

Sobre la mujer barbuda y otras anomalías

Pilar Pedraza

I. Reivindicación de la mujer barbuda. La barba *queer*

Todos hemos visto reproducciones de la fotografía de Jennifer Miller por Zoe Leonard imitando la imagen de Marilyn Monroe desnuda sobre una colcha de raso rojo, pero en el caso de Miller exhibiendo una barba considerable y una axila velluda. ¿Qué es esto, una variante de la Gioconda con bigote de Marcel Duchamp? No: esto está en las antípodas de la vanguardia dadaísta y de los juegos de palabras de Duchamp y de Raymond Roussel. ¿Se trata de escupir al ídolo de masas creado a partir de Norma Jean? Se le escupe pintándole bigotes, porque no se admite que una mujer, y menos mítica, lo tenga; es un atributo masculino.

Pero nos engañaríamos con esta simplista interpretación. Jennifer Miller, nacida en 1961, existe realmente, no es un mero objeto del arte de Zoe Leonard o una burla ingeniosa de Annie Leibovitz. Se ha hecho famosa reivindicando su barba natural y lo que esta conlleva, en el contexto de los movimientos transexuales y transgénero, constituyéndose en la mujer barbuda de su propio circo, el Circus Amok. Por otra parte, también la propia Zoe Leonard, Cindy Sherman y Ana Mendieta, entre otras, han practicado el arte de la mujer barbuda.

Un producto tan acabado de la estética contestataria como el Circus Amok –fundado en 1989, espectáculo de transexuales y travestis, sin animales, pobre, de vocación pedagógica– es fruto y parodia de una tradición espectacular de una sociedad machista que disfruta cambiando los papeles de género de un

modo cómico, inversión carnavalesca, y además eslabón perdido, pero por debajo de este nivel está el otro: el de la mujer humana con barba, y por encima el nivel mítico, el de la mujer pilosa salvaje, la Venus barbuda, santa Librada y las barbas milagrosas. De eso vamos a hablar en esta sesión, de la paradójica vindicación femenina de una barba que antes fue grotesca y siempre ambigua.

II. Barbudas y pilosas en el mundo del espectáculo

Las barbudas de los circos han sido mujeres con problemas hormonales leves, muchas de ellas casadas y con hijos. En las postales y fotos de la época se las muestra vestidas con elegancia, posando muy femeninas, con sus joyas y sus encajes. No se las relacionaba con una abierta animalidad ni con la evolución, y muchas de ellas eran buenas burguesas, madres de familia. Fortune Clofullia, por ejemplo, de clase media suiza, se casó con un joven pintor con quien tuvo dos hijos. Trabajó en América con Phineas Taylor Barnum, exhibiéndose ella y su niño, el «infant Esaú», también barbudo, y que se publicitaba como completamente cubierto de pelos, aunque siempre aparecía vestido.

Otra barbuda notable fue lady Olga Roderick, que tras una larga carrera como *show woman*, actuó en la película de Tod Browning, *Freaks* (1932), donde da a luz a un niño cuyo padre es el Esqueleto Viviente (Pete Robinson). Las relaciones con el director no fueron buenas y echó pestes de él y de la película, en la que hubiera preferido no actuar, visto lo visto, porque opinaba que en ella se daba una mala imagen de estos fenómenos. Muy distinto es el caso de madame Delait, mujer perfectamente femenina que comenzó a tener una pelusilla en el labio superior con la pubertad y a partir de entonces se afeitó todos los días. Se casó con un joven del pueblo vecino, carnicero, pero al poner este una taberna en el centro de la plaza, ella le

pidió permiso para dejarse crecer la barba y se convirtió en la estrella del local, llamado desde entonces La Femme à Barbe. No tuvo hijos, pero adoptó a una niña. Fue una mujer feliz, cuyo epitafio reza: «Aquí yace madame Delait, la mujer barbuda.» En un cuaderno escribió «Viejo san Pedro, he apostado cincuenta francos a que no hay una barba tan hermosa como la mía en tu paraíso. Para este último viaje, ¿cómo me vestiré, de hombre o de mujer? Se dice que las mujeres no entran fácilmente en ese lugar bienaventurado.»

Mención aparte merecen los casos de Julia Pastrana y de Krao, más que barbudas, eslabones perdidos para una moda «Darwin», mucho más complejas como casos clínicos y como artistas, y más cercanas a lo que en su época se llamó el «eslabón perdido». Julia Pastrana fue una indígena mexicana de Sierra Madre aquejada de una grave hipertrichosis. La opinión profesional estuvo dividida en lo que respecta a su naturaleza. En 1854 el doctor Alexander B. Mott pidió a su mánager visitarla profesionalmente, y tras un examen atento y de haber hablado con ella, decidió que era un híbrido de orangután y humano, un «animal misterioso». No todos pensaban así. El zoólogo Francis Buckland, que la vio tres años después, escribió de ella que era «una simple mujer india mexicana deforme», y mencionó características morales de su personalidad, como que era caritativa y generosa con las instituciones que cuidaban de los pobres, y que si bien sus facciones eran repugnantes, tenía una voz dulce y hablaba tres idiomas.¹

Uno de sus empresarios, J.W. Beach, la presentó en Cleveland como una mujer orangután procedente de un pueblo primitivo que se relacionaba con los monos y daba híbridos. En la época, el imaginario pseudocientífico, que se basaba en los relatos y en las noticias de exploradores tomadas de las leyendas locales, admitía que en Sumatra y Borneo los orangutanes raptaban

¹ Christopher Hals Gylseth y Lars O. Toverud: *Julia Pastrana, the Tragic Story of the Victorian Ape Woman*. Londres: The History Press, 2001.

y poseían mujeres indígenas. Un certificado médico corroboraba la naturaleza híbrida de Julia, humana y orangután.² En 1855 Julia cambió de mánager y comenzó a trabajar con quien iba a ser el hombre de su vida, Theodor Lent. En Londres actuó como «Miss Julia Pastrana, the Nondescript» y como «Una de las maravillas del mundo». Phineas Taylor Barnum, interesado por los fenómenos, la visitó con fines profesionales, pero Lent no estaba dispuesto a dejar que su tesoro se fuera con la competencia.

En Londres, por otra parte, Julia recibió numerosas visitas –previo pago– de científicos e intelectuales. Uno de ellos aporta un testimonio muy interesante por sí mismo y por su identidad. Se trata del doctor Frederick Treves, el doctor que encontró y cuidó a Joseph Merrick, el Hombre Elefante. Treves asistió a una sesión de Julia en Londres y se sintió asqueado. La exhibían en un local mal iluminado y polvoriento, con una puesta en escena paupérrima, como a un perro amaestrado, sin la menor dignidad ni respeto. Al doctor le pareció la viva estampa de la soledad, y probablemente le impresionó más lo siniestro del asunto que su vertiente científico-médica. Por otra parte, como todas las barbudas, Julia Pastrana tenía que soportar que el público gritara que se trataba de un hombre y pidiera que se demostrara lo contrario. En su caso, como hemos visto, debía probar su pertenencia al género humano hablando y cantando. Lo consiguió, sobre todo en los ambientes más cultos y en la alta sociedad, donde quizá las reminiscencias del roce con los prodigios cortesanos no había apagado la chispa del placer del contacto con los cuerpos abyectos. Así, su carrera registra momentos sociales gratos y reconfortantes, como el del baile de oficiales de Baltimore al que fue invitada y donde triunfó como una dama.

² De los orangutanes mismos había dicho la zoología precientífica –Jacob Bontius, siglo XVII– que eran el producto de la unión de mujeres con simios.

En 1860 Julia dio a luz en Moscú, con fórceps, a un niño de cuerpo largo y parcialmente peludo, que pesó cuatro kilos. El bebé murió a los dos días, y Julia, poco después. Lent buscó a un profesor de la universidad local, el Dr. Sokolov, y le pidió que embalsamara a ambos, lo cual no era inusual en el caso de los fenómenos. En principio iba a quedárselos el Museo Anatómico de la Universidad de Moscú, pero Lent demostró su parentesco con ellos y los rescató, no sin pagar antes los gastos de un embalsamamiento tan costoso como perfecto. Corrieron mucho mundo, ella con un vestido rojo de falda corta muy airoso y un brillo desmesurado en sus ojos de cristal, y el pequeño en pie sobre una percha, como un lorito.

La pilosa más semejante a Julia Pastrana que conocemos es la indochina Krao, una niña nacida en Birmania, que apareció en Europa a comienzos de la década de 1880 y fue exhibida cuando tenía alrededor de seis o siete años. Como Julia Pastrana, Krao sufría de prognatismo, hirsutismo general, labios reversibles, y presentaba además pies prensiles. La trajo de Laos el Gran Farini, que contó que la chica pertenecía a una tribu de monos que vivían en los árboles y comía carne cruda y arroz.

Se la habían cedido los reyes de Birmania y la había adoptado como hija. Se la publicitó como el «Eslabón Perdido de Darwin». Se la exhibió por primera vez en el Royal Aquarium de Westminster, en Londres. El 6 de enero de 1883, el Dr. J. G. Garson publicó en el *British Medical Journal* una memoria en la que denunciaba las falacias que se decían sobre la naturaleza simia de la chica y argumentaba que su única peculiaridad era ser peluda, sin que ello autorizara a considerarla el «eslabón perdido», como sostenía la prensa sensacionalista.

Estas mujeres, intensamente explotadas por sus empresarios y familiares, entroncan en mayor medida que las barbudas del siglo XIX con la tradición manierista y barroca del espectáculo callejero y cortesano, que se eclipsó un tanto durante la Ilustración sin apagarse del todo.

III. La barbuda barroca

Un rostro velludo de mujer es transexual o bestial, aunque sea bello. La ausencia de barba y la menor pilosidad –menos en la cabellera– es un rasgo sexual secundario que distingue a la mujer del hombre. Según la teoría clásica de los humores, ello se debe a que predominan los humores fríos y húmedos en la mujer, y los calientes y secos en el hombre. Además, tanto ellas como ellos tienen unos humores malignos que deben expulsar: las mujeres con el menstruado y los hombres con la barba. Por su complejión, las mujeres, los niños y los eunucos tienen los poros de las mejillas cerrados, lo que impide que salga la barba. Una mujer que tenga o le sobrevenga la complejión cálida, puede convertirse en hombre. Le saldrá barba y sus genitales descenderán para formar un pene funcional. Ante una mujer barbuda como las pintadas por Ribera y Sánchez Cotán, ¿debemos pensar en fenómenos de transexualidad que afectaron al sexo pero no al género de las retratadas? Todo en la literatura de la época indica que sí, o que se las tenía por transexuales.

Existe una línea de investigación sobre los límites entre lo masculino y lo femenino en el *Quijote* que estudia muchos de sus personajes femeninos en la frontera entre los géneros. Sherry Velasco y Jacobo Sanz Hermida³ ponen en relación a las barbudas y marimachos de Cervantes con las teorías de Huarte de San Juan (*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575), según el cual las mujeres podían cambiar de sexo al bajarles los genitales, que tenían sujetos por ligamentos. El género era algo no del todo fijo, pues dentro del vientre de la madre, si había un

³ Jacobo Sanz Hermida: «Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida en la metamorfosis de la mujer en hombre», *Actas del tercer coloquio internacional de la asociación de cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 463-472. Sherry Velasco: «Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes», *Butlletin of the Cervantes Society of America*, 20, 1 (2000), pp. 69-77.

feto varón y se producía un cambio de humores, esta podía dar a luz a una chica, que años más tarde podía convertirse en macho. El chico no podía volverse chica después de nacer, pero la chica sí, por el descenso de los genitales sujetos por los ligamentos. Y su aspecto podía cambiar por una alteración en la proporción de los humores, predominando naturalmente los fríos y húmedos en ellas –que las hacían imberbes, de voz aguda, carne blanca y mollar–, siendo secos y calientes los varoniles.

Las mujeres varoniles, según Huarte, son más inteligentes que las normales, pero generalmente feas. Jerónimo Cortés incluye la violencia y la lascivia entre las características de la mujer masculina (*Libro de fisonomía natural*, 1601). En esta época la barba y la pilosidad excesiva en la mujer se relacionaban con la menstruación, la integridad o no del aparato reproductor y la infrecuencia de relaciones sexuales o la castidad. También se vinculaban con la melancolía, la depresión y la locura. Ambroise Paré explica el hirsutismo en las mujeres como consecuencia de los caprichos y fijaciones de las madres durante el coito o el embarazo. Habla de una joven velluda como un oso cuya madre estuvo mirando fijamente durante el coito una imagen de san Juan cubierto de pieles peludas.

En las cortes europeas de los siglos XVI y XVII destacan diversas figuras de salvajes, mujeres barbudas, seres anómalos, locos y chocarreros, «sabandijas y musarañas del arca de Noé», como se les llamaba, muy abundantes en la España de los Austrias –decaen durante los Borbones y la Ilustración–, que pertenecen a la órbita de la diversión palaciega, el mundo doméstico y otras facetas más turbias de la cultura de la época como el espionaje.⁴ En la corte se convivía con seres deformes pero no con anomalías extremas, que a veces se explotaban solo para enseñarlas puntualmente, pero no formaban parte de la casa salvo en las pinturas que las recordaban. En su vertiente femeni-

⁴ Véase José Moreno Villa: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*. México: Presencia, 1939.

na se encuentran las barbudas y pilosas («niñas encrespadas»). Se conservan pocas, pero debió de ser corriente su representación. En el Pardo había un cuadro de Antonio Moro que mostraba una muchacha alemana con el pelo rubio erizado, y otro de una niña barbuda. La barbuda de Sánchez Cotán, mencionada en *El donado hablador*, novela picaresca de Jerónimo de Alcalá (1624), y en otras fuentes documentales y literarias de la época, era exhibida a cambio de unas monedas.⁵

Estamos familiarizados con la *Mujer barbuda* de Ribera como icono, pero más allá del inquietante grupo que configura la imagen sombría que muestra este cuadro, hay vida e historia. Magdalena, nacida en los Abruzos, madre de varios hijos, se volvió barbuda a los 37 años, y quince más tarde tuvo a su último hijo. El virrey de Nápoles encargó el retrato a Jusepe Ribera como recuerdo de tan extraordinario fenómeno, cuyo pelaje se extendía por el rostro y el pecho. Es un cuadro extraño cuya clave, aunque no la encontremos, existe sin lugar a dudas.

Distinto es el caso de las jóvenes barbudas Antonieta González y Bárbara Urselin, sobre todo el de la primera. En ambas, la belleza, la feminidad y el refinamiento son tales que la pilosidad de su rostro parece una coquetería más, especialmente en el caso de la joven Antonieta. Con su tocado, el lindo vestido de seda, la manita regordeta que sostiene un papel en el que están escritos sus datos,⁶ nos mira de frente con los grandes ojos castaños. Antonieta, o Antoinette, debió de nacer en París hacia 1588. El cuadro se atribuye a Lavinia Fontana (Bolonia, 1552-1614) y se encuentra en el castillo de Blois. Es un retrato refinadísimo.

⁵ Véase Alfonso E. Pérez Sánchez: *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*. Madrid: Amigos del Museo de Prado, 1986.

⁶ «De las Islas Canarias fue traído don Pedro, un hombre salvaje, para el egregio Enrique, rey de Francia. Hoy se encuentra él con el ilustre duque de Parma, al que yo, Antonieta, pertenezco y ahora estoy en casa de la señora Isabella Pallavicina, marquesa de Soragna.»

Antonieta era hija de un canario, Petrus Gonzalvus, nacido en 1557. Por orden de Enrique II de Francia, Pedro se trasladó siendo un niño de diez años a París y al castillo de Fointainebleau. En una carta de la época dirigida al duque de Ferrara se dice que recordaba «la manera en que solían pintar a los salvajes». La historia de Pedro González y su familia, reconstruida por Roberto Zapperi a base de documentos de archivo que no admiten ningún género de dudas, es reveladora de la condición de los hombres y mujeres anómalos que tenían la suerte de hallar alta protección en la corte.

IV. La barbuda en el cine

El cine ha sido heredero de una parte notable del espectáculo popular decimonónico y lo ha abordado en algunas películas, acercándose así a ciertas figuras salvajes.⁷ Una galería completa aparece en la conocida *Freaks* de Tod Browning, homenajeada por la encantadora *Wolf Girl* (La mujer lobo, 2001), del canadiense Thom Fitzgerald. Sin pretensiones, sencillo y de gran belleza, este film reúne dos géneros que se entrelazan sin confundirse: el tema del circo y el de la mujer lobo. En el aspecto circense casi puede hablarse de un homenaje a Tod Browning y a sus *Freaks* por parte del Harley Dune's Travelling Freak Show. Aquí los tenemos de nuevo a casi todos: la mujer barbuda, la gorda, los enanos, el hermafrodita, el hombre sin extremidades, bañados por un humor tierno, muy diferente de la ambigüedad de los monstruos de Browning. Su jefe y casi padre, que los ha ido recogiendo y criando hasta convertirlos en criaturas autónomas, es el encantador Hartley Dune (Tim Curry). Los números circenses son minimalistas, dotados del sentido del humor propio de Curry, como el *streaptease* de un enano.

⁷ Véase Pilar Pedraza: *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela, 2009.

Esta película tiene una particularidad extraña, y es que lo que atañe al espectáculo y a la atmósfera que lo rodea está realizado con un diseño de producción más anticuado que el resto, de modo que en un plano vemos una cochambrosa carreta pintada con colorines guiada por un tipo de los años veinte y, en el contracampo, un grupo de adolescentes actuales con su gran coche rojo. Es un efecto no chirriante, casi imperceptible, pero muy hermoso. «El circo no nos quiere, Hartley, desde hace mucho. No nos contratarían ni para un carnaval», dice Athena a Dune. Los dos son conscientes de estar fuera de época, de acarrear penosamente una utopía

La tremenda historia de Julia Pastrana ha dado lugar a la película *La donna scimmia* (Se acabó el espectáculo, 1963) de Marco Ferreri, con guión de Rafael Azcona y protagonizada por Annie Girardot y Ugo Tognazzi, sobre la condición de la mujer, peluda o no, mimada y explotada por un compañero desvergonzado. Una reflexión peluda posmoderna, la de Gaundry, *Human Nature* (2001), juega con distintos aspectos de la hirsutez de la mano de dos salvajes maravillosos: Rhys Ifans y Patricia Arquette. Interesa como ha ido cambiando el concepto de mujer cosificada (enfermedad, bestialidad y espectáculo) y su imagen hacia la liberación de la sexualidad en la figura de la joven que escapa de la sociedad y retorna a una naturaleza siquiera imaginaria, donde recobra el cuerpo y el deseo. Este proceso se da en general en las figuras de la salvaje que ha dado el cine, tanto las películas que abordan el tema del circo como las que continúan la tradición mitológica de la mujer fiera (*Cat People*, *Cat Woman*, *El beso del oso*, etc.).

Conclusión

A fines del siglo XIX, cuando se tiene a la mujer por inferior al hombre incluso desde el punto de vista de la capacidad cerebral, hay una tentación de animalizarla, hecho que se refleja en las

modas mitológicas del arte simbolista y decadente que representa a la mujer como esfinge, ninfa con sátiros, mujer con gato, felina, pantera, y en la consideración de las pilosas reales como híbridos o como el eslabón perdido. Desde los años setenta del siglo xx, la tendencia se invierte y las artistas feministas radicales contestan a estos estereotipos en un juego conceptual muy complejo que comporta al mismo tiempo la reivindicación de igualdad. La feminista barbuda se ríe de la mujer barbuda del circo y de su público, pero al mismo tiempo dice: «Yo soy ella y voy a seguir siéndolo porque quiero serlo, aquí, bajo la carpa y en la calle.»