



Detalle de la foto de Julia Pastrana.

Entre la acción y la representación. Los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman desde la mirada del arte contemporáneo

María De Mária Campos
Investigadora independiente
mariademariac@gmail.com
Ciudad de México- México

Resumen

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, la presentación de personas en condiciones de “anormalidad” física en zoológicos humanos, espectáculos ambulantes y ferias universales en donde se degrada la condición humana, han sido prohibidos y condenados socialmente. Actualmente, el arte contemporáneo los resignifica para mostrar la vigencia de la política de representación de la otredad y da una nueva visión por medio de las obras de Tracey Rose y Laura Anderson. Discursos que utilizan una estrategia argumentativa y formal que generan cuestionamientos de la exhibición del otro.

Palabras clave: otredad, arte contemporáneo, políticas de representación, fenómenos, zoológicos humanos.

Abstract

During the second half of the nineteenth and early twentieth centuries, the presentation of people in conditions of physical "abnormality" in human zoos, travelling shows and universal fairs where the human condition is degraded, have been socially prohibited and condemned. Today, contemporary art resignifies them to show the validity of the policy of representation of otherness and gives a new vision through the works of Tracey Rose and Laura Anderson. Discourses that use an argumentative and formal strategy that generate questions of the exhibition of the other.

Keywords: otherness, contemporary art, politics of representation, phenomena, human zoos.

La idea de crear un espectáculo poniendo en escena a seres exóticos, aparece simultáneamente en varios países europeos en la década de 1870. En 1874 en Alemania Carl Hagenbeck,¹ revendedor de animales salvajes y promotor de los principales zoológicos europeos, decide exponer a samoanos y lapones como poblaciones “puramente naturales”. El éxito de esas primeras exhibiciones, lo llevó en 1876 a enviar a uno de sus colaboradores a Sudán para traer animales e individuos de Nubia con el fin de renovar la “atracción” (Blanchard, 2011, p.41).

1 Hagenbeck fue zoólogo, domador y director de circo alemán, además de ser un famoso tratante y adiestrador de animales exóticos y promotor de exhibiciones y jardines zoológicos. Inició muy joven su carrera como comerciante de animales en la pequeña empresa circense de su padre, de cuya dirección se hizo cargo a partir de 1866. Para conseguir los animales que le encargaban jardines zoológicos y circos, realizaba expediciones a países lejanos con la ayuda de cazadores profesionales.

No es hasta comienzos del 1877 que se busca el encuentro con el “otro”. Un “otro” escenificado, un “extraño” proveniente de los cuatro puntos cardinales del mundo, de nativos de algún territorio del Imperio, o de “fenómenos vivientes” (Podgorny, s.f., par. 10). Deformidades humanas, especímenes teratológicos en frascos o patologías sexuales de los museos de cera anatómicos, morfologías exóticas y rituales salvajes de los zoológicos humanos, trucos e ilusiones ópticas: decapitados parlantes, mujeres araña, enanos y mujeres barbudas. El impacto social de esos espectáculos en la construcción de la imagen del “otro”, es inmensa, más aun teniendo en cuenta que se complementaba con una propaganda colonial omnipresente —a través de la imagen y el texto— que impregnó el imaginario europeo (Koselleck, Reinhart, 2000, p. 202).

De manera simultánea, la inferiorización del otro es afirmada por la triple articulación del positivismo, del evolucionismo y del racismo; la antropología física, ciencia obsesionada por las diferencias entre los pueblos y por el establecimiento de jerarquías físicas, daba a la noción de “raza” un carácter predominante en los esquemas de la diversidad humana.

En este sentido, ¿qué efectos producían estos espectáculos de deformidades humanas, animales exóticos y hombres salvajes sobre la mirada?, ¿en qué radica la fascinación de su exhibición? Tal vez sea, una combinación entre curiosidad y compasión, de gusto por lo insólito e identificación con los marginales y abandonados por la sociedad. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la exhibición de los “otros” fue el elemento fundamental de un conjunto de dispositivos que hacían de la exposición de rarezas, deformidades y monstruosidades del cuerpo humano, el soporte esencial de espectáculos en donde se experimentaban las primeras formas de la industria moderna del entretenimiento de masas.

En el artículo analizaremos el caso específico de dos mujeres que fueron exhibidas en ferias ambulantes, zoológicos humanos y circos en varios países europeos. Aunque difieren sus circunstancias individuales e históricas, ambas están signadas por esa mirada externa que las objetualiza y reduce su condición humana a mero objeto de contemplación, a función de circo para aquellos que, implícitamente, se asumen como normales.

Sin embargo, el arte contemporáneo las resignifica para mostrar la vigencia de la representación de la otredad, lo que nos permite decir que las políticas de representación² 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. Pero ¿por qué se retoma la lógica moderna de representación del sujeto, actualizando los estereotipos racistas y de deshumanización del otro?, ¿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. En este sentido, ¿la obra de arte puede convertirse en un espectáculo de poder? Pensar las formas complejas entre las articulaciones de arte / política / representación, involucra hurgar en el campo de las relaciones sociales del mundo moderno.

Nuestro primer caso es el de la mexicana Julia Pastrana, conocida como “la mujer más fea del mundo”, “la indescriptible”, “la mujer oso”, “la mujer simio” o “el híbrido maravilloso”. Julia nació en 1834, en Sinaloa, México, con una enfermedad llamada *hipertriosis*

2 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, 1997.

*lanuginosa congénita generalizada*³ y *gingivitis hipertrófica*.⁴ Este padecimiento 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 circos, espectáculos ambulantes y ferias universales como un fenómeno viviente. 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 le ha identificado con un código de valores y virtudes morales con los que se le controla. Su exhibición como fenómeno sirve para justificar una jerarquía social y étnica que reafirma una supuesta superioridad del espectador frente a ese otro que se exhibe y mira.

El segundo, es el caso de Saartije Baartman, “La Venus Hotentote”, una mujer mostrada 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.⁵ 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. 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 poder, habilitando la esclavización (Bhabha, 2002, p. 15), abuso y carga de trabajo teóricamente no aplicable a las “mujeres” (blancas) por su supuesta debilidad innata (Lugones, 2008, pp.13-54).

Ahora bien, la retórica visual que regía la presentación del cuerpo de Julia y Sarah cuestionó la frontera tradicional que divide el ser humano y el animal en categorías opuestas y excluyentes (Weisz, 2000, p. 43). 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



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

3 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 hipertricosis se conoce desde hace mucho tiempo y ha dado lugar al mito del hombre lobo. En el arte, han sido representados casos de hipertricosis. El más conocido corresponde al de la familia del castillo d'Ambras –siglo XVI-. Véase: Asz, Salas, *et al*, 2001, pp. 33- 42.

4 Inflamación de la encía debido a variaciones hormonales y se manifiesta por el aumento del volumen de las encías. Véase: Campolo , *et al*. 2016, pp. 226-230.

5 Esteatopigia: Hipertrfia 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: Segura, 2004, p 234.

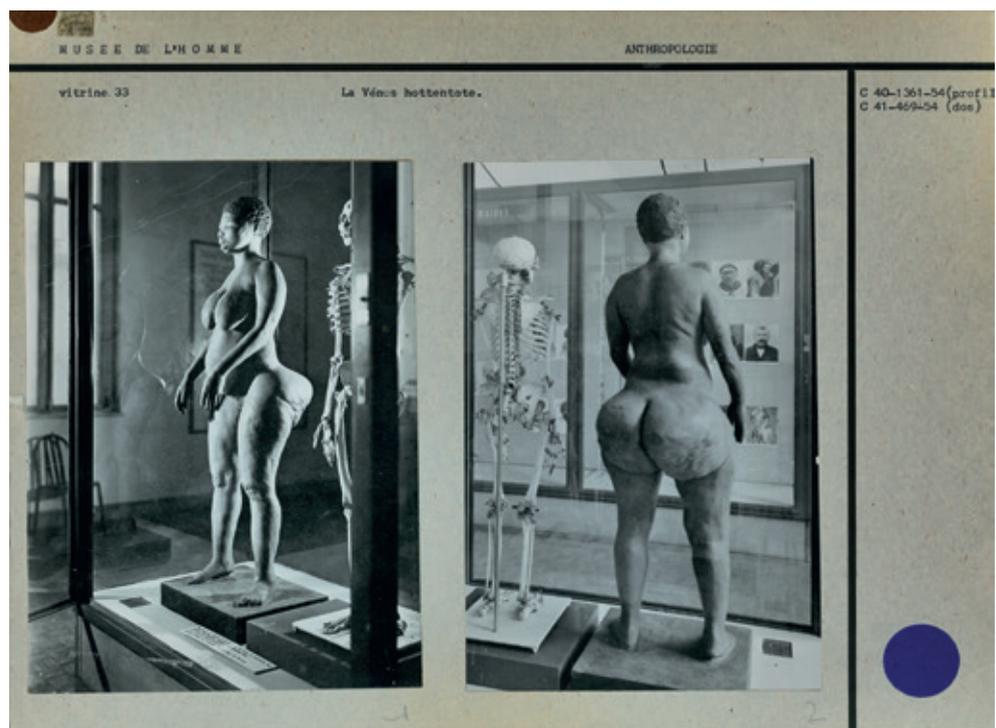


Fig. 2. Tarjeta con la foto del molde de yeso y el esqueleto de Sara Baartman exhibidos en el Museo del Hombre, París. Colección Museo del Hombre, 1952.

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 (*Ibidem*, p. 45).

Julia Pastrana y Sarah Baartman no sólo tienen en común que fueron exhibidas como fenómenos, sino que ambas repatriaciones a sus países de origen fueron gestionadas y transformadas en actos políticos que nos permiten 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 (Fig. 1 y 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.*
(Lacan, 1995, pp. 82,83)

A través de estos dos casos histórico biográficos de dos mujeres exhibidas como fenómenos humanos, la creación artística contemporánea y las prácticas específicas evidencian la utilización de estereotipos e imaginarios ya establecidos desde épocas coloniales y que han moldeado nuestra percepción acerca del otro. Analizaremos el trabajo de dos artistas que desarrollan sus propuestas a partir de la vida de Pastrana y Baartman, generando

nuevas imágenes que surgen del contexto contemporáneo al cual pertenecen, las mismas que están relacionadas con cuestiones colonialistas. Las obras *Venus Baartman* de Tracey Rose y *Julia regresa a casa* de Laura Anderson, nos brindan la posibilidad de aportar otras miradas sobre ambas mujeres, trasladándonos a una recreación del pasado, lo que, a su vez, generará otras posibilidades. 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, 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. De esta forma, el arte contemporáneo centrado en el cuerpo del artista (como en las obras de Rose y Anderson) pretende expresar diversas problemáticas sociopolíticas y sexuales. Así, se convierte, en sí mismo, en un vehículo de denuncia de opresiones sociales o raciales que demuestran, de manera eficaz, que es un producto de la acción tecnológica del poder.

A través de una comprensión –y ejecución distinta– de la representación,⁶ las prácticas artísticas contemporáneas entienden 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 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 coparticipación con los y las artistas o se autorepresentan 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.

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, sus partes corporales

6 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.



Fig. 3. Tracey Rose. *Venus Baartman*. Impresión fotográfica. 119 x 119 cm. Galeria Goodman, 2001.

eran ofrecidas como evidencia para apoyar las ideas racistas de que los negros eran más semejantes a los animales que a otros seres humanos (2003, p. 31). 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. Por el contrario, el cuerpo femenino de piel clara suponía pureza y debilidad (Hobson, 2005, p. 12). En este contexto, en que el cuerpo femenino negro provocaba sentimientos de deseo y asco (Fanon, 1973, p. 10),⁷ 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 (*Ibidem*, p. 14).

7 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.

La historia de Sarah Baartman, y en específico la de su cuerpo y sus sucesivas mutilaciones, ha devenido en un territorio discursivo y simbólico desde el cual se puede 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.

Rose rinde homenaje a la “Venus Hotentote” (Fig.3), 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, su exotismo y su inserción en la naturaleza como otro animal más (Tamale, 2011, p. 206). 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 el *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.

Tracey 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), de la identidad y del territorio. De alguna manera, su cuerpo se convierte en múltiples discursos con el fin de forjar la historia, la memoria, la identidad y la cultura, 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.

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, respecto al uso sobre todo de los aspectos performativos y a los juegos de rol que ponen en práctica en sus obras (Murray, 2002, pp. 88-93).

Sin embargo, el trabajo de Rose destaca por su enfoque conceptual, en el que utiliza su cuerpo como un lugar donde el arte genera sus significados, así como sus preguntas para despertar conciencias. La artista aprovecha su cuerpo para resaltar el papel de la mujer, la conciencia del individuo y su función dentro de la sociedad. Su trabajo conceptual 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. 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*. 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 nos permiten hablar sobre estos temas y abren el debate de cómo las mujeres afrodescendientes son vistas y tratadas en la actualidad.

Julia Regresa a casa, 2013. Una aproximación crítica de la obra de Laura Anderson Barbata

La artista plástica Laura Anderson Barbata⁸ llevó a cabo un proyecto de arte social.⁹ Sus proyectos están ubicados, en general, en la corriente del “arte relacional”, donde la interacción es fundamental al ser propuesta como una acción colectiva. En este caso concreto, se relacionó 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 (Citado por De Mária, 2014, p.33).

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: Anderson 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. Los siguientes cuatro años, la artista consultó médicos y científicos especializados en genética para encontrar a los familiares de Julia. Después de múltiples asesorías, Anderson determinó que la vía moral es el camino más factible para el reclamo del cuerpo que la vía científica. 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 podía 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.

La artista declaró que por fin, cumple el sueño de darle a Julia un entierro y una ceremonia católica. Finalmente, en un acto luctuoso en la explanada cívica de Sinaloa realizado el 12

8 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 véase : <http://www.lauraandersonbarbata.com>.

9 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.



Fig. 4. Laura Anderson. *Julia y Laura*. 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, 2013.

de febrero de 2013, Julia reposa rodeada de flores blancas, sobre su cuerpo descansa un dibujo elaborado por Laura Anderson. En el templete, se exhibe el acta de defunción firmada por el gobernador. 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 durante el entierro cientos de aléls blancos, gesto que forma parte de *Una flor para Julia*. Lo que intenta lograr la artista con este proyecto es cambiar esa visión de fenómeno de circo a la de ser humano, pues el tema central de esta obra, desde mi punto de vista, es alcanzar su dignificación humana a través de varias acciones artísticas.

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.

En el 2013, Anderson exhibió en el Museo Iconográfico del Quijote en el 41° Festival Internacional Cervantino su obra titulada *El regreso de Julia Pastrana, 2013* (Fig. 4). 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 la ha coloreado; en la de la derecha, la artista se retrata con la misma pose que Julia. Ambas, paradas de perfil, miran hacia el frente y sus manos reposan en el vientre, mientras sus pies izquierdos están cruzados sobre los derechos y reposan en la punta. Anderson colorea el vestido de Julia para que sea igual al suyo. Es, pues 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. 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” (Rueda, 2016, par. 4).

A lo largo de este ensayo, hemos visto los casos histórico biográficos de Sarah Baartman y Julia Pastrana, 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. 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. Finalmente, a través de una ejecución distinta de la representación, el arte contemporáneo comprende que la acción puede reemplazar a la representación y, de esa manera, posibilitar acciones que buscan, en última instancia, reivindicar demandas sociales a través del arte.

Referencia bibliográfica

- Asz, D., Salas, J., Arenas, R. y Beirana A. "Hipertricosis: sus causas, formas clínicas y manejo". En *Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica*, Ciudad de México: Medipiel S: C. Vol. 9, N°1, 2001.
- Bhabha, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Blanchard, P. et al. *The invention of the Savage. Human Zoos*. Paris: Cultural Development Department -Muséé du Quai Branly, 2011.
- Campolo A, et al, "Agrandamiento gingival: reporte de un caso". En *Revista Clínica de Periodoncia, Implantología y Rehabilitación Oral*. Vol. 9, N° 3. Santiago de Chile: Elsevier, 2016.
- De María Campos, M, M. *Entre la acción y la representación: un análisis de los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman*. (Tesis para optar el grado de Magister en Historia del Arte). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Fanon, F. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973.
- Garland Thomson, R. *Extraordinary Bodies. Figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Guasch, A, M. "Una historia cultural de la posmodernidad y del pos colonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local". En *Artes 5*, N° 9, 2005.
- Guattari, F. *Trois Milliards de Pervers. Grande encyclopédie des homosexualités. Recherches*. París: CERFI – Centre d'Etudes, de Recherch, 1973.
- Hobson, J. *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*. New York: Routledge, 2005.
- Hooks, B. "Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural" En *Revista Criterios*, N° 34, La Habana: Casa de las Américas, 2003.
- Koselleck, R. *L'expérience de l'histoire*, París: Gallimard, 2000.
- Lacan, J. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Lugones, M. "Hacia un feminismo descolonial". En *Hypatia*. Vol. 25, N° 4, otoño, 2010.
- Murray, S. "Africaine: Candice Breitz, Wangenchi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar". En *Journal of Contemporary African Art*, N°. 16/17 Ithaca - Nueva York: Duke University Press, 2002.
- Podgorny, I. *Los museos y las colecciones ambulantes del siglo XIX*. La Plata-Berlin: Museo de La Plata, Conicet y Max Planck Institute fur Wissenschaftsgeschichte. Recuperado de https://www.oei.es/historico/euroamericano/euro_american/ponencias_artes_museos.php
- Rueda, S. *Modificar los límites del arte, reto de artistas emergentes: Laura Anderson*. Recuperado de: <http://www.elindependientedehidalgo.com.mx/hemeroteca/2013/08/141944>
- Segura S. *Diccionario etimológico de Medicina*. Bilbao: Deusto, 2004.
- Stuart. *The work of representation: Cultural representations and signifying practices*, Londres: The Open University, 1997.
- Tamale, S. *African Sexualities: A reader*. South Africa: Pambazuka Press, 2011.
- Wangechi Matu, H. "Qui a inventé les Africains". En *Les Temps modernes*, N°. 620-621, 2002.
- Weisz, G. *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 2000.

Recibido el 11 de septiembre del 2019
Aceptado el 17 de septiembre del 2019