *La extraña historia de Julia*, 230.

³⁸ Jan, Bonderson, *La extraña historia de Julia*, 242.

Esta tarjeta de visita fechada en 1861, y de autoría de Berm Zrone, muestra las momias de Julia y su hijo en un fondo neutro contando como único elemento de escenografía un tapete con flores y flecos a los lados. Ella posa de frente pero su cabeza gira hacia la derecha. Su cuerpo está dispuesto en una posición activa y dinámica, de pie, con los brazos ligeramente fuera de los lados, con las manos colocadas con énfasis en las caderas. Está ataviada con un vestido de bailarina rusa, medias, botines y un collar de perlas -del que cuelga una cruz- rodea su cuello. Su cabello está adornado con flores y un complicado peinado. A su lado, su hijo postrado sobre un pedestal, posa de frente con las manos en los costados y lleva un traje de marinero con una expresión de alerta. El profesor Sokolov logró que ambos cuerpos tuvieran una apariencia facial y corporal natural, lo que hacía que parecieran vivos. La pose hierática de Julia Pastrana llama la atención. Por otra parte, las arrugas en el brazo izquierdo y mano derecha son “indicativas de un proceso de resequeidad y de pérdida de la elasticidad.”³⁹ Theodor Lent no cesó en la práctica del espectáculo grotesco, del *freak show* del siglo XIX, sino que continuó su explotación por medio de la venta de reproducciones fotográficas, un ejercicio mimético comerciable semejante al de la negociación de naturalezas muertas. Como afirma Elizabeth Edwards:

[...] el acto de coleccionar, así como la circulación e intercambio de fotografías antropológicas en el siglo XIX, era un aspecto de sociabilidad disciplinaria como científica. La circulación de fotografías formó un territorio común que ligaba al antropólogo con el arqueólogo; operaban como objetos que fijaban momentos dentro de relaciones [...] estos intercambios operaban dentro de las instituciones que eran parte de un archivo.”⁴⁰

El cuerpo de Julia embalsamada devino en el espectáculo estético de un cadáver. Como sostiene Andrea Cuarterolo, a través de esta puesta en escena, se codificaba al

³⁹ A. E. W. Miles, “Julia Pastrana: The Bearded Lady”, 164. Traducción María Marines De Mária Campos

⁴⁰ Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, (Nueva York: Berg Publishers, 2001), 30.

monstruo para volverlo comprensible, volviendo ordinario lo extraordinario.⁴¹ La fotografía post mortem de Julia y su hijo se utilizó como prueba del deceso. En aquella época, en la que una carta podía tardar meses en llegar a su destino, la fotografía se utilizaba para demostrar su muerte. Lent, al enterarse de que la universidad rusa estaba haciendo negocio con las momias, presentó el certificado de matrimonio y reclamó a su familia. Con los cuerpos en su poder, iniciaron un peregrinar por museos naturales, circos ambulantes⁴² y exposiciones universales⁴³ por Europa y Estados Unidos.

En 1862, la mujer barbada más famosa del mundo y su hijo fueron exhibidos en Londres, ahora como momias, y comenzaron a cobrar fama. Para explotar el éxito obtenido con las momias, Lent anunciaba a su nueva esposa, una mujer barbuda llamada Zenora Pastrana.⁴⁴ En 1864, fueron llevadas de gira a Suecia que también exhibía el molde de cera de Julia. Corría el año de 1880 cuando Lent y Zenora se retiraron de los espectáculos itinerantes y se asentaron en San Petersburgo, en donde compraron un museo de figuras de

⁴¹ Andrea Cuarterolo, “Fotografía y teratología en América Latina Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 7, núm. 1 (2009):119-145.

⁴² En Estados Unidos, Barnum & Bailey fue el primer gran circo ambulante. El *freak show* -circo de fenómenos- es un tipo de espectáculo de variedades que se especializa en la presentación de individuos humanos o animales que poseen rarezas biológicas. Puede mostrar individuos con capacidades o características físicas inusuales, sorprendentes o grotescas; enfocándose también a la presentación de las artes circenses, demostraciones atléticas y diferentes espectáculos de habilidades singulares. De igual forma, puede ser considerado un formato complementario de otros espectáculos similares como los circos, carnavales y los museos de diez centavos. Además, el espectáculo de fenómenos tiene características de los zoológicos humanos y de los espectáculos de vaudeville. El vaudeville proviene de programas de variedades y se adapta a un público burgués. En 1870 y 1880, se comenzó a consolidar como una industria del entretenimiento. Se volvió popular desde 1890 y jugó un papel significativo en el entretenimiento. Antes del vodevil, los programas de variedades atienden a hombres ricos de la sociedad, mientras que la clase media y los pobres han optado por ir a los circos, espectáculos y a los museos de diez centavos. Véase: Katie Stringer, “Legacy of dime museums and the freak shows. How the past impacts the present”, *History news*, vol. 68, núm.4 (2013): 13-18.

⁴³ En la Exposición Universal del Centenario de Filadelfia, en 1876, realizada por el 100 aniversario de la firma de la declaración de la independencia de Estados Unidos, fueron mostrados los cuerpos momificados de Julia y su hijo. Véase: Pascal Blanchard, *et al*, *The invention of the Savage. Human Zoos*, (Francia: Cultural Development Department -Musé du Quai Branly, 2011), 94.

⁴⁴ De acuerdo a Jan Bonderson, para tener un mayor publicidad en el espectáculo de Zenora, se le anunciaba como la esposa de Lent y la hermana de Julia. Véase: Jan, Bonderson, *La extraña historia de Julia*, 233.

cera. Lent permitió que el Museo Prauscher conservara las momias a cambio de un pago anual. Sin embargo, para 1888 sufrió un colapso nervioso y fue llevado a un manicomio. Finalmente, en 1888, Zenora se establece en Munich, y en 1889 ofrece las momias a un empresario alemán llamado J.B. Gassner. En 1921, los cuerpos momificados de Julia Pastrana y su hijo fueron comprados por Hakon Jaeger Lund, dueño de una feria que tenía una “cámara de los horrores,” ubicada en Noruega. A principios de 1943, durante la ocupación alemana de Noruega, el consejero alemán encargado de los asuntos médicos en Oslo, el doctor Müller, ordenó confiscarlas con el fin de enviarlas a Berlín, pero Lund eludió la orden y las momias salieron de gira por Suecia, por entonces territorio neutral. En 1953, fueron guardadas en una bodega de Linköping. Cuando Lund murió en 1954, su hijo Hans las trasladó a otra bodega cercana a Oslo. La momia de Julia y su hijo estuvieron en exhibición en territorio noruego hasta 1970, momento en que, durante una visita, una protesta obligó a que se retiraran de la vista del público. Esta protesta evidenció el cambio de paradigma en la sociedad sueca en relación a otras culturas distintas de la occidental, paradigma que pronto se extendería al resto de Europa. Aun así, en 1972 las momias viajaron a Estados Unidos. Después regresaron a Noruega, donde un obispo pretendió darles sepultura. Al tiempo, volvieron a parar en otra bodega de Oslo, donde en 1976 unos ladrones forzaron la puerta y realizaron destrozos en la momia de Julia. La del niño fue abandonada en la calle donde fue devorada por las ratas, mientras que a ella le faltaba un brazo. Nuevamente, fue robada en 1979. Finalmente, la momia de Julia fue recuperada y almacenada en el Instituto Forense de Oslo después de que el cuerpo fuera reportado a la policía, pero no identificado. No fue reconocido sino hasta 1990 y, desde 1997, permaneció en un féretro sellado en el Departamento de Anatomía de la Universidad de Oslo, como parte de la colección Schneider. En 2012, el Gobernador de Sinaloa Mario López Valdez

se une al proyecto “Julia regresa a casa” de Laura Anderson y envía una carta y petición al National Committee for Ethical Evaluation on Human Remains, NESH, solicitando la repatriación de Julia Pastrana a su estado natal, Sinaloa, para su entierro. La carta es acompañada por otra de Laura Anderson Barbata con argumentos morales, éticos y sociales. En abril de 2012, el gobernador Mario López Valdez, luego de que las autoridades Noruegas decidieran regresar el cuerpo a México, nombró a Anderson Barbata como representante estatal para que se hiciera cargo de los trámites de repatriación. El 12 de febrero de 2013, el ataúd de Julia Pastrana fue transportado de Culiacán a Sinaloa de Leyva y su cuerpo fue enterrado en el Cementerio Municipal.

1.2. Saartije Baartman, “La Venus Hotentote”: la negra

Saartije Baartman -Sarah Baartman- fue una joven africana de la etnia Khoikhoi.⁴⁵ Nació en 1789 en una aldea del Eastern Cape cercana al Río Gamtoos, al este del Cabo, Sudr frica. En 1810, fue vendida a William Dunlop⁴⁶, m dico británico que se interesó en sus rasgos anatómicos. Este la llevó a Inglaterra para ganar dinero como objeto de investigación científica y antropológica. Años después, declararía ante el juez que había firmado un contrato que estipulaba que, además de encargarse de tareas domésticas, sería exhibida en Inglaterra e Irlanda y recibiría una parte de los beneficios y sería repatriada en cinco años. Tras llegar a Londres, Dunlop intent  vender su parte de la “Hotentote” así como la piel de una jirafa a William Bullock, director del Museo de Liverpool. En su oferta, Dunlop

⁴⁵ Más conocidos como hotentotes, son un pequeño grupo étnico nómada de África del sudoeste, específicamente de Botsuana y Namibia que se separ  de los khoisan y llegó desde el sur a esta región a principios del siglo VI.

⁴⁶ Dunlop fue un cirujano en el hospital general de Ejército en Ciudad del Cabo y un exportador de especímenes del museo del Cabo. Véase: S. Qureshi, “Displaying Sara Baartman.The Hottentot Venus”, *History of Science*, núm. 42, (2004): 325.

indicaba que tenía “una apariencia muy singular” y que “haría ganar una fortuna a cualquiera que la exhibiera en Londres.”⁴⁷ Bullock no aceptó, algo que posteriormente lamentaría por el éxito que tuvo Saartjie en los espectáculos. Se sabe que era exhibida con un mínimo de ropa y su empresario le daba órdenes en holandés: siéntate, ponte en pie, date la vuelta. Si ella se mostraba poco cooperativa, la amenazaba. Charles Matthews visitó la exhibición y la recordaba “rodeada por muchas personas, algunas mujeres: una la pellizcaba, un caballero le daba con su bastón, una dama usó su sombrilla para comprobar que todo era, como lo llamó, ‘natural’”⁴⁸ Eran aquellas curvas insólitas lo que al parecer generaban la incredulidad y atracción de aquellos curiosos. Saartjie era expuesta junto con otras atracciones incluyendo el niño moteado, el elegante enano Conde Boruwalski, Daniel Lambert, un hombre de 36 años que pesaba más de 315 kilos y miss Crackham, una joven que medía 56 centímetros y era anunciada como “El Hada siciliana.”⁴⁹ Inglaterra acababa de aprobar el *slavery act*⁵⁰ en 1806 y la exhibición de Sarah fue un escándalo. Sarah recorrió Inglaterra como objeto. Se la mostraba semidesnuda y, por un pago extra, se permitía que los espectadores tocaran sus nalgas prominentes.⁵¹ En el imaginario colonial europeo, la representación de la diferencia racial irreducible hizo que su personificación del monstruo exótico se aprovechara de su sexualidad, exagerada para los cánones occidentales. Asimismo, los discursos de la ciencia, la etnografía y el imperialismo la concibieron como un objeto de consumo para auditorios ingleses y franceses,

⁴⁷ R. Holmes, *The Hottentot Venus: The Life and Death of Saartjie Baartman: Born 1789, Buried 2002* (Londres: Bloomsbury, 2007), 56.

⁴⁸ Chase-Riboud, B., M. Manzano, *La Venus Hotentote* (Barcelona: Destino, 2007), 170.

⁴⁹ R. Holmes, *The Hottentot Venus*, 45.

⁵⁰ Las sociedades y economías del occidente africano estuvieron sometidas a las necesidades sociales y económicas europeas. Parte de esta dominación provino de la demanda europea para cualquier producto. La abolición de la esclavitud y el comercio de esclavos fue puesta en vigor por la armada británica en 1807. Véase: Martín Carnoy, *La educación como imperialismo cultural*, (México: Siglo XXI Editores, 2000), 119.

⁵¹ Marco Greco, Antonio, “Vida y muerte de Saartjie Baartman (La Venus Hotentote), nacida en 1789 y enterrada en 2002”, *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*, núm. 8 (2011): 64-88.

convirtiéndose en espectáculo. En el caso de Sarah Baartman, su vestuario fue diseñado para reforzar su imagen de mujer salvaje y sexualmente desviada. Chase-Riboud, en su novela *The Venus Hottentot* (2003), cuenta la historia de Sarah, siguiendo la tendencia neovictoriana de reescribir el pasado y dar voz a los marginados. Así mismo, enfatiza la presencia del pasado en nuestro presente postcolonial y reclama belleza para las mujeres negras y explica, desde la ficción, cómo Sarah se ve a sí misma:

[...] exhibida en una jaula de bambú de ocho por doce pies lo bastante alta como para estar de pie y casi desnuda, temblando con mi delantal de perlas y plumas, la cara pintada, con una máscara de cuero con el pelo teñido y trenzado, con guantes de gamuza rojos, con la piel de una oveja lappa colgada sobre mi hombro, un collar de vidrio y conchas, una corona de plumas, unos aretes de semillas de cauri, era capaz de subir sólo unos pasos y obedecer los gritos de mi guardián.⁵²

Su carrera la llevó a París donde un domador de osos creó un espectáculo y se hizo famosa por su hipertrofia genital⁵³. Fue exhibida en los salones de la alta sociedad parisina como un animal salvaje y como objeto sexual.⁵⁴ Su personalidad era compleja: el monstruo impuso su poder de fascinación al público que acudía a la función. El “teratos” provocaba estupor a cada individuo o grupo social, que justificaba a su manera el asombro que incitaba ese monstruo que destapaba miedo y deseo. Los abolicionistas protestaron por aquel espectáculo denigrante y solicitaron su prohibición por motivos humanitarios. Cezar replicó indicando que “tenía el derecho de exhibirse a sí misma igual que el gigante irlandés o un enano.” El caso fue llevado a juicio pero fue liberado cuando Baartman

⁵² María Isabel Romero Ruiz, “The Hottentot venus, freak shows and the neo-victorian: rewriting the identity of the sexual black body,” *Odisea*, núm. 14 (2013):137-152. Traducción María Marines De María Campos.

⁵³ La hipertrofia de los labios menores es una variante anatómica de los genitales externos femeninos. Consiste en una desproporción en su tamaño, bien en su anchura o en su longitud, en relación con el de los labios mayores. Se trata de una alteración, que puede aparecer a cualquier edad, siendo más frecuente en la pubertad, lo que condiciona que en ocasiones el problema no sea detectado. Véase: S. Del Pozo Arribas, “Hipertrofia de labios menores. A propósito de un caso”, http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322013000400009#bajo (consultado el 6 de julio, 2017).

⁵⁴ Roger Bartra, *El mito del salvaje*. (México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 2008), 444.

declaró delante del juez que no estaba encerrada y que recibía la mitad de los beneficios y Cezar presentó el contrato. A pesar de ello, existieron informes de testigos que sugerían que todo estaba manipulado y que el contrato fue específicamente creado para la vista en el juzgado. El juicio le dio más popularidad y llevó más clientes a su exhibición a lo que se sumó la realización de giras por distintas ciudades.

El 1 de diciembre de 1811, Sarah fue bautizada en Manchester con permiso del obispo de Chester. En septiembre de 1814 fue vendida y trasladada a Paris, bajo la tutela de un empresario de animales salvajes llamado Réaux. Según el *Journal des dames et des modes*, “se abrían las puertas del salón y se veía entrar a la Venus Hotentote, una venus calipígea.⁵⁵ Se le daban caramelos para animarle a que bailara y cantara. Le decían que era la mujer más hermosa de toda la sociedad.”⁵⁶ Todo ello por el módico precio de entrada de tres francos.

En vida, Sarah fue examinada en el *Jardin des Plantes* durante tres días, a petición de Georges Cuvier, por un equipo de zoólogos, anatomistas y fisiólogos que incluía también a Étienne Geoffroy St. Hilaire y a Henri de Blainville.⁵⁷ Cuvier inspecciona ante un selecto auditorio el cuerpo de Sarah. Le llama la atención la excesiva protuberancia del trasero y los genitales. Sobre todo, le impresiona la forma de la cabeza, muy cercana a la de un simio, según concluye. Son medidos su vientre y sus senos y luego la proporción de los

⁵⁵ Término de las esculturas clásicas que significaba “de hermosas nalgas” Véase: José Ramón Alonso, “El cerebro de la Venus Hotentote”, <http://jralonso.es/2013/04/25/el-cerebro-de-la-venus-hotentote/> (consultado marzo, 2016).

⁵⁶ S. Qureshi, “Displaying Sara Baartman, The “Hottentot Venus”, *History of Science* (2004): 233-257.

⁵⁷ Un gran naturalista, uno de los fundadores de la Paleontología y el padre de la Anatomía Comparada. Frank Spencer, *History of Physical Antropology. An Encyclopedia, volumen 1* (Londres: Garland Publishing, INC, 1997), 181.

gluteos.⁵⁸ La pesan, la miden, clasifican signos que se transforman en indicios para disolverla en los dictámenes de la raza y de la categoría moral.

George Cuvier le pidió a Baartman si podrían pintarla desnuda, a lo que ella se negó con pudor. Cuvier recurre a la ciencia para compartir la admiración del fenómeno. Para los europeos del siglo XIX, aquella joven mujer africana era un eslabón perdido en “la gran cadena de los seres”, es decir, según la visión de la época, entre los europeos y los animales. En su *Discours sur les révolutions du globe*,⁵⁹ Cuvier escribió una descripción inaceptable para nuestros paradigmas actuales:

Cuando nos encontramos con ella por primera vez, tenía 26 años[...] Todos los que la habían visto en los últimos 18 meses habían podido verificar la enorme protuberancia de sus nalgas y la apariencia brutal de su rostro [...] Sus movimientos eran algo bruscos y súbitos, aludiendo a los de un mono. En particular, sus labios eran monstruosamente grandes [aunque Cuvier no aclaraba que los de los primates son finos y pequeños] Sus orejas eran como las de los monos, eran pequeñas. Son características animales. Nunca he visto una cabeza humana más parecida a la de un simio que la de esa mujer.⁶⁰

Cuando el interés de los parisinos se agotó, Sarah empezó a beber en exceso y a mantenerse mediante la prostitución. La noche del 29 de diciembre de 1815, Sarah Baartman muere según Cuvier de “una enfermedad inflamatoria eruptiva”⁶¹, quizás viruela, sífilis o neumonía. Geoffrey Saint-Hilaire pidió que se conservase el cadáver por ser un espécimen singular y por su interés científico. Las autoridades aceptaron y el cuerpo se llevó al Museo Nacional de Historia Natural donde Cuvier hizo la autopsia y publicó un estudio detallado de la anatomía de Saartjie. Su cuerpo fue preparado químicamente para ser conservado y reproducido en un molde de yeso.

⁵⁸ Ana Carolina Vimieiro Gomes, “La Venus Negra, el cuerpo como locus para la clasificación y diferenciación de los seres humanos”, *Revista Ciencias*, (2012): 60.

⁵⁹ Discurso sobre las revoluciones del mundo.

⁶⁰ George Cuvier, *Discours sur Les Révolutions du globe. Avec des notes d’après les données les plus récentes de la science. Et une notice historique.* (París: Berche Et Tralin, 1881), 80.

⁶¹ George Cuvier, *Discours sur Les Révolutions du globe*, 81.

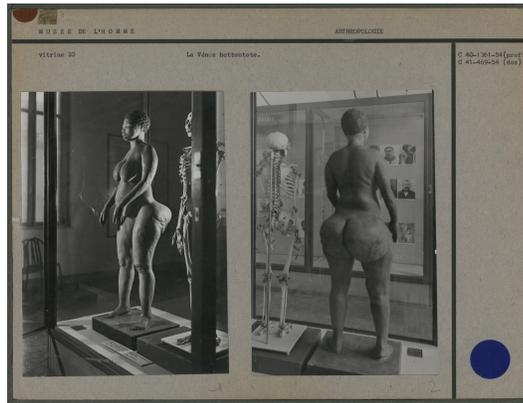


Fig. 3
 Museo del Hombre
 Tarjeta con la foto del molde de yeso y su esqueleto
 de Sara Baartman exhibidos, 1952
 París
 Colección Museo del Hombre

La siguiente imagen muestra exhibición del esqueleto, el cerebro, los órganos genitales en formol y el molde de yeso del cuerpo de Sarah. Sus restos no son ni inhumados ni enterrados. Su cuerpo se convierte en un objeto de estudio para la ciencia, albergados en una vitrina en el Museo Nacional de Historia Natural de París. La acompañan el cuerpo de un enano bebé y Sapiot, una mujer con huesos torcidos.⁶² El molde de cera de la Venus negra realizado por Cuvier es una efigie. Su función era hacerla presente como un cuerpo duradero y congelado, que la inmortalizara como fenómeno. En general, la efigie es un retrato para ser mirado y para mantener viva la memoria del difunto. En el caso de la Venus negra, se intentaba, además, preservar su condición de objeto monstruoso.

Sería prudente preguntarnos por qué Cuvier realiza una efigie del cuerpo de la Venus negra y conserva algunas partes de su cuerpo en frascos con formol. Durante el siglo XIX, esta sustancia se vuelve un símbolo emblemático de la obsesión por conservar. La efigie es una representación del cuerpo mientras que la momia es la presentación del cuerpo. Ahora, si la mirada es un gesto del cuerpo, entonces serían las imágenes criaturas

⁶² Marco Greco, “Vida y muerte de Saatiye Baartman”, 81.

de los cuerpos, productos que aspiran a una existencia autónoma, que pretenden constituirse en instancia colectiva autárquica y sustitutivas de los mismos.⁶³ Por otro lado, el estudio de su cerebro tiene su lugar particular en la historia de la infamia. El tamaño del cerebro es proporcional a la masa corporal, lo que explica que los hombres tengan, como media, cerebros de mayor tamaño que las mujeres. El cerebro de Saartje, mujer y de pequeña talla, fue usado por Frederick Tiedemann y Edward Spitzka para apoyar sus conclusiones sobre la inteligencia y el origen étnico con claros componentes racistas, intercalando el cerebro de Saartje -señalado como mujer bosquimana- como algo intermedio entre el de un gorila y el de un gran científico europeo, el matemático Gauss. El mensaje, acorde a la concepción racista y sexista de la época, era claro: los africanos y/o las mujeres tienen menos capacidades craneales -al menos volumétricas- que los hombres europeos. Así, podía justificarse la esclavitud, el colonialismo o la desigualdad, porque, según los paradigmas de entonces, africanos y mujeres tenían cerebros “intermedios” entre los de un ser civilizado y un animal salvaje.

Como afirma Antonio Marco Greco en su artículo “Vida y muerte de Saartje Baartman”, en 1817, Cuvier presentó un informe antropológico ante la Academia de Medicina, y mostró el aparato genital externo de Sarah, conocida como Venus negra. Acto seguido, anunció: “Tengo el honor de donar los órganos genitales de esta mujer a la Academia de Ciencias.”⁶⁴ El molde en yeso de cuerpo entero y su esqueleto fueron conservados y expuestos posteriormente en el Museo del Hombre de París hasta 1976.

⁶³ Norval Baitello Junior, “Las cuatro devoraciones. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura”, *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 2 (2003-2004): 159-168.

⁶⁴ Omar R. López Mato, *Después del entierro. A veces la muerte no es el final de la historia, sino el comienzo*, (Argentina: Editorial Sudamericana, 2008), 4.

Luego de 160 años de exhibición, los restos de Saartjie fueron removidos de la mirada pública.

Tras su liberación y elección como nuevo presidente de Sudáfrica, Nelson Mandela pidió oficialmente a François Mitterrand, y posteriormente a Jacques Chirac, la devolución de los restos mortales de Saartjie –Sarah-, algo que suscitó intensos debates en la Asamblea Nacional francesa. El senador francés Nicolás About leyó, en el Senado de Francia, el poema de Diana Ferrus⁶⁵ y argumentó que, según la ley de 1994 de Bioética, el cuerpo humano, sus elementos y sus productos no podían ser objeto de derechos de propiedad. Finalmente, la Asamblea accedió bajo el acuerdo de “hacer justicia a Saartjie que fue objeto durante su vida e incluso después, como africana y como mujer, de las ofensas resultantes de esos males tan duraderos: el colonialismo, el sexismo y el racismo.”⁶⁶ Tras ocho años de gestión, los restos mortales de Sara fueron repatriados el 6 de mayo de 2002 a la Ciudad del Cabo, en un ataúd blanco envuelto con telas africanas. Fueron enterrados el esqueleto completo, unos frascos de formol que contenían sus órganos genitales, el cerebro y el molde de yeso⁶⁷ el 9 de agosto en Vegaderingskop, una colina que se eleva en la zona donde había nacido. Ahora, en Sudáfrica es considerada un símbolo nacional. El sucesor de Mandela, el presidente Thabo Mbeki, declaró:

La historia de Sarah Baartman, es la historia del pueblo africano[...] es la historia de la pérdida de nuestra antigua libertad [...]es la historia de nuestra reducción al estado de objetos que podían ser poseídos, usados o descartados por otros. Y añadió: Sarah Baartman nunca tendría que haber sido llevada a Europa, nunca tendría que haber sido desposeída de su nombre, nunca debió ser privada de su identidad como Khoi-San y como africana ni

⁶⁵ En 1978, Diana Ferrus, también de ascendencia khoikhoi, escribió un poema titulado “*He venido a llevarte a casa*” impulsando un movimiento para que los restos de Baartman volvieran a su lugar de nacimiento: He venido a sacarte de esta miseria a llevarte lejos de los ojos curiosos del monstruo fabricado por el hombre que vive en las tinieblas con sus garras de imperialismo que diseccionó tu cuerpo parte por parte que asoció tu alma a la de Satán y se declaró él mismo el dios absoluto. (Ferrus, 2000).

⁶⁶ Jatti Bredekamp, *The politics of human remains: the case of Sarah Baartman. Human Remains and Museum Practice*, (París: UNESCO, 2006), 36.

⁶⁷ Miquel Molina Muntané, “África recupera a Sara”, *La Vanguardia*, secc. Historia, 5 de mayo, 2001, 1.

mostrada en Europa como un monstruo salvaje. La tumba de Baartman será parte de nuestra herencia, un recuerdo para las generaciones futuras de que las mujeres nunca serán, otra vez víctimas de abusos en Sudáfrica.⁶⁸

Julia Pastrana y Sarah Baartman no sólo tienen en común que fueron exhibidas como fenómenos vivos y/o muertos, sino que sus repatriaciones fueron gestionadas y transformadas en actos políticos que nos permite entrever las complicaciones del racismo, el coleccionismo y las humillaciones que inflingía el espectáculo a mediados del siglo XIX en Europa y Estados Unidos a los otros no occidentales.

Finalmente, Saartjie Baartman, “La Venus Hotentote”, se convirtió en Sudáfrica en un símbolo de la explotación y la humillación vividas por las etnias sudafricanas durante el período colonial. Su regreso fue considerado un hito en la batalla por la reparación sobre el pasado colonial.

La exhibición de Baartman, además de un proceso de legitimación de la normalidad/anormalidad, validaba la visualidad como metodología de conocimiento y aprehensión del "otro", objetivándolo. Era, también, una dotación de materialidad al estereotipo de la mujer negra que lleva implícitas las ideas de sexualidad "salvaje", fortaleza física y agresividad, unificando a todas las mujeres socialmente negras como un objeto de deseo y de burla, dominación, miedo y poder⁶⁹ habilitando la esclavización, abuso y carga de trabajo teóricamente no aplicable a las "mujeres" (blancas) por su supuesta debilidad innata.⁷⁰

⁶⁸ J Bredekamp, *The politics of human remains*, 40.

⁶⁹ H. Bhabha, *El lugar de la cultura*, (Buenos Aires: Manantial, 2002), 15

⁷⁰ María Lugones, *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial: Género y descolonialidad*, (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008),13-54.

2. Una cierta mirada retrospectiva (desde el arte contemporáneo)

*Somos seres mirados, en el espectáculo del mundo.
Lo que nos hace conciencia, nos instituye al mismo tiempo
como speculum mundi.⁷¹*

Este segundo capítulo está dedicado a la creación artística contemporánea y a prácticas específicas que evidencian la utilización de estereotipos e imaginarios ya establecidos desde épocas coloniales y que han moldeado nuestra percepción acerca del otro. Concretamente, analizaremos el trabajo de dos artistas que desarrollan sus propuestas a partir de los dos estudios de caso examinados en la primera parte, generando nuevas imágenes que surgen del contexto contemporáneo al cual pertenecen, las mismas que están relacionadas con cuestiones colonialistas. Las obras *Ciao Bella* de Tracey Rose y *Julia regresa a casa* de Laura Anderson nos brindan la posibilidad de aportar otras miradas sobre Julia Pastrana y Sarah Baartman, trasladándonos a una recreación del pasado, lo que, a su vez, generará otras posibilidades de mirar.

De una visión unilateral hemos pasado a la multiplicidad de ideologías y acercamientos respecto a la contemporaneidad, donde lo político, lo económico y lo simbólico juegan un papel importante en relación directa con los efectos del colonialismo sobre la sociedad y la concepción del “nosotros” y de los “otros”. La mirada europea, así como sus modelos de representación, instauraron algo que podríamos denominar un patrón del cual devino el cuerpo racializado y feminizado que fue, en el fondo, el sujeto colonial,

⁷¹ Jacques Lacan, *De la mirada como objeto a minúscula: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, (Buenos Aires: Paidós, 1995), 82- 83.

es decir, un cuerpo / espacio que siendo virgen nos inducía a hurgarlo, explorarlo, medirlo e incluso cartografiarlo.

Esta mirada racializada, producto de las improntas coloniales, se evidencia también en las sistemáticas exhibiciones que ha padecido el cuerpo de la mujer en la cultura europea a través de su presencia en circos, bailes de disfraces, feria de atracciones, y exposiciones universales que permitieron posicionar el aparato cultural e ideológico del racismo del siglo XIX y de principios del siglo XX. Hoy, sabemos que se trata de una construcción que goza de plena vigencia.

La desintegración progresiva del colonialismo produjo un cambio en el predominio del patrón eurocentrista y la deconstrucción de las ideologías y las representaciones visuales y teóricas hasta ese entonces imperantes.⁷² De esta forma, el arte contemporáneo centrado en el cuerpo del artista (como en las obras de Rose y Anderson) pretende expresar a través de este cuerpo diversas problemáticas sociopolíticas y sexuales. Así, el cuerpo se convierte, en sí mismo, en un vehículo de denuncia de opresiones sociales o raciales que demuestran, de manera eficaz, que el cuerpo es un producto de la acción tecnológica del poder.

A través de una comprensión -y ejecución distinta- de la representación,⁷³ el arte contemporáneo entiende que la acción puede suplantar a la representación y es así como surgen acciones que reivindican demandas sociales que tienen su mejor forma de expresión a través del arte. De esa forma, algunas manifestaciones artísticas contemporáneas postulan

⁷² F. Guattari, *Trois Milliards de Pervers. Grande encyclopédie des homosexualités. Recherches*, (Francia: CERFI – Centre d'Etudes, de Recherch, 1973), 2-3.

⁷³ De las posibilidades de una representación que no representa, sino que muestra, sugiere e invita a entrar en el universo que el artista quiere explicar, nace la apelación a la sinestesia, apostando por la amalgama de sonidos, efectos visuales y táctiles que reflejan el universo total de las realidades reproducibles, de las ideas y los conceptos para captar la esencia del arte a través de la expresión. La idea de representación, de reproducción de un orden real o soñado, deja paso a la idea por sí misma y la forma de transmitirla es lo que llamamos arte.

nuevos tipos de representación y aluden directamente a los efectos del colonialismo, ya sea criticándolo o reinventándolo visual y conceptualmente. También los “otros”, que fueron objeto de representaciones durante el periodo colonial, hoy día o bien participan en acciones colectivas de co-participación con los y las artistas o se auto-representan en sus obras.

De esa manera, el otro se instauro, por tanto, en un diálogo permanente que resignifica el “nosotros.” Esto permite a los sujetos de los territorios y continentes occidentales la posibilidad de reinventar las representaciones y los códigos visualmente establecidos durante el siglo XIX y principios del XX.

América, Asia y África sufren gran parte de estos imaginarios y estereotipos sustentados en una construcción desafortunada del otro. Para el sujeto colonial, el estereotipo era una imposición que distorsionaba su propia realidad, estableciendo mecanismos externos para controlarla.⁷⁴ Sin embargo, dicha construcción ha adquirido un carácter totalmente diferente a través del discurso poscolonial, donde el individuo ha sido capaz de redefinirse para romper con los paradigmas asignados y poner en crisis el ideal que el occidental tiene de sí mismo. En este sentido, el arte contemporáneo posee las herramientas para romper las construcciones e imaginarios, tanto discursivos como visuales, y que operan desde dos direcciones: cómo estereotipamos a los otros y, a su vez, cómo los otros han creído en ese estereotipo. De esta forma, la producción artística alude directa o indirectamente a los patrones e imaginarios colonialistas en un intento por subvertir los simbolismos ya establecidos y rebatirlos a la par de las teorías pos colonialistas. De esa manera, pretende eliminar estas estrechas codificaciones en un intento

⁷⁴ I. Mejía, “Detonando estereotipos”, <http://zonascartografias.blogspot.mx/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html> (consultado el 9 de julio, 2017).

de crear una multiplicidad de nuevas identidades.

Entonces, dentro de esta lógica, el arte cuestiona las jerarquías culturales impuestas y esa supuesta universalidad de la cultura occidental, a partir de una asunción de estas nuevas y dinámicas identidades. Por eso podemos afirmar que algunas producciones artísticas que se pretenden poscoloniales, reconfiguran de manera crítica, los imaginarios simbólicos colonialistas. En suma, el modelo eurocéntrico de la modernidad se ha deconstruido en favor de una nueva interpretación del sujeto, donde entran en juego tanto lo global como lo local, el centro y la periferia.

La condición posmoderna apuesta por definir la identidad desde nuevas perspectivas⁷⁵ y se caracteriza por albergar propuestas artísticas en las que el fragmento y la multiplicidad hacen parte de un todo. Sin embargo, las consecuencias políticas, económicas y sociales del colonialismo europeo siguen siendo tangibles en nuestras sociedades y adquieren nuevos matices con los sucesivos imperialismos que han permanecido tanto en los países hegemónicos como en aquellos que han surgido recientemente.

2.1 Julia Regresa a casa (2013). Una aproximación crítica de la obra de Laura Anderson Barbata

La artista plástica Laura Anderson Barbata⁷⁶ llevó a cabo un proyecto de arte social.⁷⁷ Sus proyectos están ubicados, en general, en la corriente del "arte relacional", donde la

⁷⁵ Ana María, Guasch, "Una historia cultural de la posmodernidad y del pos colonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local", *Artes*, núm.9 (2005): 3-14.

⁷⁶ Nació en México D.F. y radica en Nueva York. Profesora en La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes de México; este organismo también ha reconocido su trabajo transdisciplinar, galardonando y becado su obra. Desde 1992 ha trabajado principalmente en el ámbito social y público, iniciando proyectos en el Amazonas de Venezuela, Trinidad y Tobago, Noruega, EE.UU. y México. Su obra está presente en diversas colecciones privadas y públicas, entre ellas el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart, Alemania.

Para más información vease : <http://www.lauraandersonbarbata.com>.

interacción es fundamental al ser propuesto como una acción colectiva. En este caso concreto que nos interesa, esto estuvo en torno a la repatriación de los restos mortales de Julia Pastrana a México. Esta obra fue titulada *Julia Regresa a casa*:

Es un proyecto multidisciplinario que incluye investigación y correspondencia con académicos universitarios y el National Committee for Ethical Evaluation of Research on Human Remains de Oslo, Noruega, para presentar el caso de Julia Pastrana ante el comité para evaluación, con el objetivo de que sea repatriada a México para su entierro. En 2012, por recomendación de la artista, el Gobernador de Sinaloa, el Sr. Mario López Valdéz se unió a los esfuerzos y envió su petición a autoridades para la repatriación de Julia Pastrana a su estado natal, Sinaloa. Anderson, realiza proyectos adicionales para conmemorar la memoria de Julia Pastrana quien es conocida en Noruega pero en México es casi desconocida. Entre los proyectos se incluye un documental, un libro y una obra multidisciplinaria en colaboración con artistas y músicos internacionales.⁷⁸

El proyecto estuvo conformado por varias acciones en torno al objetivo final que era la repatriación de la momia de Julia. Estos fueron los antecedentes: Laura conoció la historia de Julia Pastrana, por primera vez, al ser invitada a diseñar el vestuario para una obra de teatro en Nueva York acerca de Pastrana. Esta obra fue producida por Kathleen Culebro y Amphibian Stage Productions. Culebro comenzó a recolectar firmas en una carta dirigida a la Embajada de México en Noruega solicitando la repatriación y entierro de Julia en México. La carta fue enviada y no recibió respuesta. Posteriormente, la artista fue invitada a Oslo por la Office of Contemporary Art OCA Norway para visitar y conocer comunidades indígenas Sami de Noruega. Así, conoció instituciones, universidades, académicos, artistas, políticos y activistas Lapones o Sami, considerados como el último pueblo indígena de Europa. En 2005, Laura hizo una residencia en Office of Contemporary Art OCA. Durante su estancia, propuso trabajar el tema de Julia Pastrana e inició un

⁷⁷ La artista define como arte social la posibilidad de usar el arte como una plataforma para el performance social contemporáneo, así como una manera de simbolizar diversas participaciones grupales con un objetivo de cambio social.

⁷⁸ Laura Anderson Barbata, “Julia regresa a casa”, <http://www.lauraandersonbarbata.com> (consultado el 6 de julio, 2014).

intercambio de correspondencia con la Universidad de Oslo, con el Dr. Per Holck director de la Colección Schreiner, con antropólogos, sociólogos, activistas Sami, intelectuales, historiadores, artistas y con el Departamento de Ética de la Universidad de Oslo para investigar el caso de Julia Pastrana.

El Departamento de Ética manifestó su decisión de formar un nuevo comité para evaluar casos relacionados con el tratamiento ético de restos humanos y acordaron que Anderson presente el caso de Julia Pastrana para su evaluación. Ese mismo año, Laura publicó una esquila en el periódico local de Oslo anunciando la muerte de Julia: “En memoriam. Julia Pastrana (1834-1860). México-Moscú”. La esquila indicaba que se celebraría una misa católica en la Catedral de Oslo y, con el apoyo de Christiane Erharter, organizaron una misa a la cual llegaron cientos de personas. Los siguientes cuatro años, la artista consultó médicos y científicos especializados en genética para encontrar familiares de Julia. Después de múltiples asesorías, Laura determinó que la vía moral es un camino más factible para el reclamo del cuerpo que la vía científica. El 2011, la periodista Silvia Gámez inició correspondencia con Laura, la Universidad de Oslo y el Ministerio de Salud de Noruega para saber más sobre el caso de Julia y hacer una serie de reportajes en el Periódico Reforma de México. Para el 2012, el Ministerio de Salud de Noruega reconoció que no se ha realizado ninguna investigación del cuerpo de Julia Pastrana ni han recibido ninguna petición para realizar estudios; en consecuencia, se determinó que puede ser enterrada. Al mismo tiempo, Anderson solicitó una entrevista con el Gobernador de Sinaloa para discutir el retorno de Julia Pastrana a su estado natal y que sus restos sean enterrados. El Gobernador de Sinaloa, Mario López Valdez, se unió a los esfuerzos y envió una carta al Comité Nacional de Ética y Derechos Humanos (*NESH*) expresando su interés por la

repatriación de Julia a México. La artista gestionó los permisos para la repatriación, sin dejar de lado la parte artística.

Tras diez años de gestiones, y con el apoyo del gobernador de Sinaloa, Anderson consigue que la Universidad de Oslo acepte la repatriación de la momia de Julia a México. Finalmente, ante diversos medios de comunicación nacionales e internacionales, el cuerpo de Julia –que yace en un ataúd blanco- es recibido en el interior del hangar del gobierno del Estado de Sinaloa.⁷⁹ La recepción estuvo presidida por María Luisa Miranda Monreal, directora general del Instituto Sinaloense de Cultura; Bernardo Cárdenas Soto, subsecretario de Normatividad de la Secretaría General de Gobierno; Laura Anderson e investigadores y escritores locales. La artista declaró que, por fin, finaliza el sueño de darle a Julia un entierro y una ceremonia católica. Finalmente, el 12 de febrero de 2013, en Sinaloa, en un acto luctuoso en la explanada cívica, el cuerpo de Julia reposa, rodeado de flores blancas. Sobre él, reposa un dibujo elaborado por la artista Laura Anderson. En el templete, se exhibe el acta de defunción firmada por el gobernador. Esta acta se entregó al Instituto Sinaloense de Cultura – ISIC-, al Archivo Histórico General del Estado y a Laura Anderson. Tres guardias de honor, encabezadas por el gobernador del Estado de Sinaloa, Mario López Valdéz; el alcalde del Municipio de Sinaloa, Saúl Rubio Valenzuela; Laura Anderson; La Lic. María Luisa Miranda (ISIC) y varias autoridades del estado forman parte de la ceremonia en honor a Julia. Acto seguido, el canto de los Niños Cantores de Bamoa la recibe para luego obtener la bendición en la celebración religiosa de cuerpo presente oficiada por el presbítero José Jesús Nieto Calderón en la Iglesia de los Apóstoles Felipe y Santiago. Después del oficio religioso, el ataúd fue subido a un lujoso auto fúnebre que lo

⁷⁹ Cultura Sinaloa, “Sepelio de Julia Pastrana”, <https://www.youtube.com/watch?v=StZ2j2VnBRA> (consultado mayo de 2013).

trasladó al Panteón Municipal. La banda Ola del Pacífico se sumó al cortejo, interpretando “Amor eterno”. Una gran fosa de concreto rodea el ataúd cubierto por varias capas de arena. Al mismo tiempo, la población es invitada -como parte de un acto colectivo de bienvenida y de tributo- a dejar caer sobre el ataúd cientos de alélis blancos, gesto que forma parte del proyecto de arte de Laura Anderson durante el entierro y al cual llama *Una flor para Julia*.

Destaca de este caso que el Comité Nacional Noruego para la Evaluación e Investigación en Restos Humanos elaboró un informe-decreto en el que exponía el caso y dictaminaba la repatriación de los restos de Julia Pastrana. En una entrevista realizada a Laura, indicó que diferentes proyectos adicionales estaban en desarrollo para conmemorar la memoria de Julia Pastrana en México “debido a que no es conocido su caso”. Entre los planes, se incluye un documental que realizará la cineasta Sandrine Conte, un libro y una obra multidisciplinaria en colaboración con artistas y músicos internacionales. El objetivo que la artista plantea respecto a la repatriación “no es otro que el humanitario y restituir a Pastrana la dignidad que en vida se le negó”, objetivo que comparte con el Gobierno de Sinaloa, que corre con los gastos del traslado y lleva los trámites ante la cancillería mexicana.⁸⁰ En la ceremonia de repatriación, el gobernador del Estado Mario López Valdez indica:

Al reconocer como un acto de honestidad, de dignificación, de respeto a los derechos humanos, pero sobre todo, honrar a una sinaloense que sobresalió en el mundo, a pesar de la enfermedad congénita que padeció y pudo mostrarse ante el mundo con altivez y talento, más que un acto religioso, un homenaje es una muestra que el Gobierno del Estado atiende al respeto a los derechos humanos y al esfuerzo por reconocer a sinaloenses distinguidos que han sobresalido en el mundo. Julia Pastrana fue una orgullosa sinaloense, así como nos sentimos todos quienes nacimos en la tierra de los once ríos, y como ejemplo a quien hoy se honra, una mujer que murió muy joven (26 años), que fue quizás la mayor de las inspiraciones para demostrar que uno no decide cómo y dónde nacer, pero si decide qué hacer con su vida. Un símbolo de amor, de compromiso con el derecho y la dignidad de los

⁸⁰ Entrevista de María Marín De María Campos a Laura Anderson. 20 de febrero de 2013.

seres humanos que siempre que se trate de un sinaloense, todos saben que van a contar en esta administración para luchar por ello. Tomemos como ejemplo a Julia Pastrana para animarnos y no darnos por vencidos en una condición a la que hemos venido a este mundo: de no cerrarnos las puertas. Creo que el pueblo de Sinaloa hoy aquí presente recibe a Julia Pastrana con los brazos abiertos, en un acto de justicia y cariño, sin conocer a alguien pero que nos une el amor, las raíces, la tierra.⁸¹

Por otro lado, Anderson afirmó que:

Mi deber como artista mexicana y como persona era hacer todo lo posible para que Julia Pastrana luego de permanecer en el Departamento de Anatomía de la Universidad de Oslo volviera a México, su tierra natal en donde era prácticamente desconocida. Sentí que Julia necesitaba recobrar su dignidad y su lugar en su historia y en nuestra memoria, por ser prácticamente desconocida, donde al poco tiempo se unió a este esfuerzo el gobernador Mario López Valdez, fue gracias a sus esfuerzos que pudimos lograrlo y junto con algunas instituciones en Sinaloa, México, Dinamarca, Noruega, Reino Unido en cooperación para lograr el retorno a su tierra y que concluyera su viaje a su tierra natal. Este es un momento de reflexión en torno a lo que significa este caso en la historia para que contribuya a que este mundo tenga un mejor futuro y que por fin, Julia Pastrana descansa en paz. No seguir bajo el manto de lo sufrido, sino de enmendar un pasado y darle otra mirada, que Julia se merece. Que todas las personas no importando su condición natural o social, siempre deben ser fundadas bajo la lógica del respeto, del derecho como condición adherente a todo ser humano, incluso sobre todo, si no está en disposición de abogar por sí mismo. Esta ceremonia es más que un acto religioso, es un acontecimiento que pasa por el arte, por la política, la ciencia, la justicia, por el derecho y la dignidad, pero sobre todo por los afectos, por los sentimientos de todo un estado, un país y de la humanidad. Es un suceso de gran importancia, es un acto de justicia.⁸²

2.2. El debate: La repatriación

El entierro de Pastrana hace un llamado de atención sobre las injusticias en torno a todas aquellas personas exhibidas por sus deformaciones físicas, mostradas tanto vivas como muertas. Reabre, además, el debate sobre la exhibición de seres humanos que constituyó otro modo de exposición, con modalidades propias, sustentadas por la mirada occidental acerca del cuerpo,⁸³ lo que permitió que fueran recolectados y manipulados, perdiendo sus

⁸¹ Gobierno Estado del Estado de Sinaloa, "Repatriación y sepultura de Julia Pastrana, un acto de justicia a una sinaloense: Mario López Valdez"

http://www.culturasingualoa.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2578:%20repatriacion-y-sepultura-de-julia-pastrana-un-acto-de-justicia-a-una-sinaloense-mario-lopez-valdez&catid=35&Itemid=168 (consultado el 12 de febrero de, 2013)

⁸² Gobierno Estado del Estado de Sinaloa, "Repatriación y sepultura de Julia Pastrana"

⁸³ David, Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 80.

asociaciones con el contexto de pertenencia original, y volviéndose, así, objetos coleccionables y observables. Por ello, la exhibición de restos humanos en los museos ha sido objeto de numerosos debates y reflexiones en los últimos años. A la luz de esta situación histórica, la práctica racista de las exposiciones universales, los zoológicos humanos, las colecciones médico-históricas para clasificar a los humanos, las cuestiones relacionadas con la restitución de artefactos, la repatriación de restos humanos y el poder de la herencia cultural están cobrando una mayor relevancia en las políticas -museísticas-internacionales. En ese contexto, la ceremonia de repatriación de Julia no deja de ser polémica, pues hay quien la crítica como un último acto de “exhibición de circo” en torno a su memoria. Más allá de las medidas de inviolabilidad del féretro y la cuidadosa extracción de muestras a fin de que la investigación médica no se interrumpa, no faltan motivos para la duda. Aunque Anderson Barbata declaró que con la repatriación de Julia Pastrana se re-significa un pasado que le pertenece solo a ella, pero que le duele a todo un pueblo, a todo un estado y en especial a México. El sociólogo Roger Bartra opina al respecto:

El entierro de Julia Pastrana me confirma lo que ya había expresado: lo más importante e interesante de la trágica vida de Julia es que su cuerpo era considerado un símbolo poderoso que nos permitía imaginar lo que había detrás de la exhibición de personas como la llamada Venus Hotentote y toda esa gama de seres extraños como los que aparecen en la famosa y tierna película *Freaks* de Tod Browning. Justamente, esta película, exhibe a enanos y gigantes para que podamos comprender el horror que escondía el espectáculo circense. No los entierra ni los oculta piadosamente, que es lo que acaban de hacer con Pastrana, no queda claro qué valor puede tener la actitud falsamente misericordiosa que ha logrado el entierro católico de Julia, ya que se oculta con un velo hipócrita los horrores del racismo, de la espectacularización de la enfermedad y las deformaciones.⁸⁴

Lo que intenta lograr la artista con este proyecto es cambiar esa visión de fenómeno de circo a ser humano, pues el tema central de esta obra, desde mi punto de vista, es

⁸⁴ Entrevista realizada por María Marín De María Campos al Dr. Roger Bartra el 13 de febrero de 2013.

alcanzar su dignificación humana a través de varias acciones artísticas. Eso lo expresa de manera muy explícita Anderson:

Soy artista lo que me permite estar en un campo en el que he podido llegar a trabajar el tema de la injusticia en relación a Julia Pastrana. Lograr movilizar a instituciones y a gobiernos. Mi trabajo, primordialmente, se desarrolla en lo que llamo arte social. Trabajo con y en comunidades, en ejercicios de colaboración e intercambio para lograr un objetivo acordado y deseado, pero también, me interesa extender puentes entre ellas. Aquí, la comunidad es la Universidad y los Gobiernos y también la gente que me rodea: académicos, artistas y amigos que desde un principio sentían que el caso de Julia era indignante. Ese sentir colectivo de la necesidad de rectificar ese daño, era el objetivo acordado y deseado. Mis colegas me daban fuerza y la motivación para seguir a pesar de las dificultades y retos al entablar la comunicación con la Universidad. Creo que el ser artista me ayudó a poder acercarme a todos los que tenían poder sobre Julia. Mi carrera no presentaba una amenaza a su cargo en dichas Instituciones y mi trayectoria me podía respaldar para que me tomaran en serio. Escribí en respuesta a una invitación para participar en una exposición en un Museo de Arte Contemporáneo acerca de la discriminación en México, para la cual quieren que haga “algo” en torno a Julia [...] Es fundamental realizar una reflexión sobre la discriminación para reconocer las estrategias utilizadas por la sociedad de consumo en la deshumanización de las personas. Sin embargo, me interesa que nos permita -y aquí es donde se aterriza mi trabajo- que dichos ejercicios de análisis nos lleven a plantear opciones para poder visualizar posibles cambios sociales, generados desde el aquí y el ahora y que sean asumidos por todos desde donde estemos trabajando. Es decir, que el ejercicio de la memoria nos sirva como plataforma para actuar como sociedad, asumiendo nuestra responsabilidad tanto dentro de la historia, pero sobre todo como agentes capaces de llevarla a acciones positivas y de cambio para nuestro entorno. Por lo mismo, es importante para mí, el no caer en lecturas que puedan fomentar las diferencias como motivo de espectáculo o de sensacionalismo, por lo que evito, usar fotos en las que Julia está muerta o dentro de una vitrina.⁸⁵

Sin embargo, habría que cuestionar cuál fue el impacto de la estrategia de Anderson.

Según Roger Bartra, se nulificó el poder simbólico que tiene la imagen de la momia. Al enterrarla, la traslada hacia la cuestión del olvido, a un acto propio del colonialismo y de la mirada del otro como bien cultural:

Exhibir los restos de Pastrana en un contexto adecuado contribuiría al análisis crítico, tal vez científico, pero sobre todo iluminador de los avatares de los seres humanos que fueron expuestos como monstruos para diversión de espectadores que tenían necesidad de experimentar la otredad sin arriesgarse a ningún peligro.⁸⁶

⁸⁵ Entrevista de María Marín de María Campos a la artista Laura Anderson Barbata, realizada el 20 de febrero de 2013.

⁸⁶ Silvia, Gámez, “Estudian enterrar a la mujer simio”, *Reforma*, secc. Ciudad de México, 26 de febrero, 2012, 4.

Por el contrario, para Anderson, conocer su rostro no es importante. Se trata de verla de una forma conceptual, con nuestro intelecto, nuestras emociones, nuestros valores. Ella dirige la mirada a Julia porque al verla se abren a la exploración temas como la belleza y la explotación.⁸⁷

En suma, lo que se propone Anderson es que el cuerpo y la muerte de Julia no pueden separarse: ¿es el cuerpo un medio para representar?, ¿O será, tal vez, que lo vemos como un objeto dispuesto para una escena de representaciones que debemos decodificar? Lo cierto es que todas estas aproximaciones han priorizado la condición de objeto de la representación. Así es como el cadáver de Julia post-sufriente se inserta en los espacios del arte, como en otros espacios de significación. En ese sentido, tiene un doble registro: como objeto artístico, pero también como objeto emblemático no artístico sobre el cual se instalan relatos de poder. Si bien el caso de Julia construye un discurso en donde una ceremonia religiosa se traslada a una acción artística, podemos también asumir ese acto como una protesta velada en contra de las injusticias del racismo y el colonialismo del siglo XIX. Anderson, al hacerlo delante de los medios de comunicación, lo convierte en un fenómeno mediático que tiene un simbolismo asociado a lo artístico.

En 2013, Anderson exhibe en el Museo Iconográfico del Quijote en el 41 Festival Internacional Cervantino su obra titulada *El regreso de Julia Pastrana, 2013*.

⁸⁷ Silvia, Gámez, "Estudian enterrar a la mujer simio", 5.



Fig.3
 Laura Anderson
Julia y Laura, 2013
 Impresión digital
 43 x 57 cm
 El Regreso de Julia Pastrana (sólo exhibición) Museo
 Iconográfico del Quijote. Festival Internacional
 Cervantino
 Guanajuato, México
 Acervo Laura Anderson

Esta pieza está conformada por dos fotografías. La del lado izquierdo es la única fotografía conocida de Julia en vida, pero está intervenida, pues Anderson colorea la figura de Julia. Laura se toma una fotografía con la misma pose que Julia. Ambas, paradas de perfil, miran hacia el frente y sus manos reposan en el vientre mientras los pies izquierdos están cruzados sobre el derecho y reposan en la punta. Anderson colorea el vestido de Julia para que sea igual al suyo. Es, en suma, un reconocimiento de la artista hacia Julia. La posiciona, le da un lugar como artista, como mujer. Es un ejercicio de memoria: Anderson trae al presente a Julia. De alguna manera, es también un proceso de reconstrucción, pues se recupera el pasado y se lo trae al presente, como si se tratase de una evocación objetiva. Lo singular es que esta reinterpretación del pasado se hace desde el presente. Aunque la materia de la que se alimenta son los hechos pasados, la lectura y reinterpretación actual de estos adquiere mayor relevancia y peso en esa amalgama temporal. Así se lleva a cabo esta nueva edificación del pasado, que actualiza su significado, dotándolo de nuevos sentidos. Laura Anderson afirma que hizo esta obra para confrontar los cánones sobre la feminidad: “como sociedad no queremos ver lo que está frente a nosotros y tenemos mecanismos para

hacerlo invisible, yo quería confrontar esos pensamientos que tenemos y ese fue el resultado.»⁸⁸

Por otro lado, para Bartra, este acto debió haber sido por medio de la exhibición del cuerpo. En esa perspectiva, lo que está en discusión es el cuerpo de Julia Pastrana y qué se hace con él. Así, la intangibilidad e integridad del cuerpo se transforma en la conservación de la memoria y de la historia, en la presencia siempre viva de las acciones y en el significado moral de Julia, el personaje, la artista y el ser humano.⁸⁹ En el caso de Pastrana, las razones éticas y morales que justifican su repatriación a México se imponen a las científicas de conservar su cuerpo en Oslo, pues ¿qué puede aportar su estudio al entendimiento del pasado, de sus condiciones de vida y de la evolución de su enfermedad? Para justificar su conservación, podría argumentarse que sufrió una patología rara, pero dado que existen diagnósticos para su enfermedad y se tiene registro de casos semejantes, como el de Krao,⁹⁰ “el eslabón perdido de Birmania”, esta afirmación pierde consistencia.

⁸⁸ Sonia Rueda, “Modificar los límites del arte, reto de artistas emergentes: Laura Anderson”, <http://www.elindependientedehidalgo.com.mx/hemeroteca/2013/08/141944> (consultado el 1 de enero, 2016)

⁸⁹ Irina Podgorny, “Las momias de la patria: entre el culto laico, la historia de la química y la higiene pública” *L’Ordinaire Latino-américain*, núm. 212 (2010): 60.

⁹⁰ En la segunda mitad del siglo XIX, estuvo de moda exhibir a algunos de los fenómenos como “el eslabón perdido”, por la influencia de la obra de Charles Darwin *El origen del hombre* (*The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, 1871). Una de las pilosas más parecida a un híbrido al igual que Julia Pastrana – y, por tanto al eslabón- es Krao, la niña nacida in Birmania (1876-1926), que apareció en Europa a comienzos de 1880 y fue exhibida desde los 6 años hasta su muerte por gripe a los 49 años. Tenía la misma enfermedad que Julia Pastrana, *Hipertrichosis congénita*, prognatismo, irregularidades en la dentadura, hirsutismo general, labios reversibles y pies prensiles. Fue descubierta por el explorador noruego Karl Bock y su asistente, el profesor George Shell, que habían sido enviados por el empresario del espectáculo Guillermo Farini. Este había oído hablar del éxito que tenía el Circo Barnum con una familia de birmanos cubierta de vello, y buscaba una rareza parecida. Farini adoptó a la niña y comenzó a exhibirla a fines de 1882 como “El Eslabón Perdido” en el Royal Aquarium de Westminster en Londres. A finales de 1884, la exhibió por primera vez en Estados Unidos, donde causó un gran revuelo. Krao poseía una inteligencia superior a la media, y hablaba varios idiomas. A diferencia de otras “Rarezas Humanas” y “Atracciones Vivas”, nunca fue explotada por sus promotores. Actuó y se exhibió de acuerdo con sus propias reglas y condiciones, y vivió una vida independiente fuera de las ferias. Krao estableció su residencia permanente en Brooklyn, donde tenía su propio apartamento y hacía una vida normal. Su pasatiempo favorito era el violín. “La música me hace feliz aquí”, dijo en una ocasión a un reportero en 1903, señalando a su corazón. Krao siempre llevaba un velo en público y no le gustaba ser observada cuando no estaba trabajando. Murió de gripe en 1926. Véase Pilar Pedraza, *Venus barbuda y el eslabón perdido* (España: Siruela, 2009),48.

Por ello, podemos concluir que la justificación de la devolución del cuerpo se debió a razones morales y no científicas: es un acto que nos lleva a tener una mirada crítica del tratamiento de restos humanos embalsamados, a la vez que nos permite el reconocimiento de la dignidad humana de Julia, aunque, por otro lado, se sigue lucrando con su imagen, convirtiéndola en parte de una performance de arte social.

La repatriación de Pastrana nos permite hacer un ejercicio de análisis social, en el que es posible reconocer cómo los conceptos de belleza siguen siendo motivo para la deshumanización de las personas en la sociedad y para facilitar la explotación de los seres humanos. Esto nos permite también reconocer la manera en que se perpetúan estereotipos que oprimen y deshumanizan.

Ciertamente, existen diferentes versiones acerca de los episodios de la vida de esta singular mujer sinaloense. Algunas se contradicen; otras no coinciden. Pero lo que queda claro es que en todas éstas ya no se trata solo de Julia, el sujeto real. En las reconstrucciones de su vida, se le coloca como víctima, como alguien que no merecía vivir como lo hizo. Asimismo, se ha ido tejiendo una memoria que la reivindica como una artista, como una persona con talentos extraordinarios, más allá de sus características físicas.

De esta manera, nos encontramos ahora frente a un ejercicio en el que las posturas e ideas pasadas se revisan a la luz de las actuales para reconstruirlas y para darles otro significado a partir de vehículos y herramientas que corresponden a esta época. La nueva versión está sustentada en buena medida por la labor de Anderson Barbata y su insistencia en la repatriación del cuerpo de Pastrana. Esa ardua urdimbre supuso llevar a cabo trámites y negociaciones; investigar de manera desinteresada; romper con un silencio y nombrar,

denunciar, señalar y devolverle su identidad; fue, en suma, una manera de incluirla en la historia y de devolverle su derecho de vivir y morir dignamente.

En el caso de la obra de Laura Anderson, la artista buscaba que Julia tuviera un trato digno, sin violencia y con respeto. La labor de repatriación de Pastrana adquiere importancia para los procesos de recuerdo de este tipo de episodios, que, más que representar un ajuste de cuentas con el pasado, es un esfuerzo por cuestionar y enmendar el presente. El tema de la reparación del pasado es de suma relevancia para los procesos de dignificación humana, sobre todo para quienes han visto afectada su condición de ciudadanía por la violación sistemática de sus derechos, así como por la reproducción de vejámenes y violaciones graves que llevan a procesos de victimización. Toda esta acción de repatriación y entierro es lo que cambia ese significado pretérito de dolor y abona a que la mirada sea otra. De esta forma, el entierro tiene un carácter alegórico, una repetición gráfica de la muerte. Es por ello que Laura Anderson le da importancia para darle un lugar, una tumba, en el que adquiera territorialidad, puesto que al perder el cuerpo pierde también su lugar en el mundo. Así, la comunidad adquiere el control de la muerte por medio de una ceremonia festiva y encuentra su lugar en el entorno social: el evento social suple al suceso biológico. La muerte es asocial, por lo que la tumba y el entierro le otorgan a Julia Pastrana una identidad que había perdido al ser parte de una colección de un museo. En la actualidad, Julia Pastrana sigue generando debate. En noviembre de 2013, en el marco de la celebración de Día de Muertos, en Sinaloa de Leyva, una de las principales funerarias promocionaba su tradicional altar de muertos con la leyenda “Conoce a la mujer mono” y la imagen de la sinaloense. Ya no tuvo que intervenir ninguna artista, pues sus coterráneos, así como los pobladores de otras ciudades, condenaron públicamente dicha expresión y no toleraron que Pastrana fuese tratada nuevamente de esa forma. La reacción llegó a tal grado

que el municipio intervino para que las mantas fueran retiradas.⁹¹ Para Anderson, era importante que Julia Pastrana volviera a su tierra con su debido reconocimiento, como una persona con derechos y dignidad, como una artista, vista nuevamente desde una sociedad que humaniza y mira al pasado con sensibilidad, confirmando los derechos de todas las personas y haciendo evidente su preocupación por un presente que se ve en crisis. En un contexto de violencia, persecuciones, crímenes y agresiones, comenzar a poner orden al pasado apelando a la humanidad y la justicia, se abona a la política de la memoria y contribuye a la construcción de un futuro más justo.

2.3. Tracey Rose Venus Baartman, (2001)

Bell Hooks indica que el cuerpo de la mujer negra servía solo para entretener a los invitados con la imagen desnuda de la otredad. Y ellos no estaban para mirarla como un ser humano completo, sino solamente para reparar en ciertas partes suyas. Objetificadas de una manera similar a las esclavas negras que estaban paradas en plataformas de subastas mientras los dueños y los mayores describían sus partes importantes, las mujeres negras - cuyos cuerpos desnudos eran exhibidos para los blancos en actividades sociales- no tenían ninguna presencia. Fueron reducidas a un mero espectáculo. Poco se sabe de sus vidas, de sus motivaciones. Sus partes corporales eran ofrecidas como evidencia para apoyar las ideas racistas de que los negros eran más semejantes a los animales que a otros seres humanos.⁹² La imagen de la mujer negra está asociada a la fuerza y el trabajo, pero también a una anatomía grotesca y excesiva que representa la desviación y la deformidad.

⁹¹ Nancy López, “Desata indignación de Pastrana”, *El Noroeste*, 22 de octubre, 2013, 2.

⁹² Bell Hooks, “Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural”, *Revista Criterios*, núm. 34 (2003): 31.

Por el contrario, el cuerpo femenino de piel clara suponía pureza y debilidad.⁹³ En este contexto en que el cuerpo femenino negro provocaba sentimientos de deseo⁹⁴ y asco, la Venus Hotentote fue una perfecta combinación de ambos sentimientos, que, al mismo tiempo, evocaban salvajismo y primitivismo. Así, devino en ícono de la mujer negra exótica, de bestialidad y sexualidad desenfrenada.⁹⁵

Por eso, la historia de Sarah Baartman, y más específicamente de su cuerpo y sus sucesivas mutilaciones, ha devenido en un territorio discursivo y simbólico desde el cual sostener importantes críticas a los regímenes de la mirada que ha instaurado el orden colonial. Por eso mismo, deberíamos asumir las prácticas artísticas como un lugar privilegiado de reflexión profunda y de meditación sistemática sobre estos tópicos.

A partir de la propuesta de la artista Tracey Rose, quisiera indagar en los modos en que el cuerpo femenino ha devenido en el soporte reflexivo para el ejercicio artístico contemporáneo y ha producido implicaciones políticas desde narrativas visuales que contestan críticamente en torno a las construcciones de raza y cuerpo.

Rose utiliza su cuerpo como un medio de protesta o como un vehículo de denuncia para abordar las cuestiones de género (siempre ligado al sexo y, en especial, a la violencia sexual) y las cuestiones de la identidad y el territorio. De alguna manera, su cuerpo se convierte en múltiples discursos con el fin de forjar la historia, la memoria, la identidad y la

⁹³ Janell Hobson, *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*, (New York: Routledge, 2005), 12

⁹⁴ Frantz Fanon evidencia los nocivos efectos psicológicos del colonialismo en el hombre negro. Afirma que el racismo y la dominación colonial han infundido un profundo complejo de inferioridad en el sujeto colonizado que se acerca a un tipo de neurosis compulsiva. Este complejo psico-existencial hace que el sujeto negro busque tanto la apropiación y la aceptación en la cultura del colonizador blanco que históricamente niega la humanidad del hombre negro. Para este psiquiatra antillano, la herida colonial dirige al sujeto negro a un destino que niega su propio ser. Su ontología está supeditada al deseo de ser lo que no es: un hombre blanco.

Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973), 10

⁹⁵ Frantz Fanon, *Piel negra*, 14

cultura, y portando en sí mismo el dolor y las cicatrices. Su obra está marcada por la crítica a los arquetipos sexuales creados por el patriarcado dominante. Estos roles preestablecidos, que definen las reglas de comportamiento y las actitudes normativas de la mujer, han sido objeto de crítica por parte del feminismo occidental que entiende que el patriarcado ha funcionado como una máquina de significar el cuerpo de la mujer para hacerlo dócil.⁹⁶ Es necesario precisar que la obra de Rose de alguna manera construye sus fotografías desde la teatralización y la parodia de los arquetipos sexuales. Por eso, algunos estudiosos han señalado el vínculo existente entre la artista sudafricana y la artista estadounidense Cindy Sherman, sobre todo respecto al uso de los aspectos performativos y a los juegos de rol que pone en práctica en su obra.⁹⁷

En este contexto, el trabajo de Rose se destaca por su enfoque conceptual. Utiliza su cuerpo como un lugar donde el arte genera sus significados, así como sus preguntas. Emplea el arte como recurso para despertar conciencias y aprovecha su cuerpo para resaltar el papel de la mujer, la conciencia del individuo y su función dentro de la sociedad. Su obra *Ciao Bella, 2001* -una proyección en color, en tres canales producida para la 49 Bienal de Venecia- está conformada por tres videos que se proyectan de manera simultánea. Están puestos uno junto al otro y la intención de la artista es que se lean como uno solo. El video muestra a doce mujeres, todas interpretados por Rose. Las mujeres están arriba, detrás y alrededor de un escenario, una mesa. Esta pieza es un trabajo autobiográfico que está influenciado por la educación católica que recibió la artista. Representa una escena clásica muy conocida: “La última cena” de Leonardo Da Vinci y la pieza de Judy Chicago, “The dinner party”, 1974-79. Esta última es un intento por reinterpretar “La última cena”.

⁹⁶ Monique Witting, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, (Madrid: Egales, 2006), 40

⁹⁷ Soraya Murray, “Africaine: Candice Breitz, Wangenchi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar”, *Journal of Contemporary African Art*, núm. 16/17 (2002): 88-93.

La obra consta de tres partes: una reproducción fotográfica del Heritage Panel; una cronología con las grandes mujeres de la historia; seis pancartas realizadas en una técnica de tapicería francesa que dan la bienvenida al visitante y la zona central de la obra. La mesa está preparada para acoger a 39 comensales, todos ellos mujeres, y cada una con un sitio reservado con su nombre. Se trata de nombres de mujeres artistas, diosas, activistas y mártires. La mesa se apoya en una base de azulejos pulidos en los que se escriben, con letras doradas, otros 999 nombres de mujeres. El hecho de colocar 13 comensales por lado tampoco es casual, sino que alude, por un lado, al número de personas presentes en La última cena y, por otro, al número que en la Edad Media se consideraba que formaba parte de las comunidades de brujas. **(ver imagen en anexo)**

Ligado íntimamente con Italia, el título, “Ciao Bella”, se puede entender como un saludo o como una despedida, dependiendo del contexto. Esta contradicción es central en la puesta en escena de Rose.⁹⁸ La última cena representa una estructura familiar: una reunión de doce seguidores alrededor de un líder y una trama que descansa sobre la falta de fe de uno de ellos. La reinterpretación de Rose es un evento carnavalesco y va en diversas direcciones.

Los protagonistas de la puesta en escena son todos mujeres. Representa una matriz de estereotipos femeninos que parecieran no estar relacionados y ocupan escenarios y ambientes diversos. Detrás de la mesa se encuentran una muñeca china, una boxeadora y Sarah Baartman. El centro de la mesa está ocupado por una rubia, *Cicciolina, la prostituta* **(ver imágenes en anexo)**, a manera de crítica paródica a los arquetipos sexualizados de occidente, pues muestra, a modo de caricatura, a la estrella del porno italiano vestida de dominatrix que se autoflagela. Está flanqueada por *Lolita*, una niña con la cara pintada de

⁹⁸ Goodman Gallery, *Tracey Rose, Biography*, (Sudáfrica: Goodman Gallery, 2016), 29- 31.

blanco. El rol sexual muestra a la mujer como una muñeca de trapo sumamente sexualizada y a la vez grotesca. También hay una linda conejita (*Bunny*) que hace volar a todos por el aire en una masacre de disparos, excepto a *Mami*, siempre lista para limpiar la escena. Después aparece *María Antonieta* (la artista aparece disfrazada de una figura histórica que fue muy criticada por su promiscuidad). Estas fotografías componen una serie de visiones de la realidad -*Cicciolina* y *María Antonieta*- y de la ficción -*Lolita*-, que arrojan luz sobre los roles de género. Son imágenes fracturadas cuyo objetivo no es otro que transgredir los estereotipos restrictivos de la mujer.⁹⁹

Mami inicia el performance con una parodia del discurso de William Shakespeare “Todo el mundo es un escenario”. Durante la puesta en escena, las doce mujeres interpretan sus papeles: la boxeadora se golpea la cara, mientras se lee en sus guantes: “Love me fuck me”. La muñeca china está parada detrás de la mesa y lee un libro. *Bunny*, la conejita, salta en la mesa asomando la cabeza. *María Antonieta* y la *Reina MAQEI* cortan un pastel de chocolate y lo ponen sobre unos platos. La animadora mueve sus pompones mientras dice una porra. Sarah, desnuda, permanece parada en la esquina izquierda de la mesa mirando en dirección opuesta. De pronto, aparece una cuerda alrededor de su cuello que la saca de la escena. Sarah reaparece en la mesa con un par de alas, vuela hacia el horizonte y se convierte en un pedazo de carne.

Las doce mujeres que representa Rose son una declaración política y social, a la vez que un grito de rabia contra la condición de las mujeres negras en Sudáfrica. Rose afirma que intenta “crear un lenguaje visual propio” y que, en sus obras, “una de las herramientas es mi cuerpo, un lienzo personal y único, que utilizo como material que pueda manipular,

⁹⁹ Maura Reilly, “Curating Transnational Feminisms”, *Feminist Studies*, núm. 36, (2010): 170.

mi trabajo es una búsqueda de mi identidad.”¹⁰⁰ A través de su cuerpo, construye juegos de representación de uno de los aspectos más dañinos del colonialismo y la esclavitud: la objetificación explícita del cuerpo negro. Los aspectos más visibles de ese proceso fueron el transporte forzoso y la exhibición del cuerpo en busca de diversión o fascinación. Por eso, su trabajo es esencialmente una respuesta a la forma en que el cuerpo femenino se ha posicionado y representado en la imaginería colonial. En su obra, podemos rastrear un trabajo intertextual en el uso y la apropiación de algunos arquetipos de la cultura occidental. Asimismo, la intertextualidad de su obra tiene una vocación de recontextualización histórica que produce una repetición desviada de prototipos de mujeres occidentales con la intención de configurar un acto político.

En *Ciao Bella*, las doce mujeres están sentadas de acuerdo a la pintura de “La última cena” de Da Vinci, de izquierda a derecha. Mami representa a Bartolomeo, la boxeadora es Santiago y Sarah es Andrés. La joven Lolita es Judas Iscariote. Pedro es la guitarrista. Leona, la muñeca china, es Juan y Ciciolina es Tomás. MAQEII es Santiago. Felipe es representado por Bunny. Mami es Mateo. Sihouetta es Judas y Reagina Coeli es Simón. La figura de Jesús no aparece; sin embargo, Rose afirma que las doce mujeres representan a Jesús.¹⁰¹ Tracey utiliza las imágenes de Sarah Baartman y de Josephine Barker¹⁰² – Silhouetta-; ambas se centran en los problemas de identidad de la mujer africana. Tal es el caso de *Venus Baartman* que reelabora la figura de Sara Baartman para reivindicar un tipo de mujer que está más cercana a la naturaleza y a lo instintivo.

¹⁰⁰ Percy Zvomuya, “A Rose thorn in the flesh”, <http://mg.co.za/article/2011-03-04-a-rose-thorn-in-the-flesh> (consultado el 4 de febrero, 2016).

¹⁰¹ Goodman Gallery, *Tracey Rose, Biography*, 30.

¹⁰² Josephine utilizó la protuberancia de sus glúteos para hacer fama en París.

Fig. 4
Tracey Rose
Venus Baartman, 2001
Impresión fotográfica
119 x 119 cm
Galeria Goodman



Rose rinde homenaje a la “Venus Hotentote”, a la que transforma en un símbolo de la lucha de la mujer negra, y, al mismo tiempo, hace hincapié en la importancia del juego y la farsa como un interrogatorio de las identidades culturales y socio-históricas del cuerpo. En esta pieza, la artista analiza su propia identificación con los discursos de raza y género, y, a través de estos, con la otredad de Sarah. Por eso, se representa a sí misma como la mujer africana que ha sido definida por mitos colonialistas a través de su sexualidad y su exotismo y su incursión en la naturaleza como otro animal más.¹⁰³ Rose se posiciona de manera crítica contra los discursos que la definen, en el marco de la historia, como una artista “de color”. Así, su identidad elude cualquier esencialismo con una intencionalidad política. Es importante mencionar que Rose no se muestra en la fotografía como una víctima. Lejos de eso, la pose de la artista simula un estado de alerta, mientras que su desnudez se muestra como algo natural. Luce de perfil, con las rodillas flexionadas, dentro de un mar de hierba que le llega a la altura de las rodillas, con una agazapada tensión en la actitud, presta a enfrentar la libertad de la naturaleza. La foto tiene la sensación de ser un

¹⁰³ Sylvia Tamale, *African Sexualities: A reader*, (South Africa: Pambazuka Press, 2011), 206.

still de un documental: una precisa actitud instantánea capturada en un continuum de acción. Por otra parte, jugando con una implícita ironía, la artista se rocía con purpurina de diversos colores, ejecutando así una acción que supone un enmascaramiento de la identidad.

Esta imagen nos recuerda a los dibujos de Sarah, hechos cuando Cuvier la examinaba.(ver imagen en el anexo) Además, genera que el espectador tenga una actitud crítica sobre la mujer exótica, que dispone su cuerpo de una manera subversiva. Cabe mencionar que las doce mujeres interpretadas por Rose en *Ciao Bella* mueren al final de la pieza. Cuando interpreta a la Venus Hotentote, ésta muere al ser colgada con una corbata, sube al cielo, y se convierte en un ángel alado, aunque después se vuelve a convertir en los genitales preservados en un frasco con formol. En ese sentido, existe una relación interesante entre los personajes híbridos de Rose y algunas creaciones similares como las de la artista keniana Wangechi Matu.¹⁰⁴ Esta última trabaja collages en donde cuerpos femeninos se convierten en monstruos y animales que, de alguna forma, son sensuales, terroríficos y llenos de color. Ambas artistas trabajan la teatralización del imaginario femenino africano. Recogen esos estereotipos que se le atribuyen como mujer negra y africana en una sociedad occidental y los “re-ensamblan” en sus creaciones.

Los dispositivos artísticos de Rose suponen tanto una reflexión sobre la noción de simulacro como un acto de subversión carnavalesca. Su obra parece burlarse de los valores occidentales, con la explícita intencionalidad de transformar esos estereotipos que alude.

¹⁰⁴ Matu es conocida sobre todo por sus composiciones en collage, a través de las cuales trabaja y cuestiona temas como el género, el colonialismo, la guerra, la globalización o la erotización de la mujer negra en la cultura occidental. Da vida a figuras medio humanas, medio máquinas, una amalgama de elementos parte *cyborg* y parte orgánica persistentes en su obra. Su formación en antropología y estudios culturales tiene un papel decisivo en la composición de sus trabajos y en su discurso filosófico postcolonial. Véase. Wangechi Matu, Hassan, “Qui a inventé les Africans”, *Les Temps modernes*, núm. 620-621 (2002): 46-100.

Es un trabajo sobre la superficie, sobre el gesto, el traje y la expresión. Lo singular de su obra es que no trata de buscar una identidad, sino de disolverla y de reconstruirla. Hay que señalar, finalmente, que las técnicas del simulacro y de lo carnavalesco se llevan a cabo a través de la inserción del cuerpo de la artista en la obra, lo cual es una manera de introducir una activa *subjetivación* como respuesta rebelde contra las formas hegemónicas de *objetivación* de la maquinaria colonial.

Finalmente, la obra de Rose dibuja una doble vertiente de las formas de opresión: ya no sólo se trata de mostrar los mecanismos de la opresión sexual, sino también de la racial y la política. El trabajo conceptual de Tracey Rose es una declaración política y social radical contra la condición de las mujeres de color en Sudáfrica. Su intención para retratarse y homenajear a Sarah es destacar la individualidad como reflejo de una colectividad. Entonces, el retrato es el espacio donde entra en conflicto la identidad y la apariencia. En un mundo donde la imagen y la superficie son parte esencial de nuestra identidad, el retrato se manifiesta como uno de los exponentes de las propuestas contemporáneas que aquí analizamos. Y es precisamente el retrato fotográfico el que ha generado una conciencia sobre la propia imagen y, a su vez, una conciencia acerca de la simulación de la identidad, de la separación entre el cuerpo y el yo, entre el cuerpo y la imagen. En todas sus obras, Rose explora la intersección entre el género, la raza y la autobiografía como un medio de expresión de ideas en torno a la subjetividad de género. En cierto modo, es una crítica a todo sistema de clasificación y, en especial, a aquel que se erigió en la época del Apartheid.

Si bien la historia diseñada por el mundo occidental no coincide con la que se está construyendo en África, desde la crítica del colonialismo (un sistema de disciplina de los cuerpos que tenía como objetivo volverlos dóciles y productivos), esta obra supone un acto

que, por medio del cuerpo, desvela aquellas problemáticas inherentes al dominio del cuerpo colonizado. Rose muestra su cuerpo como parte de una tarea descolonizadora. Utiliza su cabello como símbolo de la diferencia racial, esto es, como una forma de deshacer la identidad impuesta por el colonialismo para rehacerla de otro modo. Se puede comprobar cómo su figura se convierte en un ser que transgrede los órdenes identitarios dominantes. Entender la historia de Sarah -cómo su cuerpo fue erotizado por la mirada europea- nos permite entender el uso del cuerpo de mujeres negras en el arte. En ese sentido, obras como la de Rose, autobiográficas, son una estrategia de auto inserción que permite hablar sobre estos temas y abren el debate de cómo las mujeres afrodescendientes son vistas y tratadas en la actualidad.

3. Conclusiones

A lo largo de este ensayo, hemos visto los casos histórico-biográficos de Julia Pastrana y Sarah Baartman, que el arte contemporáneo ha resignificado para mostrar la vigencia de la política de representación de la otredad. Estas dos mujeres fueron estigmatizadas como curiosidad, tanto médica como del mundo del espectáculo. Las exhibiciones del cuerpo momificado de Pastrana y su hijo; del esqueleto, el cerebro y la efigie de Baartman provocaron horror. Así, sus cuerpos trascendieron la muerte para seguir fascinando. Incluso ahora, y en parte gracias a las apropiaciones que de ellas han hecho las artistas analizadas en este ensayo, sus casos siguen remeciéndonos a nivel ideológico, cultural y hasta político.

Tracey Rose con su obra *Venus Baartman* y Laura Anderson con *Julia Regresa a casa*, sin dejar de lado la referencia a la otredad, asumen una propuesta autorreferencial. De esta manera, las formas representacionales de los otros en la contemporaneidad devienen en la búsqueda de un arte que comunica directamente su diferencia y su extrañeza ante la mirada del espectador occidental. El otro -el monstruo, el extraño, el diferente- constituye aquello que genera sorpresa, estupefacción, terror y también, paradójicamente, maravilla y seducción.

El régimen de miradas y la política de representación de la otredad evidencian, desde las especificidades de sus narrativas visuales, las tecnologías históricas de dominio corporal por parte de ejercicios autoritarios.

El cuerpo del otro -que alcanza sus más desbordantes figuraciones en el cuerpo femenino de Julia y Sarah- tiene la posibilidad de desestabilizar y perturbar las normativas

de producción de imágenes corporales que nuestras artistas utilizan para mostrar, una vez más, los pliegues y especificidades del otro.

En el caso de Julia Pastrana, Laura Anderson valoriza su entierro para darle un lugar, una tumba con la que la sustrae a su condición de fenómeno. Para Anderson, repatriar a Julia y enterrarla es indispensable, ya que todas las personas, sin importar sus condiciones físicas o sociales, deben ser miradas bajo la lógica del respeto y del derecho como condición inherente a cualquier ser humano. Quitándole el carácter sensacionalista, Julia Pastrana es sólo Julia Pastrana, una mujer con una historia excepcional sin que, por ello, se reduzca a un objeto. La tumba y el entierro le otorgan a Julia Pastrana una identidad social, que había perdido al ser parte de una colección de un museo. Esa fue una de las premisas decisivas que impulsaron a Laura Anderson a llevar a cabo la repatriación de los restos de Julia. En la ceremonia de entierro de Pastrana, Anderson expresó el sentir metafórico de esta repatriación:

“Nos levanta un espejo y nos ofrece la oportunidad de vernos y hacer un ejercicio de autoanálisis social, en el que podemos reconocer cómo los conceptos de belleza siguen siendo motivo para la deshumanización de las personas en nuestra sociedad, para facilitar la explotación de los seres humanos. Esto inevitablemente nos obliga a tomar postura y reconocer la manera en que permitimos que se perpetúen estereotipos que oprimen y deshumanizan”¹⁰⁵

Así, la reivindicación de la imagen de Julia y Sarah se hace desde el presente. Aunque la materia de la que se alimenta son los hechos pasados, la lectura y reinterpretación actual de estos adquiere mayor relevancia y peso en esa amalgama temporal. Así, en esta nueva edificación del pasado es donde se actualiza su significado, dotándolo cada vez de sentidos actuales donde las condiciones del grupo son determinantes en la forma y el contenido de lo que se recuerde. La repatriación y el entierro de ambas es,

¹⁰⁵ Laura Anderson Barbata, “Julia Pastrana”, <http://www.lauraandersonbarbata.com/> (consultado 3 de marzo, 2013).

justamente, un ejercicio de reconstrucción de un pasado, de uno que parece incómodo, que afecta. De ahí que se busque cambiarlo, darle otro significado. Es por ello que la imagen del cuerpo de Julia y Sarah se convierten en una operación simbólica porque se exhiben, se venden y finalmente se entierran. Ambas se transforman en un símbolo de reivindicación para reparar el trato indigno dado por Occidente al cuerpo con deformidad física.

Las propuestas contemporáneas analizadas a lo largo de esta investigación nos aproximan a nuestros objetos de estudio desde otra perspectiva. La pieza de Tracey Rose aborda los estereotipos impuestos sobre las mujeres africanas, así como las diferencias culturales, económicas y políticas que marcan el mundo contemporáneo.

En la propuesta de Tracey Rose, el cuerpo femenino deviene, en sí mismo, en un vehículo de denuncia de opresiones socio- raciales. De esa manera, se convierte en la base para el ejercicio reflexivo del arte contemporáneo, generando, así, gestos políticos desde la narrativa.

A través de la representación paródica, se burla de los valores occidentales, con el propósito de transformar esos estereotipos establecidos en torno a la mujer. De esa manera, disuelve su identidad para luego reconstruirla.

En la obra de Rose, la “Venus Hotentote” se valoriza como un símbolo de la lucha de la mujer negra a través de la incorporación del cuerpo de la artista en su propia obra, en un proceso de *subjetivación* que es una respuesta directa y subversiva contra la *objetivación* que el colonialismo ha instaurado.

La naturaleza de la historia de Baartman, y el poder de la política racial y de género invertido en su relato, han dado lugar a propuestas artísticas para abordar los discursos de raza, género y representaciones específicamente occidentales de la sexualidad femenina

negra. En el intento por recuperar la imagen de Baartman, artistas como Tracey Rose han explorado las representaciones a través de su propio cuerpo por lo que su importancia política para las discusiones de la representación de la sexualidad femenina del cuerpo negro ha sido central en el establecimiento de su condición cultural.¹⁰⁶ Los imaginarios racializados que proliferan en la historia del arte occidental son sometidos a una voluntad que intenta proclamar nuevas epistemologías para la comprensión del objeto de representación en que fue transformado el cuerpo negro. Hoy, uno de los retos del arte contemporáneo es despojarse del tratamiento de las imágenes que apelan al discurso etnográfico. Sólo así se podrá comprender la dimensión cultural y simbólica, los lenguajes y códigos que representan el cuerpo femenino y que le dan el significado de “cuerpo negro” al anular la complejidad de las subjetividades étnicas y las políticas de representación.

En suma, las personas con deformidades físicas, estereotipadas como “curiosidades humanas.” Aunque cada uno posee un rasgo individualizador, en última instancia, confirman la base tipológica de la alteridad. En este respecto, la esteatopigia de Baartman no es diferente a la hipertriosis de Julia: más bien, son análogas.

Así, la imagen de los otros conduce inevitablemente a reflexionar sobre la propia identidad. Los otros son posibles y necesarios para que podamos identificarnos con nosotros mismos. En suma, la imagen de nosotros dependerá de la manera en que construyamos a los otros. Ahí radica el valor y la vigencia de esa mirada retrospectiva que han emprendido las artistas contemporáneas aquí estudiadas.

Finalmente, podemos sostener que, a través de una ejecución distinta de la representación, el arte contemporáneo comprende que la acción puede reemplazar a la

¹⁰⁶ Sylvia Tamale, *African Sexualities: A reader*, 210.

representación y, de esa manera, posibilitar acciones que buscan, en última instancia, reivindicar demandas sociales a través del arte.

4. Bibliografía

- Báez Cristian y Mason, Peter, *Zoológicos humanos, fotografías de fueguinos y mapuche el Jardín d'Acclimatation en París, siglo XIX*, (Chile, Pehuén, 2006).
- Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, (México, Universidad Iberoamericana, 2010.)
- Bhabha, H., *El lugar de la cultura*, (Buenos Aires: Manantial, 2002)
- Bredenkamp, J., *The politics of human remains: the case of Sarah Baartman, Human Remains and Museum Practice* (J. Lohman y K. Goodnow: UNESCO, 2006).
- Blanchard, Pascal *et al*, *The invention of the Savage. Human Zoos*, (Francia: Cultural Development Department -Musée du Quai Branly, 2011)
- Bordenson, Jan *La extraña historia de Julia Pastrana: Gabinete de Curiosidades Médicas*, (México, Siglo XXI Editores, 1998)
- Bartra, Roger *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 2008)
- Bogden, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*,
- Chase-Riboud, B., M. Manzano, *La Venus Hotentote*(Barcelona: Destino, 2007)
- Edwards, Elizabeth, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, (Nueva York: Berg Publishers, 2001)
- Fanon, Frantz *Piel negra, máscaras blancas* (Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973)
- Garland Thomson, Rosemarie, *Extraordinary Bodies. Figuring physical disability in American culture and literature*, (Columbia University Press: New York, 1997)
- Guattari, F., *Trois Milliards de Pervers. Grande encyclopédie des homosexualités. Recherches*, (Francia: CERFI – Centre d'Etudes, de Recherch, 1973), 2-3
- Hals Gylseth ,Christopher, & Lars O. Toverud, *Julia Pastrana. The tragic story of the victoriana pe woman*, trad. Donald Tumasonis (Inglaterra: Forlaget Press, 2003)
- HALS Gylseth, Christopher y Lars O. Toverud, *Julia Pastrana. The tragic story of the ape Victorian ape woman*,
- Hobson, Janell, *Venus un the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture* (New York: Routledge, 2005)
- Holmes, R. “The Hottentot Venus: The Life and Death of Saartjie Baartman: Born 1789 – Buried 2002. (Londres: Bloomsbury, 2007)

- David, Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002)
- López Mato, Omar R. “Después del entierro. A veces la muerte no es el final de la historia, sino el comienzo”, (Argentina: Editorial Sudamericana), Sección 4.
- Lugones, María, “*Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial: Género y descolonialidad,*” (Buenos Aires: Ediciones del Signo 2008),13-54
- Molina Muntané, Miquel “África recupera a Sara”, *La Vanguardia*, historia, (2002)
- Negrete Álvarez, Claudia, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006)
- Pedraza, Pilar, *Venus Barbuda y el eslabón perdido* (España: Ediciones Siruela, 2009)
- Qureshi, Sadiya, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain* (Chicago: University of Chicago Press, 2011)
- Hall, Stuart, *The work of representation: Cultural representations and signifying practices*, (Londres: The Open University, 1997)
- _____, “The Spectacle of ‘the Other’” *Representation: Cultural representation And signifying practices*. (London: Sage/Open University Press, 1997).
- Tamale, Sylvia, *African Sexualities: A reader*, (South Africa: Pambazuka Press, 2011),
- Weisz, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, (México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 2000)
- Witting, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, (Madrid: Egales, 2006)
- Zvomuya, Percey “A Rose thorn in the flesh”: *Mail and Guardian. African’s Best Read*, (2011), <http://mg.co.za/article/2011-03-04-a-rose-thorn-in-the-flesh> (consultado el 4 de febrero, 2016)

Hemerografía

- A. E. W. Miles, “Julia Pastrana: The Bearded Lady”, *Papers*, Proc. Roy. Soc, Med, Vol. 67 (1974): 160-164.
- Cuarterolo, Andrea, “Fotografía y teratología en América Latina Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 7, No. 1 (2009)

119-145.

Cuvier, George “Discours sur Les Révolutions du globe. Avec des notes d’après les données les plus récentes de la science. Et une notice historique.” (París: Berche Et Tralin, 1881), 80.

Gámez, Silvia,” Estudian enterrar a la mujer simio “en: *Periódico Reforma*, México, D.F. febrero 26 de 2012, p. 4.

Gorbach, Frida, “Mujeres, Monstruos e impresiones en la medicina mexicana del siglo XIX” *Relaciones*, Invierno, Vol. 21, núm. 81 (2000): 41-55.

Goodman Gallery, “Tracey Rose, Biography”, (Sudáfrica: Goodman Gallery, 2016), 29-31.

Guasch, Ana María, “Una historia cultural de la posmodernidad y del pos colonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local”, *Artes* 5, núm.9, (2005): 3-14.

Hooks, Bell. “Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural”, *Revista Criterios*, núm. 34 (2003)

Freire, J. Héctor, “Los otros cuerpos, Monstruos de cine”, *Topia, Revista digital*. (2008). <https://www.topia.com.ar>. (Consultado 10 de enero de 2016)

Lacan, Jacques Lacan “De la mirada como objeto a minúscula: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis”, (Buenos Aires: Paidós, 1995), 82- 83. *De la mirada como objeto a minúscula: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, (Buenos Aires: Paidós, 1995), 82- 83.

Marco Greco, Antonio, “Vida y muerte de Saatije Baartman (La Venus Hotentote), nacida en 1789 y enterrada en 2002”, *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*, núm. 8, 4to trimestre (2011): 64-88.

Murray, Soraya “Africaine: Candice Breitz, Wangenchi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar”, *Journal of Contemporary African Art*, núm. 16/17 (2002), 88-93.

Olivia López Sánchez, “Dos en uno y cada uno en dos: La imagen del cuerpo monstruoso en la teratología del siglo XIX en México”, <http://nuevomundo.revues.org/57824> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.57824 (consultado el 30 octubre 2014).

López, Nancy, “Desata indignación lona de Pastrana”, *Periódico El Noroeste*, 22 de octubre, 2013.

- Marco Greco, Antonio, “Vida y muerte de Saatije Baartman (La Venus Hotentote), nacida en 1789 y enterrada en 2002”, en: *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*, Núm. 08, 4to trimestre, (2011)
- Mimiaga, Ricardo, “Julia Pastrana. Una sinaloense extraordinaria”. *Conferencia. Historiadores y Crónicas* (Mazatlán: 2010)
- Podgorny, Irina, “Las momias de la patria: entre el culto laico, la historia de la química higiene pública” *L’Ordinaire Latino-américain*, núm. 212 (2010)
- Qureshi, S., “Displaying Sara Baartman, The “Hottentot Venus”, *Hist. Sci.* (2004), 233-257
- Reilly, Maura, “Curating Transnational Feminisms”: *Feminist Studies*, núm. 36, (2010),170
- Rueda, Sonia, “Modificar los límites del arte, reto de artistas emergentes: Laura Anderson”, <http://www.elindependientedehidalgo.com.mx/hemeroteca/2013/08/141944> (consultado el 1 de enero, 2016).
- Romero Ruiz, María Isabel “The Hottentot venus, freak shows and the neo-victorian: rewriting the identity of the sexual black body”, *Odisea*, núm.14 (2013), 137-152.
- Vimieiro Gomes, Ana Carolina “La Venus Negra, el cuerpo como locus para la clasificación y diferenciación de los seres humanos”, *Revista Ciencias*, (enero-junio 2012),60
- Wangechi Matu, Hassan, “Qui a inventé les Africains”, *Les Temps modernes*, núm. 620-621 (2002): 46-100.

Sitios WEB

STREAM, Christy, Behold. The Heartbreaking, Hair-Raising Tale of Freak Show star Julia Pastrana, Mexico’s Monkey Woman, 14 de febrero de 2015, <http://bestbakeware.co.uk/blog/behold-the-heartbreaking-hair-raising-tale-of-freak-show-star-julia-pastrana-mexicos-monkey-woman/>. (Consultado el 1 de noviembre de 2015)

<Http://www.lauraandersonbarbata.com>

Videos

“Sepelio de Julia Pastrana”, <https://www.youtube.com/watch?v=StZ2j2VnBRA>, 31:27 min.

(consultado mayo de, 2013).

Gobierno Estado del Estado de Sinaloa, Repatriación y sepultura de Julia Pastrana, un acto de justicia a una sinaloense: Mario López Valdez, http://www.culturasinaloa.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2578:repatriacion-y-sepultura-de-julia-pastrana-un-acto-de-justicia-a-una-sinaloense-mario-lopez-valdez&catid=35&Itemid=168 (consultado el 12 de febrero de 2013)

5. Anexo



Judith Chicago
The Dinner party, 1974-1979
Cerámica, porcelana y téxtil
576 x 576 cm
Museo de Brooklyn



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografía
Vista de la 49a Bienal de Venecia



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
Cicciolina



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
Lolita



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
María Antonieta



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
Bunny



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
Love me fuck me



Tracey Rose
Ciao Bella, 2001
Fotografia
Mami