



Con formato: Texto, Centrado

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

**Performances de la sociedad civil en tensión con la  
modernidad**

**Chile 1870-1918**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en Literatura  
Latinoamericana

María de la Luz Hurtado Merino

Profesor Guía:

Grinor Rojo

**Diciembre 2004**

*“Del deseo al placer así voy, ebrio,  
y sufro en el placer por el  
deseo”.*

Goethe, 1808, **Fausto**

*“La pantera es invisible, como la mujer bajo  
el maquillaje. Tampoco se veía a las  
sirenas. El embrujo está hecho a partir de lo  
que está oculto.*

*La seducción de los ojos. La más inmediata,*

*la más pura. La que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso”.*

Jean Baudrillard, **De la seducción**

*“Las performances marcan identidades, doblan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias.*

*Lo performativo ocurre en lugares y situaciones no marcadas tradicionalmente como ‘artes performativas’ desde vestirse, disfrazarse y el travestismo a ciertos tipos de escritura y habla”.*

Schechner, 2001, **Performance studies...**

*A mi padre,  
de quien he recibido tanto. Él me abrió el gusto y la imaginación para  
gozar con la historia, con la literatura y en especial, con la Belle  
Epoque, a través de sus fantásticos cuentos y recuerdos familiares.  
Mientras yo afanaba con este estudio, él ha despertado del gran sueño  
de la vida.*

## Agradecimientos

Agradezco el apoyo y estímulo que me entregaron tantas personas y que me ayudaron a realizar esta tesis con tranquilidad, con una discusión rica en ideas y con confianza en un resultado gratificante.

Agradezco en especial a Grinor Rojo, cuya visión extraordinariamente amplia, inteligente, informada y provocativa fue esencial en la orientación de este trabajo. Igualmente, agradezco a Soledad Falabella por su generosidad en facilitarme una bibliografía escogida de gran valor y actualidad.

Mi reconocimiento a la Universidad Católica de Chile, a mis colegas de la Escuela de Teatro y de la Facultad de Artes por darme las condiciones necesarias para la realización de esta tesis y alentarme a su adecuada culminación.

Mil gracias también a Patricia Hernández por su colaboración gentil y dedicada en trabajos de secretaría y a Francesca Accatino por su amistad, cuidado riguroso y alto profesionalismo en el procesamiento de la información visual.

En especial, agradezco a cada uno de mis hijos, a mis nietos, a mi madre, hermanos, tíos y amigos que me dieron afecto y comprensión durante la realización de esta tesis.

**La reproducción fotográfica, digitalización y composición de imágenes que aparecen en esta tesis fueron realizadas por Francesca Accatino Scagliotti.**

# INTRODUCCION

## **1. POR QUÉ LA PERFORMATIVIDAD DE LA SOCIEDAD CIVIL EN CHILE 1870-1918**

El juego entre enunciados y visibilidades, entre lo decible y lo visible, ha ido conquistando un lugar preponderante en el pensamiento contemporáneo acerca del lenguaje y acerca de los procesos de significancia. Los estudios literarios recientes ampliaron el objeto de estudio a todo tipo de textualidades y discursos, cualquiera sea su soporte, desechando la focalización en géneros privilegiados por su tipo y cualidad de elaboración lingüística. Probablemente se vieron estimulados por las textualidades postmodernas: las fronteras otrora normativas entre géneros, hoy son sobrepasadas con desparpajo, en la atracción por el cruce, la confluencia, la confrontación, la mezcla, la potenciación y cuestionamiento de los elementos otrora característicos de cada modo de organización del discurso. No se trata de una hibridación, ya que dicho término señala la deuda incompleta que cada género o modo de constitución guardaría con un cierto “original” o modelo “puro”, incontaminado. Más bien, estamos en presencia de formas que, como ha ocurrido a través de las épocas, toman prestado de lo preexistente y lo reconfiguran de tal modo, agregando elementos inéditos, que se convierten en una nueva modalidad, distinta en sí misma.

El espíritu iconoclasta y antiacadémico instaurado desde las vanguardias y desde la presión por la innovación en el mercado favorece esta transformación sin tregua de las textualidades. También, las nuevas tecnologías facultan e incentivan —a diferencia de las épocas “letradas”— el manejo cada vez más integral y masivo de la reproducción técnica de la imagen y del sonido de lo “real” y de su creación virtual y digital, el cual, junto con el rápido manejo de la palabra, permite su reproducción e intercambio integrado con imagen y sonido, editado por cada cual. Muchas veces, sobre la base de un texto inicial, agregando, restando, cambiando fragmentos, combinando mensajes previos para adecuarlos al lenguaje personalizado del “emisor” en consonancia con el o los destinatarios personalizados del texto o de la composición significativa. Caben todo tipo de discursos, dentro de los límites generales de la seguridad del poder y de la moral jurídicamente estatuida, y son susceptibles de ser re-elaborados, expandidos, utilizados,

reutilizados, copiados, cuestionados, tergiversados, parodiados, mezclados. Ese “todo” incluye discursos de orden filosófico, científico, ideológico, testimonial, ficcional, poético, informativo, persuasivo, ensayístico, figurativo, normativo, etc.

También como siempre, se mantienen áreas de generación, circulación y validación de discursos normados por instituciones más o menos estructuradas o “campos culturales”, que establecen los límites y lo posible de los discursos y textualidades legitimados dentro o en torno a su circuito. Las ciencias, las artes, la teología que se producen y circulan cerca de las esferas académicas y oficiales, por ejemplo, en nuestra era de especialización del conocimiento, operan para, por y desde los iniciados o conocedores de sus principios. Por ello, son capaces de convertirse en “enunciados de verdad” legitimados por el poder social, transformándose ellos mismos en poder. Lo que es menos obvio, pero no menos efectivo, es la capacidad que tienen los discursos y textos generados en ámbitos cotidianos de establecerse como referente de realidad, o también, los de la industria de la información y la entretención que parecen lejos de perseguir objetivos persuasivos o modeladores de la visión de mundo y comportamientos sociales.

Lo hegemónico, lo dominante de una época o de un espacio socio-cultural también está inscrito en la arquitectura y en la organización de los espacios públicos, en los decires cotidianos que hacen parte del “sentido común” de un grupo o sociedad, en los modos de articular lo cotidiano con lo extracotidiano, lo laboral con lo festivo, el trabajo con el ocio, lo público con lo cívico público y lo privado, la comunicación cara a cara con la mediatizada, la personalizada con la anónima, la de la autoridad con el subalterno, la del colonizador con el colonizado, la de los colectivos agenciados en un proyecto común entre sí. La que se cruza y ejercita entre los sexos y géneros, entre las edades, entre los estratos sociales, entre los pueblos y latitudes.

La lucha por establecer el lugar y dominio de la “verdad-poder”, como también, la del significado elaborado por el emisor y decodificado por el receptor, ha tenido diferentes periplos a través de la historia. A partir de una cultura judeo-cristiana, y especialmente postrirentina, que ha mantenido la interpretación de la palabra entre especialistas consagrados, sustrayéndola al no iniciado y al no autorizado a su (libre) interpretación, en la segunda mitad del siglo XX se desarrolló en Occidente una teoría del lenguaje que considera como éxito ideal de toda comunicación la transparente coincidencia entre el mensaje del emisor y el decodificado por el receptor. Esta teoría apuesta a la coherencia

lógica y al sistema estructurado de la lengua como equilibrio de relaciones correspondientes entre significante y significado en el signo lingüístico, al perfecto equilibrio recíproco de sus componentes materiales y de sentido.

Esta concepción funcionalista y estructuralista que hace fe en un sistema subyacente necesario y único del habla en relación a la lengua se corresponde con el imperio de ideologías y de teorías explicativas integrales, capaces de dar cuenta desde sí de la totalidad de una experiencia o fenómeno social o natural. Es la interpretación de la realidad en base a un sistema que lo circunscribe analíticamente a una dimensión principal, abarcadora y excluyente. Por ser mirada integral y doctrinaria, sospecha de la ambigüedad, de lo no codificado, de lo no simbólico, de lo no sistémico. De lo irreductible a la interpretación mediante el verbo perfectamente traducible a sí mismo. De ahí que esta sospecha es la contraparte de una fascinación en vértigo respecto a la imagen y al imaginario, al inconsciente y a lo escondido: a lo subyacente como pulsión y fantasía desbordada, a lo corpóreo y libidinal.

En las últimas décadas del siglo XX, el anterior integralismo transitó hacia lo múltiple y polivectorial. Hacia una era de contaminación mutua, de influencia, de integración en tensión de disciplinas, teorías, epistemologías, para una nueva mirada analítica que no quiere prescindir de los diferentes conocimientos y propuestas que cada una de ellas provee en su área de competencia. A menudo, transpuestas por analogía a otro campo, poseen una capacidad interpretativa potente y sugestiva; de ese modo, se va tendiendo a una percepción de lo humano totalizado entre cuerpo y espíritu, entre lo personal y lo societal, entre la intimidad y la colectividad, entre el poder y el deseo, atravesando esferas y reintegrándolas a medida que se las individualiza y reconoce, a veces por primera vez, como parte de los campos de interés de lo político, de lo cívico, de lo humano, de lo social, psicosocial y psicológico, en la plenitud de sus potencialidades y restricciones.

Celebro en este sentido el desarrollo de los estudios culturales, y dentro de ellos, de la teoría crítica, uno de los principales crisoles inter y transdisciplinarios actuales de las ciencias sociales y de las humanidades, los que, desde un punto focal específico —el texto, el discurso, o dentro de él, lo ilocutorio, lo performativo, etc.— y una temática u objeto específico —el género, lo post-colonial, lo fronterizo, el poder, la significancia, el cuerpo— cruzan lo que otrora fueron disciplinas aisladas: lingüística estructural, historia,

sociología, psicología, psicoanálisis, estudios literarios, antropología, teatrología, etc. Es en este contexto que se sitúa la aseveración de Rojo respecto a la amplitud irrestricta que hoy posee el campo de los estudios literarios que han derivado en llamarse “teoría crítica”, cuyo objeto de estudio serían los “textos y discursos, sin más”, siendo el texto “el receptáculo de un caudal discursivo de afluentes múltiples”<sup>1</sup>.

Las teorías deconstructivistas, no obstante, postulan que esos discursos son un caudal abierto, imposible de retener o fijar en consonancia directa con una supuesta intención autoral, fenómeno que mereció la provocativa frase de Barthes que promulgó “la muerte del autor”. Ello por cierto pondría término a los estudios críticos, a no ser por la reivindicación del otro polo: el del receptor, el cual, situado en un contexto social y personal, explora, desenhebra y confiere significados a dichos textos, en discursos activados de modo sincopado, tal vez contradictorio, sugestivo, congruente con su horizonte intelectual, ideológico y de carencias y deseos. Así, estos discursos internos que se debaten en el texto y los referentes a los que se remiten, “cualquiera sea la naturaleza de éstos”, encuentran la posibilidad de un “horizonte de intelección interpretativa” en quien realice su semiosis<sup>2</sup>.

Ese mismo gesto de retirarse hacia atrás y de abarcar un amplio campo de fenómenos antes desdeñados, como los géneros llamado “menores” en literatura, los personajes e historias de vida de los marginados, la historia del cotidiano, las instituciones médicas —como los sanatorios mentales— para desentrañar fenómenos también amplios, como la relación entre lo dicho en el no decir, lo no dicho en el decir, los lugares de radicación de los discursos alternativos y silenciados, las incardinaciones en los cuerpos de las hablas del poder, los procesos de significancia involucrados en los lenguajes simbólicos sublimados, las coincidencias entre significar y poner en acto en la performance, etc.

He querido incorporarme a estas tendencias, realizando un movimiento similar de desplazamiento. Tras casi dos décadas dedicada al estudio de lo que se ha conceptualizado como teatro dramático, en especial apoyada en su texto escrito, y

---

<sup>1</sup> Rojo, Diez tesis sobre la crítica, 23.

<sup>2</sup> Jauss, citado por Rojo, *ibid*, 40.



habiendo recorrido la historia de la escritura teatral en Chile con énfasis en el fin de siglo XIX e inicios del XX<sup>3</sup> y en la dictadura militar (1973-1990), con alcances a su contexto de producción y a la institucionalidad de lo teatral que la acoge y proyecta a la sociedad en su difusión escrita y en su actualización escénica, he preferido para esta tesis ampliar la mirada y la intelección hacia un área que me ha intrigado y atraído desde largo, pero para la cual no tenía herramientas de análisis suficientes más allá de intuiciones y proyecciones analógicas desde el campo de mi dominio. Me refiero al estudio de la teatralidad ejecutada de y por la sociedad civil en los espacios públicos y cívico-públicos, de las in-corporaciones de deseos de ser, deseos de poder, de poderes sobre el deseo que los sujetos realizan y exhiben ante otros, frecuentemente en agenciamiento con otros, como un modo de afianzar, cuestionar o movilizar una identidad, un proyecto, ya sea en líneas duras, flexibles o en líneas de fuga respecto a los modos dominantes (Deleuze). Teatralidad que es posible asimilar a y conceptualizar como performance, según ha sido elaborado y sistematizado en un área hoy dinámica y fructífera de los estudios culturales.

Me instalo así en un lugar sin mayor tradición en la crítica y estudios culturales chilenos. Llama la atención que tanto las fuentes como los modos discursivos en que se realizan los escasos estudios sobre lo teatral en Chile se fundan en la palabra escrita, sin integrar fuentes visuales que pudieran iluminar las dimensiones del cuerpo y el imaginario que tan potentemente participan de estas prácticas. Dada la irreductibilidad entre visualidad y enunciados, problema elaborado por Foucault y por Deleuze, entre otros, queda en evidencia que no es posible aprehender el campo de la representación o de los cuerpos parlantes desde uno sólo de estos registros, so pena de constreñirlo al ámbito del logos.

Esta situación desmedrada o virtualmente inexistente del campo de lo representacional, de lo performativo y del cuerpo dentro de los estudios culturales chilenos, no se corresponde con el gran relieve que ha adquirido en otras latitudes en centros de estudios especializados, líneas de publicaciones, editoriales, simposios, etc. Más aún, como se aprecia en la bibliografía de esta investigación, estos estudios convocan privilegiadamente el periodo que también es de mi interés: fines del siglo XIX e inicios

---

<sup>3</sup> Ver de mi autoría (1997), Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social.

del XX. Esto, por ser una época paradigmática de la constitución de la modernidad y de los lineamientos que rigieron gran parte del siglo XX, y que en muchos aspectos, aún perviven en la sociedad occidental. Mi intención con esta tesis es, junto con ampliar y enriquecer mi propio campo de investigación, densificar y actualizar los estudios teatrales y performativos en Chile, conectando y estimulando a nuevos estudiosos que se sientan atraídos por su riqueza y potencialidad.

Usaré “una metodología transterritorial y multisistémica, que atrae y procesa informaciones diversas”, al decir de Rojo<sup>4</sup>. Consciente de que corro el riesgo de la dispersión, asumo el manejo de un arco de perspectivas epistemológicas, porque creo extraordinariamente fecunda la relación que menciona Rojo entre lingüística (incluyendo dentro de la lingüística a los neo o postestructuralistas Foucault y Deleuze) y psicoanálisis (Lacan, Kristeva), a lo que agregó sus mixturas ya realizadas en los estudios culturales feministas (Butler, Felman, Grosz, Silverman) y post-coloniales (Fanon), por ejemplo. O de historiadores de la cultura con una óptica sistémica de materiales heterogéneos que componen un campo o red socio-cultural, como Bourdieu y Sennett, o que integran filosofía, ciencias políticas y teoría de la comunicación y del lenguaje, como Habermas y Arendt.

El cuerpo humano en acto de representación (*performing*) ante otro(s) en el espacio público y cívico-público es mi objeto de estudio central, respecto del cual me interesa dibujar el mapa de su producción de significancias, de su articulación de enunciados y generación de campos de visibilidad de poder y máquinas de deseo. Ello, inscrito en las coordenadas del particular tiempo y espacio de la sociedad chilena en que esas acciones representacionales se realizaron (1870 a 1918), lo que me lleva a la necesidad de delinear el *habitus*, la conformación y funcionamiento particular de lo público y de lo privado, de lo social, de las estructuras y relaciones económicas, políticas, del arte etc. en las cuales operaron esas representaciones en ese Chile de la Era del Imperio y se articularon en campos y subcampos de capitales simbólicos y capitales institucionales-productivos.

Elegí este periodo histórico por la resonancia que tiene con nuestro actual fin de siglo ese primer gran despliegue de la modernidad, periodo de auge y culminación de un

---

<sup>4</sup> Rojo, Diez tesis sobre la crítica, 30.

modelo social y político oligárquico y burgués. Esa burguesía se apoderó del espacio público de modo ostentoso y desplegó allí, como no lo había hecho hasta ahora, modos de representación del poder que citan por una parte a formas del Antiguo Régimen, en tanto contienen también en su interior fuertes elementos de modernidad. Ese exultante ejercicio del poder, no obstante, tenía en su seno su propia contradicción y amenaza de finitud, ya que de hecho era una época de transición en que convivía lo viejo y lo nuevo en fuerte tensión. Había importantes cambios en la economía y en la política, y proliferaban grupos y clases sociales que, en tanto sociedad civil, accedían al espacio público y a algunas cuotas de poder, proponiendo otros modos de vivir, actuar, relacionarse, con(formar)se. Entre ellos, las clases medias, los obreros, los artesanos y las mujeres.

El arco del tiempo elegido va desde 1870, por ser la década del inicio de políticas públicas de modernización de Santiago, durante la alcaldía de Vicuña Mackenna, destacando simbólicamente la construcción del Cerro Santa Lucía (1872) y tiene como punto de cierre 1918, porque allí termina la Primera Guerra Mundial. El mundo occidental con ella pierde extendidamente la confianza utópica en un progreso constante y se quiebra el sistema político que compatibilizaba el poder centrado en la gran burguesía con formas de producción industrial y economías capitalistas. Me refiero a la eclosión social desde una perspectiva de clases ya sea proletaria (revolución rusa), o a la presión y finalmente el acceso de los sectores medios y populares a cuotas de poder y participación social (en Chile, con Alessandri), a la readecuación de roles y fuerzas productivas y al ingreso más amplio de la mujer al mundo cultural y laboral. Todo lo anterior significó el término de la fiesta sólo para algunos de la *Belle Époque*; cambio y fuera reafirmado por voces rotundamente críticas que elaboraron otros lenguajes y sensibilidades, desde otros orígenes sociales (las vanguardias). Estos elementos de crisis son evidentes hacia finales del segundo decenio en Chile, pudiéndose afirmar que el clima socio-cultural ya es otro al término de dicha guerra.

Estas cerca de cinco décadas están jalonadas cada dos de ellas por hitos que son auténticos núcleos catalizadores o significantes de época, y en los que me detengo especialmente. Me refiero a la Guerra Civil que derroca al gobierno de Balmaceda en 1891, la que para algunos historiadores introduce de lleno al país en la modernidad.: “... el Chile que se había modernizado y desarrollado ya nunca más volvería a ser el mismo, porque los años de Balmaceda forzaron al país a que entrara de manera brusca y

anticipada en el siglo veinte”<sup>5</sup>. El otro hito es la celebración del Primer Centenario de la República de Chile en 1910, con el estímulo a las performatividades de la sociedad civil y de la esfera pública, a los festejos y a las denuncias de los disconformes.

Mi interés, entonces, en este periodo 1870-1918 se debe a que en esta transición entre lo tradicional decimonónico y lo moderno existe tanto un auge fulgurante de ciertos modos de vivir y desplegar lo performativo, que muestra sus perfiles constitutivos en todo su esplendor y riqueza, como una rápida obsoletización y desajuste de esas prácticas ante las nuevas fuerzas que irrumpen en la vida moderna chilena, latinoamericana y mundial. Esas fuerzas, que buscan generar un sistema de ejercicio del poder, del arte y de la cultura acorde con los tiempos de diversificación social como energía de transformación modernizadora, se debaten con un sistema dominante mundializado neocolonial que tiene variadas caras, unas especialmente estimulantes y potenciadoras, otras, restrictivas y castrantes.

Este movimiento efervescente no sólo se vincula a ese sistema cuyo eje es excéntrico a lo nacional, sino también a múltiples conformaciones sociales y culturales fuertemente enraizadas en la institucionalidad socio-cultural chilena, en una particular “legalidad”, como diría Bourdieu, las que operan activamente en relación al sistema performativo y manifiestan su ductilidad y capacidad de rápidas transformaciones, como también de generar enclaves de resistencia.

Sin duda, una de las principales transformaciones de la modernidad es la centralidad que adquiere la ciudad. Su fisonomía arquitectónica y urbanística se va corporizando según la lógica de las nuevas formas de intercambio económico y simbólico de los grupos en el poder, de los grupos emergentes, de los grupos marginados. El reino de la ciudad es una red de circulación de mercancías, de textos y discursos, de personas, a un nuevo ritmo o velocidad. “Emerge una tensión entre movimiento y fijación. Para existir, la memoria (de la nación, de las clases o grupos sociales) debe enraizarse en el espacio, incrementando en la materialidad de las cosas la solidaridad de los miembros que comúnmente la comparten”<sup>6</sup>. Por tanto, se construye sociedad e identificación con

---

<sup>5</sup> Martínez, “Desarrollo económico y modernización en la época de Balmaceda”, 69.

<sup>6</sup> Ortiz, Modernidad y espacio, 45.

modelos de sujeto mediante configuraciones que resistan, desde esa memoria nucleada, su posible “desvanecimiento en el aire” (Marx).

En la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX en Chile y en el Cono Sur, el despliegue del consumo por una elite restringida, posibilitado por el explosivo desarrollo económico capitalista, se tornó en exhibición constante ya no sólo de los objetos sino del cuerpo como portador y animador del estilo social que ese poder económico facultó. Los espacios del ritual y la ceremonia se multiplicaron, estrictamente pauteados pero también en continua modificación, siguiendo el ritmo acelerado del cambio social, de las posibilidades de acceso o exclusión a los diversos circuitos en gestación y en funcionamiento. Movimiento que no fue exclusivo de las elites, sino que con unas u otras particularidades y acentos, se multiplicó en las otras esferas sociales.

En este periodo histórico, las identidades interiorizadas y las asumidas, los roles, las configuraciones de género, los modos de vida estaban en profunda rearticulación; los sujetos se debatían entre un actuar según la tradición o adoptar una otra modalidad acorde con las sensibilidades que se iban generando. Era necesario leer los signos de lo nuevo y también generarlos, al imbuirse de ellos. La re-presentación de sí en este contexto llegó a ser tan importante como la lectura del signo que representaba el otro.

Esta situación por una parte generó euforias, dinámicas potentes fuertemente exteriorizadas y sobresignificadas, la que comúnmente se vincula a la “fiesta”, como muy bien lo ejemplifica el término acuñado como definidor global de este periodo: el de *Belle Epoque*. Sin embargo, a mí me interesa también detectar, identificar las vivencias de dramaticidad que este tiempo generó intensamente, esos de dolor, de desarraigo, desajuste, incomodidad frente a la modernidad, de deseo insatisfecho, de frustración como colectividades y como individualidades. Me parecen iluminadoras las notas que, a propósito de esta discusión, me entregó el compositor y profesor chileno Rafael Díaz: “La vida humana se convierte en verdadero dolor, en verdadero infierno sólo allí donde dos épocas, dos culturas o religiones se entrecruzan. ... Hay momentos en los que toda una generación se encuentra extraviada entre dos épocas, entre dos estilos de vida, de tal suerte que tiene que perder toda naturalidad, toda norma, toda seguridad e inocencia. Es claro que no todos perciben esto con la misma intensidad. Una naturaleza como Nietzsche hubo de sufrir la miseria actual con más de una generación por anticipado; lo

que él, solitario e incomprendido hubo de gustar hasta la saciedad, lo están soportando hoy millones de seres”<sup>7</sup>.

Coincido en que el dolor vivenciado por algunos en ese tiempo de entre siglos, y por muchos más luego en las entre y post guerras (¿o como el nuestro, también en un clivaje de dos épocas, el de la modernidad y la era de la información globalizada?), fue un dolor al límite del martirio o de lo infernal. El plantea que en esos periodos se produce una pérdida de naturalidad, de norma, de inocencia. En términos victorianos, perder la naturalidad y la inocencia era estar en el terreno del artificio: de la performance, de lo sobreexposto como cultura versus una cultura ya de tal modo interiorizada que había perdido sus contornos reconocibles de historicidad codificada. Y creo que, si un Nietzsche fue capaz de llevar a enunciados y a formas concretas de acción esta su disconformidad radical, no por ello múltiples sujetos sociales no manifestaron también en ese tiempo su desasosiego a través de otros tipos de significantes, entre ellos y quizás privilegiadamente, los del cuerpo como comunicación publicitaria (Habermas).

Postulo que lo nuevo y lo arraigado o tradicional quedaron en este tiempo enfrentados, al desnudo, significándose mutuamente en su oposición. Entre esos polos, hubo cadenas discontinuas de mediatizaciones, de aproximaciones, de redes y puentes de poderes y agenciamientos, que lucharon por definir su pertenencia a uno u otro campo, o su inclusión contradictoria y en tensión en ambos a la vez.

En suma, ese cambio de siglo fue un tiempo especialmente activo en elaboración de saberes sobre el cuerpo-voz de la representación en público, de elaboración de enunciados de verdad y de pugnas por convertirlos en la “ley” del campo, como también, fue un tiempo en que, en el deslinde de un victorianismo de la ocultación y la represión, cuerpos, voces y objetos salieron profusamente a la luz pública, en su materialidad concreta o en sus imágenes y simbolizaciones, al momento de su ejercicio en tanto fuerzas encontradas de poder o de su flujo en líneas de deseo duras, flexibles o en fuga.

No me interesa de este espacio-tiempos seguir las ideas en abstracto, las supuestas transacciones de contenidos, de visiones de mundo representativos de intereses, sino su

---

<sup>7</sup> Notas inéditas del compositor y profesor del Instituto de Música PUC, Rafael Díaz.

encarnación en prácticas en tanto enunciados y visibilidades: en movimiento corpóreo, miradas, ojos, gestos, palabras, decires, vestimentas, objetos que van conformando discursos reiterados de tipos de sujetos sociales, de encarnaciones de género, de etnias, de clases que los hacen dibujar líneas comunes colectivamente agenciadas. Líneas de enunciados y corporizaciones que no necesariamente circulan como dominación sino que también acceden al campo de la seducción. Líneas que llegan a constituirse como líneas duras o legales del campo y de los sub-campos asociados, deviniendo institución con constelaciones de prácticas de cambio o transformación asociadas a sus normativas; líneas flexibles que fluyen incluso en fuga, desde enunciados y agenciamientos de arte que se articulan con las minorías.

Para mis objetivos, es vital el que desde 1870, y en especial desde 1891 en adelante, se desarrollara en Chile y en el mundo una prensa concebida dentro de la lógica de la prensa moderna, la que dio importante cabida a lo performativo en sus diversos ámbitos. Prensa que, ya a inicios del siglo XX, incorporó decididamente ilustraciones, fotografías, diseños, dibujos, muchos de los cuales capturaron la performance y la teatralidad activa en los espacios públicos y cívico-públicos. Sin este apoyo, las referencias y huellas de la dimensión de visibilidad de este campo y de los enunciados correlativos hubieran sido más restringidas y parciales de recuperar. También, se editaron decenas de revistas especializadas en la actividad dramático/teatral, en una euforia que tampoco se ha vuelto a repetir.

## **2. SOCIABILIDAD Y PERFORMANCE EN EL CHILE DEL FIN DE SIGLO: NÚCLEOS DE ANÁLISIS E HIPÓTESIS**

Las hipótesis que postulo en esta tesis son las siguientes:

*-Lo performativo en el Chile de 1870-1918 conforma un sistema caleidoscópico cuya organización, expresión y transformaciones a través de estas cinco décadas actualiza las tensiones y distensiones de los diversos actores sociales operantes en la vida sociocultural del país, enfrentados a la necesidad de constituir su cualidad diferencial de sujetos modernos.*

*Hay diversidades en pugna dentro de cada circuito y estamento social y entre ellos no hay consenso. Por tanto, el espacio performativo es un lugar de lucha por hegemonizar*

*la propia postura en relación a los diversos proyectos operantes y emergentes a nivel nacional e internacional.*

Aun cuando es posible identificar distintos circuitos sociales, culturales, de género, nacionales, hay interconexiones fluidas entre ellos; al pasar de uno a otro tipo de agenciamiento, las composiciones y recomposiciones adquieren un sello particular, sin dejar de tener la huella de su inspiración modeladora:

*-El sistema performativo operante en Chile entre 1870-1918 es uno compleja y contradictoriamente interconectado en sus diferentes circuitos de producción-circulación-recepción. La escena social es copada por un continuum entre la autoexpresión de una sociabilidad segmentada y heterogénea, capturada por la necesidad de re-presentar y re-presentarse con su propio cuerpo en escena, ritualizando y modelizándose con sus posturas y sus im-posturas, y la participación en un sistema internacionalizado inserto en una dialéctica neocolonial, en relación a los cuales y desde los cuales se irá constituyendo una escena urbana ¿nacional? ¿moderna? ¿recuperadora? ¿contestataria?*

Esto se juega finalmente en el territorio de los cuerpos y de los decires sobre el cuerpo, y en sus espacios de movimiento posibles o en sus espacios de política del cuerpo.

Estos cuerpos performativos en particulares espacios de representación, junto con ir desplegando y constituyendo imaginarios que van desde el ícono a la alegoría, reconfiguran la relación entre lo público, lo privado y lo masivo, y permiten a los diferentes grupos sociales representarse como alteridad frente a sí mismos, frente a sus pares y frente al resto de lo social. Fenómeno también propio de la sociedad moderna, que genera y alimenta un mercado de irradiación mediatizado de dichos cuerpos espectacularizados y espectacularizables, dentro de una lógica de hegemonización.

En relación a este fenómeno jugado en la clase dirigente, adscribo a la hipótesis de Devés:



-“Así, la imagen cumple la doble función de configurar identidad: expresa un modelo al cual ese grupo social insiste en identificarse, modelo en base al cual proyecta su relación con la realidad, modelo de sí mismo que se cree modelo posible de país”<sup>8</sup>.

Un neo-barroquismo propio de la *Belle Epoque* impregna las formas performativas de las distintas clases y grupos sociales, en donde la mascarada y lo carnavalesco tienen un lugar preferente. Mi hipótesis es que

*-Una principal forma performativa del Chile que entra a la modernidad es la mascarada y el baile de fantasía, es decir, el uso del disfraz como una manifestación de la corporización del deseo de ser otro, representando el yo sublimado o reprimido. Subsistiendo aún ciertas fiestas colectivas de coparticipación en el espacio público, hay una tendencia a la segmentación social y a redefinir la relación público-privado de estas fiestas, que mantienen un trasfondo sacrificial.*

*Asimismo, el espíritu carnavalesco difiere según las clases y el género de quien participa en estas fiestas, manteniendo su carácter transgresor fundamentalmente en los sectores medios y populares.*

El modelo tipo apocalíptico e integrados (Eco) no lo consideraré válido, sino tendré una aproximación cercana a las posturas de Jesús M. Barbero sobre el uso activo y productivo por parte de la sociedad de la oferta de la industria cultural y de los modelos provenientes de los centros industrializados europeos. Incorporaré elementos de lo participativo, lo lúdico, la identificación escena-auditorio, la recepción como producción de sentidos y activación del imaginario, etc. Manejaré al respecto la siguiente hipótesis:

*-Es esta una época especialmente rica y compleja de la vivencia de lo performativo en y por la sociedad, ya que no hay barreras estrictas entre lo profesional y lo aficionado, entre el escenario y la platea, entre lo participativo y lo receptivo. El “pánico escénico” del cuerpo político (Martin) aún no es una forma dominante de alienación social, propia quizás de una etapa posterior del capitalismo, de sociedades más mediatizadas y pasivizadas por su confinamiento a la esfera de la recepción y a la división del trabajo representacional.*

---

<sup>8</sup> Devés, “La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad”, 40.

Será de importancia central en el análisis de las formas performativas, en tanto textos que portan discursos cuya codificación está abierta a la interpretación y que eran opacas incluso para los sujetos que las in-corporaban y las actualizaban en dicho espacio-tiempo, tanto por lo diferido (*défference*) de todo lenguaje simbólico en la relación poder/deseo como por la presión del contexto, tener en cuenta que

*-Habrá censuras, silenciamientos, represiones y modelamientos provenientes de las distintas esferas de poder incardinadas en los cuerpos y en las instituciones, las que serán sorteadas por estos juegos performativos mediante el mecanismo de la doble voz (Showalter) y del doble cuerpo ("el teatro y su doble", Artaud), por lo que no habrá una transparencia mimética en los cuerpos de la representación, sino a menudo, encubrimientos cifrados.*

Como hipótesis general que subyacerá al análisis del espacio público y cívico-público y de sus performatividades, acogeré la propuesta de Young en relación a un valor que busco y postulo como un ideal de la modernidad. Me refiero a la democracia política y social en base a la emancipación de todos los sectores postergados en los sistemas de poder instaurados por ella:

*-“Una concepción emancipatoria de la vida pública puede mejor asegurar la inclusión de todas las personas y grupos no reclamando una universalidad unificada sino explícitamente promoviendo la heterogeneidad en público”<sup>9</sup>.*

### **3. LA MIRADA Y EL CUERPO DE MI ESTUDIO**

El plan para realizar la genealogía y la cartografía de este campo artístico y social -el de las performances en tanto actos de definición, modelación y expresión del sujeto del deseo y del poder, y el de su legalidad institucional en la constitución del espacio urbano moderno- incluye trabajar tres grandes partes o secciones complementarias:

- **Primera Parte:** Lugares de la mirada y del mirar: teoría y epistemología
- **Segunda Parte:** Inclusiones y exclusiones en lo público, lo cívico público y lo social en el Chile de la Era del Imperio

---

<sup>9</sup> Young, “Impartiality and the Civic Public: some implications of feminist critiques of moral and political theory”, 424.

- **Tercera Parte:** Ropajes del cuerpo y del deseo: performances de ocultamiento y/o de mostrar-se en público
- **Cuarta Parte:** El juego del ojo a ojo: coreografías entre el espejo y la pantalla

En la medida que ocuparé una perspectiva analítica y una metodología “transterritorial y multisistémica”, vinculadas a ciertos marcos teóricos centrales y a su integración en los estudios culturales y en la teoría crítica, mi Primera Parte *Lugares de la mirada y del mirar: teoría y epistemología* será la instancia para rayar la cancha conceptual, epistemológica y empírica en que ubicaré mi estudio. Por de pronto, abundaré en la definición del campo de los estudios de la performance y de los estudios del cuerpo, ejes de este trabajo. De allí, trazaré lazos con las otras fuentes analíticas y conceptuales a los que los estudios de la performance, en tanto rama de los estudios culturales y de la teoría crítica, echa mano. En especial, las neoestructuralistas, las deconstructivistas, las actualizaciones del psicoanálisis y los estudios de género.

Continuaré luego elaborando el concepto de lo público, cívico público y social, delimitación fundamental en tanto dichos espacios serán en los que se realizan las performances de mi interés, espacios organizados según una fuerte especificidad de época. Utilizaré primero el recurso heurístico de adentrarme en el uso del espacio público por el cuerpo, la voz y la mirada en la Antigua Grecia, basándome en los trabajos contrapuntísticos entre antigüedad y modernidad realizados por Arendt y por Sennett. Entre los diversos “lugares para ver” y para realizar la representación destaca el teatro griego y en él, la representación de la tragedia. Estos elementos los emplearé a lo largo de la tesis en la discusión crítica de las performatividades corporizadas y textualizadas en Occidente y en Chile en ese cambio del siglo XIX al XX, de cara a la modernidad.

A la elaboración de Arendt agregaré la de Habermas en su definición del espacio público y su reflexión sobre la performance en dicho espacio como mecanismo de poder y de agenciamiento, a la que denomina “publicidad representativa”, haciendo él también un juego de comparación histórica (esta vez, con los finales del Antiguo Régimen) para mejor dilucidar su composición en la era republicana y capitalista moderna.

Para evocar los núcleos principales que articulan la vida política, social y cultural de ese fin de siglo XIX e inicios del XX, recurriré a Hobsbawm y a Wagner; Hobsbawm la

identifica como la Era del Imperio, en tanto Wagner ausculta allí la primera gran crisis del capitalismo, con todo el malestar que ello implica.

En la Segunda Parte *Inclusiones y exclusiones en lo público, lo cívico público y lo social en el Chile de la Era del Imperio* me avocaré al escudriñamiento y reconstitución de dichos núcleos y articulaciones en el Chile de esa época.

Quiero hacer una advertencia: me era habitual, rasgo que compartía con otros estudiosos de la cultura, remitirme a la historia a modo de un “contexto” que era adosado como infraestructura explicativa a los fenómenos estudiados. Dicha reseña histórica solía ocupar directamente las categorías de análisis, organización de la información y lógica discursiva de los historiadores, científicos políticos y ensayistas ocupados como fuente. Esta fórmula me incomoda y en esta ocasión haré un esfuerzo por realizar una elaboración propia, mi propio relato acerca de esa historia. Con una mirada más bien interrogativa y de búsqueda, y en algunos momentos lúdica, recorreré ese tiempo aplicando las categorías que son también pertinentes a lo performativo, a lo teatral y a lo dramático. Me interesa ejercitar el esquema de Sennett de la relación “carne-piedra” como correlato de lo que se puede dar a ver, a oír y a presentar discursivamente en un espacio público, cívico público y social, en este caso, el chileno de ese fin de siglo, en especial, considerando que realizo esto a partir de mi propio cuerpo, voz y mirada presente.

Usando también como fuente las visibilidades y los enunciados disponibles, privilegiando las fuentes primarias, delinearé una propuesta de discursos verbales y visuales acerca de dicho tiempo y espacio histórico. Estas matrices activan y serán activadas a su vez por las Tercera y Cuarta Parte del estudio, centradas en las performances realizadas en el espacio público y cívico-público, básicamente por la sociedad civil chilena de entonces, ya sea como forma de aparición en público, de ocultamiento, de sociabilidad, de ritualidad colectiva, dentro del espacio que abre, promueve, coarta y censura la modernidad emergente. Buscaré generar un diálogo dinámico entre las partes, poniendo atención a las voces y cuerpos dominantes como también a las marginales y marginadas, consultando las fuentes no canónicas ni oficiales para vislumbrar algo de las dinámicas y agenciamientos activos en ese tiempo. Consideraré a los sujetos predominantes y a los anómalos, a los que participan de modo específico en la viva relación representación dramática/público, en el ser ellos/ellas

mismas los actores de la representación y en actualizar allí sus energías conflictuadas de poder y deseo, en nuevos modos de corporizar sus géneros y sexualidad (*gendered bodies*).

Partiré la Tercera Parte realizando dos consideraciones previas: primero, por estar estas secciones muy basadas en fotografías de época, me remito a la significación y rol de la foto en estos primeros tiempos de su uso en el retrato, en las *cartes de visite* y en el registro de performances. Por otra parte, tomo como marco la hipótesis de Sennett de *El declive del hombre público* en cuanto a la relación privado/público, expresión/representación en el siglo XIX. El postula que la sociedad victoriana restringe fuertemente la expresión de sus sentimientos y su subjetividad en público, llegando a una fuerte homogenización del comportamiento, delegando al teatro, a actores y actrices, el despliegue público (hasta el exceso) de su intimidad. Este modelo se vería cuestionado y transformado en la *Belle Epoque*, en la que habría una nueva relación en la presentación en público del cuerpo y de los sentimientos.

Además de la recurrencia a Sennett, en este capítulo utilizaré variados artículos provenientes de los estudios culturales. Ellos permiten inscribir estos fenómenos dentro de una genealogía y de una interpretación teórica e histórica global. Por cierto, estando estos estudios referidos a fenómenos principalmente europeos, los incorporaré como iluminación de lo chileno manteniendo el estado de alerta que proveen los estudios postcoloniales.

Matizaré esta hipótesis de Sennett al proponer, a partir de la experiencia chilena, en muchos sentidos homologable a lo sucedido en la cultura occidental, que dicha sociedad, en especial la burguesía y los sectores medios, mantienen una ambigua tensión entre el develamiento y el ocultamiento en público, y cultivan con dedicación modos variados de (re)presentar-se en público, permitiendo a ciertos grupos sociales (las mujeres, por ejemplo) perfilarse en ese espacio.

Iniciaré el análisis de las formas de aparición en público a fines del siglo XIX y principios del XX en Chile en el espacio social, en el cívico-público y en el público centrada en la relación “cuerpo a cuerpo”, mediante una exploración de la vestimenta como política del cuerpo. La homogenización masculina y obligación de la belleza femenina, y el contrapunto con el dandi, la “tapada”, la mujer de manto, y la

“fregoliana” mujer de la *Belle Epoque* serán algunos ejes de esta discusión. Sobre esta base, en la Cuarta Parte me adentraré, sobre el eje del “ojo a ojo”, en los principales tipos de performances de esta época, cuando los cuerpos circulan por la ciudad ritualmente: los paseos, los espectáculos y juegos festivos como corsos de flores y kermesses; los rituales sagrados y la religiosidad popular como los de semana santa, las procesiones y su secularización; el cuerpo muerto representado y el luto, los ritos mortuorios. Luego, analizaré la transgresión de la apariencia homogénea en público mediante la representación del otro: carnavales, bailes de disfraces, cuadros alegóricos, fiestas de primavera.

Culminaré este capítulo, y en rigor, esta tesis, con una mirada “como” acto performativo a los Juegos Florales de 1914 (en los que Gabriel Mistral obtuviera el premio de la Flor Natural), ya que los considero manifestación privilegiada y sintética de la mayoría de los elementos jugados en las prácticas performativas cuya semiosis habré realizado anteriormente.

Atravesaré los alcances a las “políticas del cuerpo” por los ejes de la clase social y el género y también por la lógica del cuerpo exhibido, del cuerpo oculto, el cuerpo censurado, del cuerpo reprimido, del cuerpo sincero, del cuerpo hipócrita, por la del cuerpo muerto y el cuerpo vivo, el cuerpo enmascarado y el cuerpo desnudo, el cuerpo idealizado y el cuerpo anómalo y aberrante. Realizaré una cartografía de los lugares, textualidades, visibilidades, enunciados que giran en torno a estas performances, del eco que obtienen en el resto de la sociedad, de la corporización del poder y del deseo que ellas encarnan.

Las performances tienen una proyección a la vez fuertemente materializada y simbólica que circula entre la cotidianidad del espacio público y su ámbito de lo extraordinario. Siguiendo principalmente a Bourdieu, intentaré trazar la legalidad del campo, sus reglas de funcionamiento, sus capitales simbólicos, sus capitales de prestigio, sus capitales netamente económicos. Las reglas de ingreso, mantención, cambio o acceso a diferentes circuitos dentro de los campos performativos, e incluso, las de expulsión de él. Los privilegios y libertades del cuerpo y de la voz adscritas a la pertenencia al campo, sus imposibles, sus áreas de ruptura y de flujo en líneas de flexibilidad y fuga (Deleuze). El cuerpo performativo como fetiche de una sociedad de mercado, como proyección de deseo de una sociedad que se debate entre lo libertario y la moral victoriana.

Pondré especial énfasis en la relación cuerpo a cuerpo, cara a cara entre las distintas esferas de poder y de sus deseos involucrados en este sistema, desde el local hasta el europeo como vértice crucial de esta Era del Imperio. Al respecto, una cuestión clave a dilucidar: ¿qué relación de alteridad se establece allí?

En cuanto considero a las performances como fuerzas encontradas y potenciadas de poder, los agenciamientos que ellas hacen fluir acumulan y pierden una y otra vez su energía; el deseo parece realizarse, cae en el vacío y acrecienta el nuevo deseo. Logros parciales los alientan, críticas despiadadas los frustran y desactivan. Obviamente, estos agentes de las performances y quienes las comentan y critican elaboran profusamente textos y discursos referidos a ellas. ¿Cuáles son los discursos de verdad que sustentan a los poderes dominantes en sus formas de “representación publicitaria” y de performance? ¿Cuáles se empiezan a elaborar con pretensiones alternativas, intentando desplazar a los primeros? ¿Quiénes están detrás de unos y otros? De ahí que el análisis de las visibilidades y de los enunciados será un juego de va y viene, entendiendo a unas y a otros como elementos de iluminación, sublimación y velamiento recíprocos.

Terminaré, por cierto, esta tesis con conclusiones y recapitulaciones finales que amarren y valoricen lo realizado.

#### **4. EL CORPUS**

Imposible acceder al corpus de la representación, al texto escritural de cuerpos y voces en escena que se desplegaron en el tiempo y espacio irrecuperable del Chile de hace un siglo. Lo escurridizo de esas performances en acción, efímeras por naturaleza, buscaré captarlo mediante la semiosis de los textos escritos y visuales que las aludan, contemporáneos al periodo de mi interés. He dicho que quiero ponerme en el lugar de la sospecha. Hacer una genealogía en el lugar y en el tiempo de los hechos. Dar oídos a los enunciados de los anómalos, de las minorías. Enunciados de saber perdidos, no recogidos por la historia oficial.

De los textos escritos, abarcaré principalmente los llamados géneros menores pero no por ello menos significativos: diarios de vida, testimonios, crónicas, cartas, ensayos, biografías. También, textos las más de las veces anónimos o con seudónimo de prensa diaria y prensa especializada en sus diversos géneros (crónica social, opinión, ensayos, columnas editoriales, publicidad). Por cierto, como fuente secundaria, consultaré

ensayos y estudios culturales de reciente data, que sistematicen en parte estas y otras fuentes, reservándome la posibilidad de discutir o no sus hipótesis.

Los textos iconográficos a utilizar serán dibujos, grabados, pinturas, caricaturas y, especialmente, fotografías. Las buscaré en la prensa ilustrada, destacando la publicada por Editorial Zig-Zag desde 1905 en adelante (revistas Zig-Zag, Familia, Selecta), como también las fotografías de época recopiladas desde fuentes varias, tanto privadas como publicadas en recopilaciones contemporáneas. Estas fuentes proveerán de material mi indagación en el imaginario (Lacan), en las corporizaciones de género (*gendered bodies*), en las “visualidades del poder” (Foucault), en las “máquinas de deseo” (Deleuze).

Aunque más adelante abundaré al respecto, por ahora acotaré el tipo de información que provee esta textualidad iconográfica: la fotografía captura el “haber estado allí” del cuerpo humano, congela un momento del aquí y del ahora para la posteridad, en un registro desprovisto de elementos claves de lo humano vivo (el palpitar vital, el movimiento) pero sin embargo, que captura en ocasiones el *ánima* de las personas o de la escena retratada. Si hay métodos de análisis literarios, de la palabra escrita, que comenté anteriormente, la cuestión del análisis de la imagen fotográfica está sometida aún a debate, al postular Barthes que no es un lenguaje, por carecer de código.

Sin embargo, en su más reciente *La cámara lúcida* ensaya un método que adoptaré para este estudio, método que se aleja del estructuralismo formalista para dar cabida a la mirada subjetiva. Este opera a través de dos modos de lectura: del *punctum*, aquello que impacta emotivamente, como un flechazo, al observador (en este caso, a mi misma), en cruce con elementos de valor socio-histórico, y el *studium* o momento más analítico, en el que incluye el poner atención en la pose, la mirada, el vestuario, los objetos, el lugar, las relaciones entre personas, la estética y convenciones fotográficas de la época, etc.

Es necesario considerar que hay ya una tradición, especialmente europea, que estudia la historia de la representación y de la escena pública y privada a partir de la iconografía (desde las inscripciones en vasijas griegas y el arte rupestre en adelante), constituyendo una especialidad dentro de los estudios del arte. Estos capturan e interpretan la gestualidad y estilística del cuerpo en el acto de representación y su vínculo con otros elementos de la escena y la performance (máscara, maquillaje, vestuario, escenografía,



iluminación, etc.)<sup>10</sup>. Esta tendencia utiliza la también ya establecida metodología de emplear la fotografía como fuente para la reconstrucción de diversos fenómenos históricos<sup>11</sup>.

Para terminar, quiero decir que sé que los procesos de reconstitución histórica están sometidos a múltiples limitaciones por la inasibilidad para el conocimiento de la realidad pasada y por la sujeción del sujeto investigador a su propia esfera de intelección desde su presente-otro. Siendo sana la cuota de escepticismo que esta reserva implica, prefiero apostar a que es posible acceder, mediante los métodos de los estudios culturales, a lo que Rojo llama ese “doble sistema de la detección/atribución de significación” en los textos interpretados. Acepto el reto que propone Rojo de que, en tiempos de un cierto relativismo, “sigamos siendo fieles a la conjetura de que alguna vez en el pasado sucedieron ciertas cosas, que esas cosas fueron y siguen siendo significativas, y que esa significación que ellas poseyeron y poseen aún nos pide que las recuperemos, aunque ello sea con las limitaciones inherentes a nuestros pobres recursos humanos”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> La Universidad de Florencia, por ejemplo, tiene un Departamento de Historia del Arte y del Espectáculo, encargado del estudio de todo tipo de performances y de escenificaciones a partir de ilustraciones de época.

<sup>11</sup> Ver, entre otros, Freund, *La fotografía como documento social*

<sup>12</sup> Rojo, *Diez tesis sobre la crítica*, 83.

**PRIMERA PARTE. LUGARES DE LA  
MIRADA Y DEL MIRAR: TEORIA Y  
EPISTEMOLOGIA**

# I. LOS ESTUDIOS DE LA PERFORMANCE

“La cultura, entonces, no es: la cultura produce. Produce sentido común pero también instituciones, sujetos socializados pero también utopías, historia pero también silencio. Es decir, la cultura produce marcos de interpretación de los sentidos sociales a través de prácticas que permanentemente expanden el horizonte de lo posible aunque, al mismo tiempo, celebren su propia tradición”.

Guillermo Mariaca, *Los cuerpos del aire*

## 1. PRODUCTIVIDAD DE LA MIRADA COMO PERFORMANCE

En los últimos veinte años ha habido un auge de los “estudios del cuerpo”, con base en la antropología, la lingüística y los estudios culturales, impactando a las disciplinas que estudian los comportamientos en público, ampliando la mirada hacia los estudios del teatro (que acuña el término “teatricalidad”) y rematando en los estudios de la performance.

En el corazón de estas reformulaciones disciplinarias está la pregunta acerca de la semiosis del cuerpo humano y su vínculo con la representación o lo simbólico. A la base de este resurgimiento están los recientes cuestionamientos del cartesianismo epistemológico, de su privilegio de lo conceptual y del lenguaje simbólico.

El post-estructuralismo incide de dos formas en estas reformulaciones. Una, cuestionando que la cultura y el significado residan en un sistema oculto, subyacente, abstracto o conceptual al que remitiría todo acto de habla y toda práctica cultural, adquiriendo un status de “verdad” universal más allá de la contingencia. Segundo, poniendo en cuestión la base de esta relación, sustentada en el concepto saussuriano del signo como reciprocidad entre significado/significante dentro de un sistema general de oposiciones al interior de la lengua. Al establecer Derrida y otros deconstructivistas la operación de una cadena sin fin de significantes que desplazan al significado que nunca encuentra su origen o lugar primero, y al establecer que toda inscripción en cualquier soporte (incluido el cuerpo humano) funciona como escritura que convoca significados,

tira al cajón la fe en la existencia de una estructura explicativa definible y estable, e inicia el juego de los significados móviles y dinámicos.

Hay que sumar las derivaciones de estos planteamientos en el psicoanálisis lacaniano y en postestructuralistas como la Kristeva: el barramiento de la línea significado//significante interfiere, desvía, “difiere”, en un acto de *defference*, al significado. Este barramiento provendría del modo en que lo simbólico se constituye en el proceso de individuación del sujeto, cuando se rompe la unidad imaginada del “yo” en la etapa del espejo, con la aparición de la tríada paterna: el lenguaje recupera, desplazado, el significante de la carencia o ausencia de esa unidad primaria. Carencia que está a la base del deseo, estableciéndose una ligazón entre deseo, representación especular del imaginario –por tanto, re-presentación del cuerpo del otro como diferente al propio cuerpo- y lenguaje simbólico como siempre diferido del Otro o de la unidad primaria.

Esta ruta, con implicancias en lo ontológico y lo epistemológico, junto con poner en duda los modelos lógicos abstractos, estructurales y universales, reintegra al juego del lenguaje la representación del cuerpo en el imaginario. Los caminos de la percepción y del lenguaje, de la re-presentación de sí como otro y de la constitución del sujeto, irán en un juego de eterno retorno entre el imaginario y lo simbólico. Para el analista o investigador, como para el sujeto que indaga en su propia constitución barrada y diferida, el acto o proceso de significancia será el camino para avanzar en el desentrañamiento de la carencia y sus sustitutos simbólicos.

Más que realizar esquemas explicativos limpios y esquemáticos, diagramas de líneas o vectores de fuerzas en tensión conceptual, hay una tendencia a volver a encarnar, a darle cuerpo y presencia al sujeto y a la realidad investigada. La estrategia es ponerse desde el punto de vista de la recepción; el investigador llega a una escena en proceso: en diálogo, en intercambio, en generación contingente de sentidos, siendo él un polo activo en esta dinámica de generación de discursos. Allí, los sujetos, con toda la complejidad social, lingüística y psicoanalítica implicada en ese concepto, con su cuerpo, su mente, su psiquis y sus circunstancias, interactúan productivamente con otros que se encuentran en la misma condición. Barthes, al declarar la muerte del autor, junto a Jauss, quien propone la dinámica generadora del receptor, son algunos de los que están tras esta perspectiva.

Esbozaré a continuación qué propuestas específicas se manejan en los estudios del cuerpo, de la teatralidad y de la performance.

## 2. ESTUDIOS DEL CUERPO<sup>13</sup>

Dos conceptos son centrales en los estudios del cuerpo: el de “incorporación” y el de “inscripción”, cada uno, en base a una ontología diferente, aunque hay quienes proponen su interrelación.

Mary Douglas<sup>14</sup> plantea una cuestión básica en relación al problema de la semiosis del cuerpo, atendiendo a que las personas “tienen” un cuerpo y “son” un cuerpo a la vez. Cuando se piensa al sujeto como “teniendo” un cuerpo, el implícito es que hay un ser anterior u ontológicamente situado en otra parte que excede a ese cuerpo. Quienes postulan que el ser humano “es” un cuerpo, remiten todos los procesos de subjetivación y constitución del yo a lo corporal, y por tanto a lo contingente, sin que exista una esencia anterior o subyacente desligada de lo corpóreo.

Esta última alternativa enfatiza el concepto de la “incorporación”: el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática, cuerpo a cuerpo dentro de la comunidad, el que no es reductible ni pasa necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura). A partir de ideas fenomenológicas y terapéuticas, esta tendencia propone que el cuerpo se constituye a sí mismo como *body subject*. Blacking<sup>15</sup> insiste en que la mente no puede ser separada del cuerpo: la condición básica de la sociedad es un estado de *fellow-feeling* en el cual las formas de interacción no verbales son fundamentales. El cuerpo no es un lazo entre naturaleza y cultura sino que media toda la reflexión y acción sobre el mundo: Csordas<sup>16</sup> sintetiza lo anterior al decir que “el cuerpo es sujeto de cultura”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Tomo aquí como referencia principal a Vale Almeida, “Corpo presente. Antropología do corpo e da incorporacao”.

<sup>14</sup> Douglas, Natural symbols.

<sup>15</sup> Blacking, The anthropology of the body.

<sup>16</sup> Csordas, Embodiment as a paradigm for anthropology.

Merlau-Ponty ha sido recuperado como el inspirador de los actuales estudios del cuerpo y de la performance a partir de su estudio *Fenomenología de la percepción*. En una posición anti-cartesiana, intenta superar la dualidad sujeto/objeto, mente/cuerpo, percepción/mundo. Afirma que la percepción no es una representación interna de un mundo exterior, sino que ocurre a la par en el mundo y en la mente. La percepción visual de un objeto se da entre este y el cuerpo del que percibe, no habiendo “dos” objetos. El cuerpo ve y es visto, oye y es oído, etc. (en cuanto formas de conducta basadas en hábitos culturales adquiridos): siempre se percibe desde algún lado y es una presencia visible, tangible de cada uno, la que forma ese alguien.

En sus palabras, “es a través de mi cuerpo que comprendo a las otras personas, así como es a través de mi cuerpo que percibo las ‘cosas’. El significado de un gesto ‘comprendido’ de este modo no está escondido para él, está entrelazado con la estructura del mundo”<sup>18</sup>. En esta línea, postula que “la percepción y la cognición no son una conquista sólo de la mente sino de toda la persona-cuerpo en un proceso histórico: implica la localización de las personas en el mundo, cuyo sentido es mediado por su desenvolvimiento en las relaciones sociales”.

Teóricos recientes han reconvertido a Merlau-Ponty a las categorías de los estudios culturales. Crossley<sup>19</sup> interpreta que Merlau-Ponty estableció que lo social no puede ser pensado como un objeto por encima de los sujetos sociales, o como objeto de pensamiento. Lo social sería una estructura intersubjetiva concreta, reproducida a través de acciones in-corporadas. Consistiría en lugares de significado compartidos y en interacción mutua (que pueden ser conflictivos) en que los cuerpos actúan y son objetos de acción. Son agentes y objetos de poder.

---

<sup>17</sup> Al respecto, es bueno mantener en mente la alerta que realiza José Gil en “Corpo” respecto a un regreso a la fenomenología tout court, en la cual el cuerpo se torna un significante despótico capaz de resolver todos los problemas, desde la decadencia de la cultura occidental hasta los mínimos conflictos internos del individuo.

<sup>18</sup> Merlau-Ponty, 186.

<sup>19</sup> Crossley, “Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology”.

Lleva los postulados de Merleau-Ponty al siguiente cuadro:

- toda subjetividad es intersubjetiva
- toda intersubjetividad es concreta
- la intersubjetividad concreta constituye lo social
- lo social es un campo de lucha y de poder
- el sujeto-cuerpo está en el medio de esta interrelación
- no como origen trascendental sino como principio de acción.

Bourdieu<sup>20</sup> realiza otra significativa reformulación del concepto de in-corporación (cuerpo socialmente in-formado= *embodiement*) tendiente a la superación de dualidades, en este caso, el de la estructura vs. la práctica social. Elabora para ello el concepto de *habitus*, que toma de Mauss, como repetición de prácticas corporales inconscientes y mundanas. Delinea un tercer orden de conocimiento, pasando del análisis del hecho social como *operatum* a su análisis como *modus operandum*. El *habitus* no sería una colección de prácticas sino un sistema de disposiciones duraderas, principio inconsciente y colectivamente inculcado para la generación y estructuración de prácticas y representaciones. En este sentido, el *habitus* es a la vez una resistencia establecida e incorporada, que se ejercita “naturalmente” dentro de un medio estructurado, pero que a la vez es parte de una dinámica en movimiento sujeta a tensiones, crisis y transformación en el terreno de las prácticas. Estas, con el tiempo, podrán generar nuevos *habitus* como sustrato colectivo incorporado por el resto de la sociedad o una porción de ella. Sería el caso del comportamiento de los “campos culturales”, según esbozaremos más adelante.

¿Cuál es el valor heurístico de estos enfoques de “epistemología bastarda” o de tensión no dual entre teorías cognitivas y fenomenológicas, estructuralistas y pragmáticas, que reintroducen lo in-corporado e in-formado al terreno del conocimiento humano y al de la práctica social? ¿Qué tipo de fenómenos serían los más sugestivos o ricos para recuperar en esta compleja integralidad de lo humano?

---

<sup>20</sup> Bourdieu, Outline of a theory of practice.

Con formato: ListaVin1

Con formato: Numeración y viñetas

De cara a la problemática de la modernidad, y del concepto de individuo y sujeto social, Terence Turner reivindica que la apropiación de la corporalidad es una matriz fundamental en la noción de persona e identidad personal en Occidente. Define al sujeto como “una conciencia in-corporada con propósito, voluntad y capacidad de agenciamiento o acción”. Acentúa el carácter relacional, de proceso y contextual de la identidad personal: “No es un ego cartesiano desincorporado e íntegro”. La proyección política de este concepto estaría en que “para los nuevos movimientos políticos de resistencia personal, social, cultural y ambiental, ‘el cuerpo’ consiste en procesos de actividad autoproducida, al mismo tiempo subjetiva y objetiva, significativa y material, personal y social, un agente que produce discursos tanto como los recibe”<sup>21</sup>.

Desde Goffman ha quedado claro que la in-corporación es parte de los procesos de reciprocidad e intercambio, y, desde la preeminencia del psicoanálisis, se le ha integrado el análisis de los afectos, emociones e imagen corporal. Lo anterior, enhebrado al estudio de la cultura de consumo, ha dejado en evidencia cómo el “yo” (*self*) moderno es representacional.

Anthony Giddens<sup>22</sup> ha también sintetizado y proyectado la teoría del cuerpo a un vasto campo de los estudios culturales. Subraya que el cuerpo no es apenas una entidad física que poseemos, en la idea de “tenemos un cuerpo”: es un sistema-acción, un modo de praxis, y su inmersión en las interacciones cotidianas es esencial para la narrativa de la autoidentidad. En ella, presta atención a la apariencia, posturas, sensualidad y regímenes del cuerpo. En una relación entre agencia y estructura, asocia el *self* reflexivo a la idea de que el cuerpo puede ser moldeado en la sociedad moderna de modo de expresar las narrativas auto-reflexivas. Para él, los nuevos conceptos de “política de vida” se entienden como política de cuerpo, terreno privilegiado de las disputas en torno de las nuevas identidades personales, de la preservación de las identidades históricas, de asunción de híbridos culturales o de recontextualizaciones locales de tendencias globales (y, agregó, en el tiempo de mi estudio, de tendencias colonialistas).

---

<sup>21</sup> Turner, “Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in cotemporary social theory”, 14.

<sup>22</sup> Giddens, Modernidade e identidade pessoal.



La pregunta que queda en pie en relación a las prácticas sociales, representaciones y agenciamientos en el Chile de fines del siglo XIX e inicios del XX es si también entonces fue posible expresar las narrativas de la autoidentidad incorporadamente, y cómo se jugaron en la relación tradición-innovación, localismo-colonialismo.

Por otra parte, el objetivo de Dias es interrogar, por un lado, los lazos estrechos que en la segunda mitad del siglo XIX unen el estudio de la diferencia racial en la constitución de espacios reservados al ejercicio de mirar. Afirmar: “se ha tornado banal, después de numerosos estudios, decir que la modernidad está estrictamente asociada a un nuevo régimen visual, pero con todo, resta mostrar cómo diversos campos del saber se dedican a crear al mismo tiempo lenguajes visuales y espacios reservados al mirar”. Su hipótesis es que la ciencia decimonónica, “en tanto hace parte del campo cultural, define simultáneamente.

Las inquietudes planteadas por Nelia Dias<sup>23</sup> en cuanto al cuerpo como sustento para la visibilidad de la diferencia son iluminadoras para mis indagaciones en los modos de representación visual de las diferencias de clase, de género, de raza, de sensibilidad cultural, etc. en aquel fin de siglo chileno en la Era del Imperio: ¿Cómo es que hemos venido a representar a los otros en cuanto diferencias corporalizadas? ¿Por qué y qué hecho de ver conduce a la exigencia teórica y metodológica de “dar a ver”? Lo que es digno de ser visto y los modos de ver”<sup>24</sup>.

### **3. LA PERFORMANCE COMO EPISTEMOLOGÍA**

Los estudios de la performance han ido asentando su valencia académica en el contexto del auge de la interdisciplina, que reubica la mirada acerca de los fenómenos según la posición del investigador y reformula la política subyacente a dicha mirada en cuanto práctica investigativa.

La convergencia de la antropología, la lingüística postestructuralista, el psicoanálisis, los estudios dramáticos y teatrales, los estudios literarios, las artes visuales, feministas, etc., unida a las transformaciones dentro de las prácticas artísticas propiamente tales,

---

<sup>23</sup> Dias, “O corpo e a visibilidade da diferença”.

<sup>24</sup> Ibid, 39 y 41.

llevó a considerar limitado permanecer dentro de una sola de estas perspectivas cuando se intentaba abarcar en un mismo arco el fenómeno de lo que se llegó a denominar *performance*. Como sustrato están por cierto Goffman y Merlau-Ponty, en los 60 y 70, pero, incorporando las vetas centrales de los estudios culturales, sus principales articuladores han sido Víctor Turner y Richard Schechner, como también, Diana Taylor, los dos últimos, académicos norteamericanos a los que tomaré como referencia.<sup>25</sup>

Creo que esta interdisciplina resuelve de manera acertada el desafío de la amplitud de su objeto de estudio, ya que la concepción de que toda forma cultural es también una representación, abarcando desde la vida cotidiana a la escenificación de obra dramáticas complejas, podría diluir su objeto.

Proposiciones pioneras sitúan el problema a nivel ontológico, al entender al ser propiamente tal como un sujeto de la representación, o en su contrario, más allá de la representación: “Nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática. (...) Representar consiste en crear el ser, en acumular la substancia colectiva.”<sup>26</sup>, concepción vinculada al *theatrum mundi* de la vida como teatro (el calderoniano “gran teatro del mundo”), refutado por la hamletiana de Shakespeare, de raíz platónica, de que el parecer y el aparecer son incapaces de revelar el ser.

Schechner cambia el eje de la discusión, al situarse a nivel epistemológico: para él, lo performativo se constituye desde una particular interactividad expresiva/cognoscente: “Lo performativo ocurre en lugares y situaciones no marcados tradicionalmente como ‘artes performativas’, desde vestirse, disfrazarse y el travestismo a ciertos tipos de

---

<sup>25</sup> Ver Richard Schechner, *Performance studies. An introduction* y Diana Taylor, *Hacia una definición de performance*.

<sup>26</sup> Duvignaud, *Espectáculo y sociedad*, 16 y 17.

escritura y habla. (...) Las performances marcan identidades, doblan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias”<sup>27</sup>.

Este conglomerado aparentemente heterogéneo tendría en común el que las “performances –de arte, rituales, de vida diaria- están hechas de ‘comportamientos dos veces realizados’, de ‘comportamientos restaurados’, acciones performativas que la gente se entrena para hacer, que practica y ensaya. Esto es claro en el caso del arte. Pero la vida cotidiana también supone años de entrenamiento, de aprender pedazos de comportamiento adecuado, de descubrir cómo ajustar y hacer performativa la propia vida en relación a circunstancias sociales y personales”. Está aquí implícito el concepto de in-corporación, pero no en su acepción de reproducción automática sino de su uso activo, siempre transformador, que constituye discursos cada vez que se recompone en interacción dinámica a su entorno y circunstancias. Como el *habitus* de Bourdieu, es un sustrato dado (“estaba-ya-allí”) pero en continua activación por los sujetos.

Schechner sostiene que la mayoría de las personas viven en tensión entre la aceptación y la rebelión (o como diría Deleuze, entre flujos de deseo expandidos por líneas duras, flexibles o en fuga), por lo que los estudios de performance pueden abocarse desde los procesos a gran escala social, como las revoluciones, la política, el activismo social, a otros inscritos en la cotidianeidad, como los modos de comportarse en un parque o en un lugar público.

¿Qué es, entonces, realizar una performance?

“En las artes, *to perform* es poner en escena un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto. En la vida diaria, *to perform* es llamar la atención, irse al extremo, subrayar una acción para aquellos que están mirando”. Por tanto, en mi concepto, el cruce de miradas, la conciencia de ser mirado y la de convocar y seducir para conquistar esa mirada está en la base de la performance. Dice Schechner que la gente en el siglo XXI como nunca antes vive mediante la performance; le contradico que otra época tanto o más performativa que la actual fue justamente la de fines del siglo XIX e inicios del XX, esa *Belle (y malheruese) Epoche*.

---

<sup>27</sup> Schechner, 23 y 19.

Avanza en esta definición distinguiendo cuatro momentos acumulativos de la performance.

Todo objeto o ser tendría dos estadios necesarios:

1. el ser o estar, que es la existencia misma de la materia y/o del espíritu, y
2. el hacer de ese ser, que es su actividad en continuo flujo (desde el celular o molecular hasta el movimiento perceptible por lo sensorial).

Sobre y en base a ellos, operan dos categorías adicionales de la performance,

3. cuando el que hace lo hace en términos de “mostrar el hacer” (subrayar, desplegar el hacer), que yo interpreto como estar alerta a que se está en un proceso intersubjetivo, comunicacional frente a otro que lo refracta y significa. Siendo esta la ejecución del performer o de la performance, el cuarto elemento sería

4. “explicar el mostrar hacer”, el esfuerzo reflexivo académico, crítico o autorreflexivo en caso del artista, para comprender el mundo de la performance. En este caso, ya no se trata de establecer a priori que un flujo de comportamientos “es” una performance, sino que la mirada constituiría al objeto como una epistemología: se mira el flujo de acciones representacionales “como” performance.

El predicamento base es que su dimensión performativa no está en la materialidad de la performance sino en la interactividad implicada en el hacer, comportarse y mostrar: “Tratar cualquier objeto, trabajo o producto ‘como’ performance —una pintura, una novela, un zapato o cualquier cosa en absoluto— significa investigar lo que el objeto hace y cómo interactúa y se relaciona con otros objetos o seres. Las performances sólo existen como acciones, interacciones y relaciones. (...) Uno le pregunta a la performance cuestiones en cuanto suceso: ¿Cómo se despliega un suceso en el espacio y se enmarca en el tiempo? ¿Qué vestimentas o ropas y objetos especiales se ponen en uso? ¿Qué roles son jugados y cómo son estos diferentes, si lo son, de quienes son usualmente sus performers? ¿Cómo son los eventos controlados, distribuidos, recibidos y evaluados?”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibid, 24 y 42.

Hay aquí dos énfasis que quiero destacar. Por una parte, Schechner se sitúa en el terreno de la pragmática y en su concepción de flujos inmanentes, prefiere escapar a concepciones trascendentalistas citando a Foucault: “el discurso no puede ser referido a la presencia distante del origen, sino tratado cómo y cuándo ocurre”<sup>29</sup>. Apunta también a lo multívoco no sólo de la actividad humana sino del sujeto mismo y de los tipos de intersubjetividad en que se involucra: en una performance hay usualmente muchos performers en la que cada uno puede tener diferentes aproximaciones, búsquedas, compromisos afectivos. Y cada sujeto puede desplegar diferentes roles y retener otros que opera quizás habitualmente en otros contextos. Es un aspecto a tener en cuenta, por ejemplo, en el caso de la mujer chilena en mi época de estudio, cuando pasa del espacio privado al social y al cívico-público.

Subyace al término performance el colocar, desde la mirada, al objeto en un punto de vivacidad: al decir de Taylor, “de manera opuesta a las ‘narrativas’, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. De modo diferente al ‘tropo’, que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción”<sup>30</sup>.

Lo que no obsta a que un importante estímulo a los estudios performativos sea la filosofía del lenguaje (Austin), y que una corriente de los estudios de las narrativas y de los discursos en base a textos escritos –la de los actos de habla— establezca una fuerte continuidad con el sustrato epistemológico de los estudios performativos. Esto, por entenderlos como un campo de disputa, juego, divergencia, movimiento y resistencia en la disposición del emisor de hacer de su enunciación un acto en el juego de la palabra (una fiesta, según Barthes), y en la del receptor, al movilizar ese discurso desde su propia y concreta posición. Al historificar la situación del intercambio lingüístico entre emisor y receptor y al concebir a cada uno de ellos como sujetos incorporados en tensión recíproca, desbarata la idea de un acuerdo, una cooperación, una sinceridad o

---

<sup>29</sup> Foucault (1977), *The archeology of knowledge*, London: Tavistock, 25.

<sup>30</sup> Taylor, 30.

transparencia entre ellos<sup>31</sup>. Como sintetiza Felman, habría una “relación indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso”, relación que ella postula es la base de la relación cardinal de la teoría psicoanalítica con ciertos tipo de textos, especialmente con los dramáticos con sustrato mítico, de los cuales

<sup>31</sup>Ejemplos de esta perspectiva los encontramos en planteamientos como los siguientes, de Marie Louise Pratt en relación a los actos de habla, y de Barthes en relación al enunciado: “Cuestionar las normas de la sinceridad y la cooperación (del pacto del acto-de-habla entre el lector y el autor) tiene claras repercusiones para el análisis de la literatura. En el presente, la mirada es una de cooperación racional hacia objetivos compartidos. Uno debe ser capaz de hablar sobre relaciones lector/texto/autor que son coercitivas, subversivas, conflictivas, de sometimiento a la vez que cooperativas, y sobre relaciones que son algunas o todas estas simultáneamente o en diferentes puntos en un texto. Tales desarrollos enriquecerían considerablemente el cómo se da cuenta de los actos-de-habla (speech-act) de textos de vanguardia y de ‘lecturas de resistencia’ (‘resisting reading’, Fetterley 1978) del tipo de los discutidos por mucho(a)s crítico(a)s feministas. (...) Lo que se necesita en una teoría de representación lingüística que considere que el discurso representativo está siempre comprometido tanto en hacer calzar las palabras al mundo y el mundo a las palabras; que el lenguaje y las instituciones del lenguaje en parte constituyen o construyen el mundo para la gente en las comunidades de habla, más que solamente lo identifican o aluden. Los discursos representacionales, ficcionales o no ficcionales, deben ser tratados simultáneamente como realizaciones creadoras-de-mundo, descriptivas de mundo y cambiadoras de mundo. (Pratt, “Ideology and speech-act theory”, 70-71)

“El saber es un enunciado; en la escritura, es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, está dado como el producto de una ausencia del enunciante. La enunciación, ella, al exponer el lugar y la energía del sujeto, ve su falta (que no es su ausencia), en relación a lo real mismo del lenguaje; ella reencuentra que el lenguaje es un inmenso halo de implicancias, de efectos, de retenciones, de caminos, de vueltas o regresos, de redadas; (...) las palabras no son más concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, son lanzadas como proyecciones, como explosiones, vibraciones, maquinarias de saberes: la escritura hace del saber una fiesta”. Roland Barthes (1978), *Leçon*. Paris: Seuil, 20. Citado por Felman, 141.

Con formato: Fuente: 12 pto

obtiene su base teórica: “en la tragedia de *Edipo rey*, ... el asesino de Layo, en efecto, no ha tenido miedo del ‘acto’ sino tendrá miedo del ‘acto de lenguaje’: de la maldición de Edipo”<sup>32</sup>.

#### 4. EL GÉNERO COMO PERFORMANCE

Esta ascepción de lo social como constructo performativo cuestiona de raíz la base del pensamiento que atraviesa el siglo XIX y se proyecta al XX: que ciertas categorías como el género o la raza están definidas en la naturaleza, y que su transformación está ligada también a leyes naturales, en tanto entidades biológicas.

En *Bodily inscriptions, performative subversions*, Butler pregunta: ¿Qué determina el texto manifiesto y latente de la política del cuerpo? ¿Cuál es la ley prohibitiva que genera la estilización corporal del género, la figuración fantaseada y fantástica del cuerpo?

Partiendo de que lo performativo “sugiere una construcción de sentido contingente y dramática”<sup>33</sup>, postula que el género es un acto: “Como en otros dramas sociales rituales, la acción del género requiere de una performance que es ‘repetida’. Esta repetición es a la vez un re-representar y re-experienciar una serie de significados ya establecidos socialmente; y es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. Aunque hay cuerpos individuales que representan estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta ‘acción’ es una acción pública. (...) su carácter público no es sin consecuencias: sin duda, la performance se realiza con el objetivo estratégico de mantener el género dentro de un marco binario- una aspiración que no se le puede atribuir al sujeto sino debe ser entendida como fundadora y consolidadora del sujeto”<sup>34</sup>.

De aquí se derivaría la plena historicidad de las definiciones y performatividades del género, y, en tanto carente de un universal, tampoco podría ubicarse en el eje de lo

---

<sup>32</sup> Felman, Shoshana. 1980. *Le scandale du corps parlant*. Éditions du Seuil, París. p. 130.

<sup>33</sup> Butler, 420.

<sup>34</sup> Ibid.

auténtico o lo falso referido a una verdad de status ontológico. En este sentido, el género no sería “expresivo” de una interioridad esencial o una identidad preexistente sino sería performativo de una norma incorporada, cuya repetición disciplinaria lo tornaría de una coherencia tal que su momento de producción quedaría desplazado de la mirada. De aquí que “el género es una norma que nunca puede ser completamente internalizada, lo interno es una significación de superficie y las normas de género son finalmente fantasmáticas, imposibles de corporizar”<sup>35</sup>.

Butler concluye en otra oportunidad que, si la realidad del género es performativa, “significa simplemente que es real sólo en la medida que es hecha performance”<sup>36</sup>.

## **5. DE LA PERFORMANCE Y LA TEATRICALIDAD**

¿Por qué inaugurar un nuevo término, existiendo algunos que podrían dar cuenta aproximadamente de aquello a lo que alude el de “performance”? Diana Taylor acepta que el término es intraducible al castellano, pero insiste en su uso en este idioma, confrontándolo con los próximos de acción, representación, espectáculo, teatralidad.

El término “acción”, por ejemplo, connota una intencionalidad clara en el hacer que la performance no siempre tiene, desdibujando su sujeción a los mandatos económicos y sociales que presionan para que nos mantengamos dentro de ciertas normativas de género, étnicas, de posición social, etc. Desdibuja también su cualidad de inscrita, de la cual obtiene su dimensión política: la performance “está implicada social y políticamente, evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión”<sup>37</sup>. Por su parte, el término “representación” incluye la mimesis en relación a otra realidad a la

---

<sup>35</sup> Ibid, 421. Fundamenta Butler: “La distinción entre expresión y performatividad es crucial. Si los atributos y actos del género, los variados modos en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son preformativos, entonces no hay identidad preexistente por la cual un acto o atributo pueda ser medido; no habría verdadero o falso, actos de género reales o distorsionados, y la postulación de una verdadera identidad de género sería revelada como una ficción regulatoria.”

<sup>36</sup> Butler, *Performative acts and gender constitution*, 524.

<sup>37</sup> Taylor, 31.



que cita o reemplaza, con la cual establece un quiebre, en tanto la performance es una realidad en sí, es co-partícipe de lo real, aun cuando sea una actividad doblemente realizada. “Aceptar lo performativo como una categoría de la teoría torna crecientemente difícil sostener una distinción entre apariencias y realidad, hechos factuales y simulaciones, superficies y profundidades. Las apariencias son algo actual —ni más ni menos que lo que está detrás o bajo las apariencias”<sup>38</sup>. En fin, “espectáculo” supone una sobreproducción, un extracotidiano que exagera los contornos de la imagen comprometida en el darse a mirar, así como un situar la receptividad en el mirar y en la vista y no en la relación corpórea global de lo incorporado y lo inscrito.

Teatricalidad o teatralidad también es un término próximo pero no idéntico a performance: “hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. (...) La teatralidad subraya la ‘mecánica’ del espectáculo”<sup>39</sup>. La mantención de la tensión entre una realidad metonímicamente ligada a otra que la transforma en tanto se hace significativa de otro estadio de realidad que satisface un deseo de significación es lo que subyace a lo teatral, tensión no siempre presente en la performance.

Los teóricos del teatro se suelen remitir a la teoría psicoanalítica de Winnicott<sup>40</sup> respecto a la función del juego en la búsqueda de resolver la carencia de la madre en el infante, juego que establece un espacio transicional o virtual, un “entre”, en el cual el niño juega con sus objetos sustitutos “como” su objeto del deseo, espacio en el cual él define las reglas y controla en parte la situación. Este espacio, que puede ser un espacio mental, es el requerido para que el juego actoral y teatral funcione. Schechner lo llama “espacio ambiental” (*environmental space*), espacio socialmente producido que delimita

---

<sup>38</sup>Schechner, 125. Acota Schechner que la realidad social es construida de punta a cabo. En la modernidad, lo que estaba “oculto” y “escondido” era pensado como “más real” que lo que estaba en la superficie (al platonismo le cuesta morir). Pero en la postmodernidad, la relación entre profundidades y superficies es fluida; la relación es dinámicamente convectiva. (19)

<sup>39</sup> Taylor, op. cit., p. 30.

<sup>40</sup> Winnicott, *Playing and reality*.

y propicia el despliegue de su intercambio. Este espacio ofrece el umbral dentro del cual la convención de la doble realidad del teatro es posible, umbral que se establece desde la mirada del espectador. “La teatralidad no está ligada a las formas artísticas y tampoco a la estética. Lo que está funcionando aquí es el consenso, el público acepta un acuerdo inicial y acepta prolongar la situación jugando el juego, manteniendo ciertos límites que están implícitos en la situación”<sup>41</sup>. Este es un “juego de tensiones entre cuerpos y lenguajes”: “en este juego bascular se impone un doble proceso de disyunción/conjunción, diferenciación/unificación. Para el espectador, el cuerpo se da como otro quedando él mismo. La teatralidad reposa sobre esta ambivalencia, una teatralidad que es cuerpo, por supuesto, pero también voz”<sup>42</sup>.

## **6. LO PERFORMATIVO Y LA ESCENA: CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES**

Esta teatralidad básica, esta “ritualización y modelamiento permanente de todas nuestras actividades” que todo sujeto realiza como “performance” social según su lugar de poder dentro de dicho ceremonial, se proyecta y reelabora de diferentes maneras en el teatro, en ese que representa la acción como drama dentro de las convenciones de la teatralidad de su tiempo. Me refiero a esa actividad realizada por actores que imitan la acción del transcurso de la vida de personajes mediante el despliegue de su cuerpo según convenciones actorales específicas, apoyados en el texto de un poeta o autor del drama. El juego performativo de la sociedad es estilizado y representado por el actor y el dramaturgo, ya sea presentándolo, re-interpretándolo, añadiendo dimensiones propias o nuevas, o construyendo “existencias alternativas” fuera del mundo establecido de roles sociales (mimesis productiva). Es decir, “el teatro pide prestados materiales de la vida -ajustado a sus propias convenciones- y devuelve modelos para los aspectos teatrales del comportamiento social. (...) La constante retroalimentación de la teatralidad entre la escena y el público es la esencia del drama”<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Elizabeth Burns. “Acting”.

<sup>42</sup> Ver Michel Bernard, (1976), *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, París: J.P. Delarge.

<sup>43</sup> Burns.

Uri Rapp reafirma esta proposición de lo teatral como una situación de interrelaciones sociales corporizadas, en las cuales el ser humano es “un agregado abierto-cerrado de roles jugados, jugables, fantásticos y anticipados” y como una actividad específica de este ser humano, el que justamente crea el teatro “como un modelo... en el cual la propia significación de la sociedad pudiera ser simbolizada”<sup>44</sup>.

Dicha significación y simbolización, por cierto, excede al signo, lo desborda, siendo también el lugar de manifestación del deseo. Me interesa aquí rescatar la propuesta de Randy Martin<sup>45</sup> quien ve al cuerpo performativo como el lugar del deseo libertario, por tanto, como acción política. Martin se inscribe dentro del siguiente viraje epistemológico: “Cuando el signo ha sido la llave para el descubrimiento del sentido, yo empleo la performance para localizar el deseo... Veo cómo el sentido es transformado en deseo mediante la creación de un cuerpo social”.

El proyecto de Martin es examinar críticamente el escenario (*setting*) social que modela las posibilidades del cuerpo: “Examinando la intersección entre performance y política, espero identificar las dinámicas históricas del deseo y su supresión como un índice explícito de la cultura. (...) Las artes performativas permiten un estudio de la producción del deseo... la performance puede ser entendida como un mapa de la historicidad del cuerpo. El estudio de la danza y del teatro es el estudio de cómo un grupo particular de personas sobrepasa el pánico escénico, de cómo se traspasa la distancia entre el espectador y el actor y, finalmente, de cómo un mundo de sentidos deviene en un mundo de deseo...”<sup>46</sup>.

A su vez John Lutherbie, en el programa 2002 de su cátedra *Performance theory* en la Universidad de Nueva York, establece que “en tanto se privilegiará el teatro en las discusiones, también se tomará en cuenta la performance en la vida cotidiana. Tendremos este foco escindido porque, para entender la performance en el teatro, es necesario entender su compleja relación con la performance diaria”.

---

<sup>44</sup> Citado por Carlson, 483.

<sup>45</sup> Martín, Performance as political act. The embodied self..

<sup>46</sup> Ibid, p. 11.

Implícita en esta propuesta, que se ha hecho común junto al desarrollo de la teoría de la performance, está la idea de que hay una estrecha correlación entre las distintas formas de “aparición en público”, las que se cualifican unas a otras de diverso modo según las épocas. A veces, en una afirmación recíproca, otras, en contrapunto; también, privilegiando una dimensión en subordinación de otra. Es un juego dinámico de revelaciones y ocultamientos, de expresión, simbolización o represión de la emoción, la subjetividad y la identidad social del sujeto, en modulaciones y modelaciones de la relación cuerpo/espacio, ser y aparecer de la voz del poder (y del deseo). Es un modo de conocer por la contigüidad y la diferencia, por la metonimia y la sustitución; es un modo de entender a todos estos fenómenos como parte de una red sistémica de la política del cuerpo y de la voz en público.

Quien ha desarrollado más ampliamente la metodología de las distintas formas de aparecer en público, llegando a establecer hipótesis específicas respecto a la modernidad, es Richard Sennett en *El declive del hombre público*, obra que tomaré como referencia cercana a través de este estudio.

Sennett parte de la pregunta general: ¿Hay diferencia entre la expresión apropiada para las relaciones públicas y para las relaciones de intimidad? Desde ella articula su trabajo: “He tratado de crear una teoría de la expresión pública a través de un proceso de acción recíproca entre historia y teoría. Los cambios concretos en la conducta pública, el lenguaje, la vestimenta y la creencia son utilizados como evidencia para la construcción de una teoría acerca de la naturaleza de la expresión en sociedad”. En otras palabras, “el tema de los pesos cambiantes entre la vida pública y la privada debería ser iluminado por un estudio histórico comparativo del cambio de roles en el escenario y en la calle dentro del marco donde la vida pública moderna, basada en una sociedad secular, impersonal y burguesa, se manifestó por primera vez en la ciudad cosmopolita”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Sennett 2002, 93. Para Sennett, el marco lógico para estudiar esta relación de escenario y calle es la gran urbe y escoge un tiempo en que ésta se va constituyendo dentro de los parámetros de la sociedad moderna. Si bien pone su foco en el fin de siglo XIX (1890), inicia su genealogía un siglo antes, al término del Antiguo Régimen en París y en Londres, deteniéndose luego a mediados del siglo XIX (1830-1850). Estos momentos previos le permiten cualificar por oposición la relación entre vestimenta,

## II. CONTRAPUNTO: VOCES, CUERPOS Y TRAGEDIA EN LA POLIS GRIEGA

### 1. PERFORMATIVIDAD (DRAMÁTICA) DEL CUERPO PARLANTE

El cuerpo humano en acto de representación me perturba hondamente. Percibo en él una cierta desolación trágica, que anima ese deseo por magnetizar a otro, por capturar su mirada desde un cuerpo y una voz que se recrean a sí mismos desde una elaborada apariencia que, aún así, no deja de transparentar al “yo” cotidiano. Al dejar fluir en esa representación diversas y heterogéneas configuraciones imaginarias y simbólicas, algo se desterritorializa y re-territorializa en el sistema signifiante, libidinal, de poder en el que esa representación circula.

¿Pero, cómo es que la representación como tal se articula con determinados discursos, imágenes, espacios, instituciones, subjetividades y tiempos que le permiten ese

---

palabra o lenguaje, expresión de emociones e identidad, conducta pública y teatro en la época de su interés central: el paso del siglo XIX al XX. La vestimenta de la escena y la de la calle, del cuerpo en público, han sido en estas épocas marcadamente diferentes de la indumentaria apropiada para el hogar. Su hipótesis es que, en una sociedad con una poderosa vida pública (como la del periodo previo a la Revolución Francesa, tiempo de auge para Habermas del espacio cívico-público) tendrían que existir afinidades entre los dominios del escenario y de la calle; tendría que existir algo equiparable en la experiencia expresiva que las multitudes han tenido en estos dos terrenos.

Sin embargo, esta relación se modifica en el siglo XIX, cuando la vestimenta de la escena y la de la calle comenzaron a diferenciarse: “se estaba produciendo un cambio en la creencia acerca del cuerpo en público y las dimensiones de este cambio pueden estudiarse tomando en consideración esa diferencia” (p. 95). Para dilucidar esta cuestión, toma en cuenta las teorías contemporáneas del hombre como actor y de la relación del teatro con la ciudad.

particular flujo de líneas principales, como también, de líneas fisuradas y en fuga? ¿Qué “máquina de deseo”<sup>48</sup> la moviliza concretamente?

Se re-presenta lo que se cree no se presenta con la sola presencia. Si es que existe algo como “sola” presencia, sabiendo como sabemos, que el cuerpo “natural” no existe: es siempre un cuerpo historicado, en tensión con otros, colectivo. Hasta un cuerpo muerto es más que materia: desplaza a otras líneas sus propios flujos y los flujos de aquellos con los que convergía. El teatro, el rito, se desarrolló desde antiguo para realizar lo imposible: para revivir al muerto, para no sustraerlo a esa red, aunque sea mediante el cuerpo sustituto de otro. De un otro que se vacía de sí mismo para llenarse del que ya no está, para re-presentarlo. El que representa tiene que desaparecer en su particularidad y asumir lo genérico, lo abstracto o esencial de ese otro.

La máscara, el vestuario modificado, el gesto evocativo, el sonido y la música serán una vía de acceso a esa recuperación. De ahí la continuidad entre la máscara mortuoria y la máscara ritual y teatral.

La máscara materializa lo que intensamente se desea que se encarne, que circule entre los vivos: al dios o los dioses. Dionysos fue un dios enmascarado. Su baile, el de un cuerpo con el enigma de la máscara. Un cuerpo que, en medio de la fiesta orgiástica, detuvo su movimiento rítmico y lujurioso para, de cuerpo presente y receptivo, ver y escuchar el drama.<sup>49</sup> El drama, ese accionar (*dràn*) de un actor que pone en acto la imitación de la vida de un ser humano estructurada en una trama de acontecimientos que despliegan “los elementos que más poderosamente mueven y agitan los sentimientos: la

---

<sup>48</sup> [Ver Deleuze, 1980.](#)

<sup>49</sup> Es sabido que el teatro griego deriva del ditirambo, fiestas y danzas realizadas en honor a Baco o Dionysos, dios del vino o de lo elemental de la vida, pero también, dios de la muerte, ambivalente entre la alegría y el sufrimiento. Cuando el ditirambo derivó en el drama o poesía en acción ejecutada por actores, y aún cuando con el tiempo se fue secularizando, nunca perdió su nexos con Dionysos. “La estatua de Dionysos era llevada al teatro y colocada frente al escenario de suerte que el dios pudiese gozar del espectáculo juntamente con sus devotos”. (Haig, 2).

peripecia y el reconocimiento”<sup>50</sup>. Imitación ya sea de la acción risible o de la acción trágica del hombre, esa no deseada pero inevitable según el impredecible e indescifrable dictamen de los dioses: la de la desdicha, que puede acaecer incluso al más bueno y noble de los héroes, torciendo su programa de vida de permanecer en la felicidad.

Al reconocerse cada cual en las acciones trágicas imitadas por la representación del personaje, acciones por cierto crucialmente transgresoras que limitan con lo irrepresentable, requerimos también ver representado eso que “espectamos” como “espectadores”: que las acciones purificadoras de las acciones trágicas se materialicen en el cuerpo de la representación.

La catarsis, según Else, se produce tanto en el personaje como en el espectador,<sup>51</sup> al momento, por ejemplo, en que Edipo vacía sus ojos con su propia mano, en ese acto de furia y dolor perpetrado al re-conocer (anagnórisis) su anterior fatal ceguera a su condición de hijo carnal de Yocasta, su actual esposa. Siendo ya insostenible su situación de vidente que actuó sin visión, provocarse la ceguera física es dejar fluir su propio horror y alcanzar alguna distensión purificadora de su culpa. Quien se cruce ahora con él en el camino de su des-tiempo, leerá algo de sus acciones pasadas en su máscara de ciego. En tanto, Edipo ya conoce que sus ojos no sólo son ahora sino que fueron antes impotentes e inútiles: incapaces de vislumbrar más allá de su deseo, previniendo su caída (¿involuntaria?) al hoyo negro del parricidio y del incesto.

Ni siquiera serían confiables esos ojos si lo que vieran ahora fuera su propia máscara de ciego.

En este movimiento catártico del personaje que modifica su propio territorio, hay una tensión por transparentar en el cuerpo, por materializar a sangre y hierro en él, lo que se ha llegado a des-conocer y re-conocer de sí a través de un recorrido de acciones. Acciones que, a su vez, son enunciados, realizando los dos elementos de la esfera

---

<sup>50</sup> [Aristóteles, 28.](#)

<sup>51</sup> El espectador sigue con alto compromiso emocional la trayectoria trágica de ese protagonista [en](#) la escena, que podría ser alguna vez el fatal recorrido de [su propia vida](#). [Para el desentrañamiento del polémico concepto de catarsis y su aplicación paradigmática en Edipo Rey de Sófocles, ver Else, 1983, 97 y 98.](#)

política del mundo griego: discurso y acción, lugar propio del hombre o del *zoon politikon*<sup>52</sup>.

En variados tipos de acciones performativas modernas, esas en las que se interviene el propio cuerpo y el entorno para re-presentar-se mediante trazos y acciones las más de las veces discontinuas, fragmentarias, apenas esbozadas, percibo como trasfondo esa misma necesidad de transmutación imitativa de la acción en un punto del recorrido de la trama de la experiencia trágica. Esos cuerpos transformados, en huidiza tensión con el cotidiano, de alguna manera congelan elementos que participan de lo dramático.

Si tomamos a Edipo como una topografía posible, algunas de estas representaciones, las más, se situarán en el punto inicial de su recorrido, cuando la apariencia sin máscara está presa del narcisismo, deseosa de encontrar por sí misma el camino. O estarán en el momento de flujo de la omnipotencia, cuando Edipo exhibe con orgullo su inteligencia y juventud, sorteando las pruebas de la esfinge y recibiendo pomposos y gratificantes premios políticos y sexuales. Otras performances tendrán ya un camino recorrido en el conocimiento del yo profundo y manifestarán perplejidad ante los descubrimientos de sí mismos. Aún otras, se inferirán por su propia mano la herida inhabilitante y restauradora, exhibiendo su sufrimiento de cuerpo transgresor y transgredido. Habrán las que estén en medio del camino, desterritorializadas y solamente contemplando, y también estarán por cierto las que cuestionen la base edípica del teatro y la cultura occidentales, intentando otras apelaciones y corporalizaciones en base a diferentes regímenes de agenciamiento.

Todos los seres humanos, en algún momento de nuestras vidas, tenemos un *insight* y, como los personajes de Beckett, en ese estado involutivo (ni regresivo ni proyectivo), estamos en medio del camino y no podemos evitar poner en medio, entre nuestro “yo” y nuestro rostro, la máscara: “Involucionar es estar “entre”, en el medio, adyacente. Los personajes de Beckett están en perpetua involución, siempre en medio de un camino, ya en camino. Si hay que ocultarse, si siempre hay que ponerse una máscara, no es en función de un gusto por el secreto que sería un secretito personal, ni por precaución, sino en función de un secreto de mayor envergadura, a saber: que el camino no tiene ni

---

<sup>52</sup> [Concepto elaborado por Aristóteles en \*Politics\*, 1968, Richard McKeon \(ed.\), Nueva York: Random House.](#)



principio ni final, y que una de sus características es mantenerse ocultos. No tiene remedio, si no, no sería camino. El camino sólo puede existir como tal en el medio”<sup>53</sup>. Claire Parnet, participando del pensamiento de Foucault y Deleuze<sup>54</sup>, sostiene la inexistencia del secreto, de lo oculto, en la idea que toda sociedad dice todo lo que tiene que decir y muestra todo lo que puede dar a ver. Reafirma esto porque, desde su condición femenina, sabe de cuerpos como territorios ocultos y enmascarados.

Las performances están realizadas por cuerpos y subjetividades que se despliegan en líneas de confluencias y divergencias raciales, de clase, sexuales, de género, de tipo fisionómico, cuyos contornos, historicados desde un programa ideal dominante de sujeto, definen por contrapunto, y en ocasiones abren el lugar, de lo anómalo y de lo abyecto<sup>55</sup>.

Este dejar fluir en los cuerpos de la representación los vectores del deseo, en tanto flujos de procesos de agenciamiento<sup>56</sup>, este momento constituyente de devenires de seres humanos históricamente situados, es lo que me sobrecoge y atrae de lo performativo. Me interesa de la performance el que las percepciones sensoriales y cognitivas del que actúa y de los que ven y oyen estén particularmente entreveradas, haciendo evidente lo inadecuado de aplicar en ellas la distinción binaria entre cuerpo/espíritu, palabra/acto, razón/sensación.

La representación de la imitación del accionar humano, basada ya sea en un texto explícito (un guión escrito, previamente codificado) o implícito (un guión oral o uno no verbalizado) proviene de, e incita a, diversas formas de expresión/afectación y, con ello,

---

<sup>53</sup> Parnet, Claire, en Gilles Deleuze/Claire Parnet, 1980, 36.

<sup>54</sup> Sintetiza Deleuze respecto al pensamiento de Foucault: “Cada formación histórica ve y hace ver todo lo que puede, en función de sus condiciones de visibilidad, al igual que dice todo lo que puede, en función de sus condiciones de enunciado. Nunca hay secreto, a pesar de que nada sea inmediatamente visible, ni directamente legible”.(Deleuze, 1987, 88).

<sup>55</sup> [Ver Butler, 1993.](#)

<sup>56</sup> [Uso el concepto de agenciamiento según ha sido elaborado por Deleuze.](#)

al placer del (re)conocimiento. En el caso de la representación de un texto dramático elaborado por un poeta, hay “un lenguaje que se ha hecho sensualmente atractivo”<sup>57</sup> mediante ritmos y melodías retóricas realizadas por actores que han cuidado su forma de presentación trabajando su voz y adornando su apariencia e, incluso, desarrollando elementos espectaculares (de visibilidad y sonido). Estos mismos elementos se juegan y potencian, con diferentes niveles de articulación, en el caso de performances realizadas sobre la base de textos no verbalizados al momento de su ejecución pero sí incorporados en los performers e inscritos en la cultura y en la psiquis de sus ejecutantes.

La performance afirma su cualidad topográfica en que está arraigada y desplazada en las texturas y mapas del cuerpo de quienes la ejecutan y perciben, como también en el cuerpo de la ciudad en que se realiza en tanto espacio gráfico arquitectónico, cuyos recorridos prescritos y transcritos para distintos tipos de seres, animales, objetos y cosas se delinean desde enunciados y visualizaciones de poder. Porque lo performativo funciona por definición dentro del espacio social y del espacio cívico-público y público, o lo constituye con su accionar. Espacios que por cierto, en las diferentes épocas, establecen diferentes tramas de relaciones entre sí y con lo privado, expresando en ellas cabalmente el sentido organizador de una época o periodo histórico.

Un referente inescapable, iluminador como contrapunto de lo que concebimos y funciona como espacio privado/público y como espacio social en la sociedad capitalista moderna en la que sitúo mi trabajo, es la elaboración conceptual y operativa de lo público/privado en la Atenas clásica, puesto que también en ella lo performativo y lo teatral tuvo inusuales despliegues, correlativos y partícipes de dichos espacios.

## **2. VER Y OÍR AL CUERPO ESPECTACULAR EN EL ESPACIO PÚBLICO**

Según Arendt en *La condición humana*, lo “público” en el mundo griego se opone de modo excluyente a lo “privado”, espacio dedicado a las tareas de la sobrevivencia. Allí, lo público se define por dos fenómenos relacionados. El primero es que “todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo, teniendo la más amplia

---

<sup>57</sup> Aristóteles, 1983, 25.

publicidad posible”<sup>58</sup>, adquiriendo por tanto un sentido de realidad todo aquello cuya apariencia se expone ante la vista y oído colectivos. Arendt acota que hay esferas de lo humano consideradas inapropiadas para aparecer en público, entre las cuales están las mayores fuerzas de la vida íntima, como las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos. Estas esferas llevan una vida incierta, en un lugar oscuro y misterioso, alejado de la luz.

El segundo fenómeno es que en el espacio público está el propio mundo, “en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él”<sup>59</sup>. Ese “común a nosotros” trasciende el tiempo de vida de cada cual, se comparte no sólo con los contemporáneos sino con quienes estuvieron antes y con los que vendrán después: “Pero tal mundo común sólo puede sobrevivir al paso de las generaciones en la medida en que aparezca en público. La publicidad de la esfera pública es lo que puede absorber y hacer brillar a través de los siglos cualquier cosa que los hombres quieran salvar de la natural ruina del tiempo”<sup>60</sup>.

Participar en, y preservar lo público como eso que merece ser visto y oído por todos y hace parte de la vida en común, era para los griegos una garantía contra la “futilidad de la vida individual”: aseguraba una cierta permanencia amenazada por la conciencia de la muerte. Lo que no significa que lo privado nunca encontrara acceso a lo público. Esas experiencias de encantos y pesares personales permanecían en lo oscuro y lo íntimo “hasta que se transforman, desindividualizadas, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales”<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> [Arendt, 59.](#)

<sup>59</sup> [Ibid, 61.](#)

<sup>60</sup> [Ibid, 64.](#)

<sup>61</sup> [Ibid, 59.](#) Aún así, Arendt reflexiona que aquella subjetividad más radical, como la del dolor corporal y los asuntos íntimos del cuerpo, no encuentran puente con el mundo exterior y su cualidad de realidad se desvanece al no poder [en absoluto](#) asumir una apariencia. Asimismo, considera que hay esferas de la vida que han de permanecer ocultas, que una vida no puede desenvolverse siempre en total visibilidad a riesgo de

Lo anterior confirma el lugar central del teatro en la polis griega en tanto esfera pública: ya he adelantado algo sobre esa capacidad de la poesía dramática de elaborar en una estructura lingüística, la imitación de las acciones características de la experiencia humana, de traerlas a la luz desde la oscuridad de su intimidad (incluso, de su inconsciente, diría Freud) y hacerlas parte del “mundo en común” no precedero. Aquel otro requisito de lo público, de que pueda “ser visto y oído por todos” se realizó también en su máxima potencia en el teatro en tanto espacio arquitectónico de acogida y proyección multitudinaria de este espectáculo. Este aspecto está subrayado en la raíz etimológica de los términos alusivos a la representación que hoy empleamos con sentidos desplazados del originario, desplazamientos que por cierto también son coherentes a su nuevo estadio y función social.

La palabra “teatro” deriva del griego *zeatron*: un mirador, un “lugar para ver”. El espacio teatral experimentó en Grecia sucesivas transformaciones para facilitar, a una gran cantidad de personas a la vez, la visión de un cuerpo y la audición de una palabra individual proyectada en forma sostenida en el tiempo. Este desarrollo espacial se retroalimentó con el de los lugares para el ejercicio de la política, siguiendo el principio griego de la “analogía entre cuerpo y edificio”<sup>62</sup>. Hasta mediados del siglo V A.C., el teatro y la política se realizaban principalmente en el ágora, lugar multifuncional amplio y extendido al cual concurrían libremente los ciudadanos. Allí, la gente se agrupaba en corrillos para comentar los sucesos de interés público, negociar productos, realizar actos religiosos y ritos, representar dramas, danzar, etc. En este espacio de gran vitalidad e interacción, sin embargo, la visibilidad y la acústica eran de muy corto alcance, ya que los cuerpos y las voces se sobreponían, fragmentándose mutuamente.

Esto no importaría si las acciones y discursos de los que concurrían al ágora fueran redundantes, equivalentes en sus posturas y posiciones frente al mundo, como también, si todo lo que se representara correspondiera a un personaje sin contradictor o antagonista, a un sujeto sin diferenciación respecto a otro sujeto. Pero la democracia y la

---

perder su profundidad. Realiza luego un ejercicio respecto a cómo ciertas épocas y doctrinas definen la relación entre lo valorado y lo oculto; volveré sobre ello más adelante.

<sup>62</sup> [Sennett, 1997, 54.](#)

concepción de la polis implicaba el reconocimiento y juego de la diversidad: “Una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres; personas similares no pueden crear una ciudad”<sup>63</sup>.

Arendt también enfatiza este componente esencial de lo público de la polis ateniense: “Pues si bien el mundo común es el lugar de reunión de todos, quienes están presente ocupan diferentes posiciones en él, y el puesto de uno puede no coincidir más con el de otro que la posición de dos objetos. Ser visto y oído por otros deriva su significado del hecho de que todos ven y oyen desde una posición diferente. Este es el significado de la vida pública, comparada con la cual incluso la más rica y satisfactoria vida familiar nunca puede reemplazar a la realidad que surge de la suma total de aspectos presentada por un objeto a una multitud de espectadores. Sólo donde las cosas pueden verse por muchos en una variedad de aspectos sin cambiar su identidad, de manera que quienes se agrupan a su alrededor sepan que ven lo mismo en total diversidad, sólo allí aparece auténtica y verdaderamente la realidad mundana”<sup>64</sup>.

A mediados del siglo V AC, el espacio del ágora, con su multiplicidad fragmentada y dispersa de cuerpos y voces en simultánea interacción, no coincidió “con las voces del poder” de la política y la poesía dramática. Esto condujo a la evolución y al diseño de otros espacios para el ejercicio e intercambio de la voz y la vista, los que resaltaban y combinaban de diverso modo una u otra capacidad, según su función política, acceso ciudadano y relación de poder.

La arquitectura propia de la democracia ejercida por la asamblea multitudinaria de los ciudadanos que resalta “la exposición individual”<sup>65</sup> de cada orador, el cual tiene el derecho a ser oído por todos en forma clara y sucesiva, se desarrolló correlativamente al momento en que el texto dramático evolucionó, distinguiendo el parlamento de cada personaje individualizado en diálogo con otros personajes y comentado por el coro. En este último caso, al igual como ocurre en el momento del despliegue retórico de los oradores en la política, la variedad y riqueza poética es tal que amerita oírse en plenitud

---

<sup>63</sup> [Aristóteles: Política, citado en Sennett, ibid, 61.](#)

<sup>64</sup> [Arendt, 66.](#)

<sup>65</sup> [Sennett, 1997, 62 y 65.](#)

y también verse en su representación. Así, se podrá distinguir qué personaje lleva la acción en cada momento consecutivo y cómo la acción que los actores/personajes imitan va encarnándose en particularidades de su gesto, apariencia y voz de cara a los espectadores<sup>66</sup>.

El edificio que expresó este cuerpo político y cuerpo dramático fue el teatro en hemiciclo. Posee un círculo basal plano de tierra apisonada, la *orchestra*, sobre el cual se desplegaba el teatro (*zeatrôn*): el mirador o lugar para ver. Consistía este en un abanico ascendente de graderías de madera o piedra desplegadas en semicírculos progresivos, donde se sentaban ordenadamente y en silencio los asistentes, separados por anchas vías de acceso o pasillos. La visión abarcaba con fidelidad tanto lo que ocurría en el lugar del teatro o de los asistentes como en el lugar del actor o del orador: el lugar de la performance. En la política, esta gran visibilidad mutua o “régimen de supervisión visual”<sup>67</sup> tenía un claro fin político, al modo del panóptico del siglo XIX definido por Foucault, el cual permite el control, desde puntos de visibilidad pleno, de los movimientos y acciones de todos quienes se despliegan individualizados ante esa vista. En ese teatro griego, al momento de la votación de los asuntos públicos por la asamblea de ciudadanos, el voto de cada cual era observado por los demás y hacía responsable a quien votaba de las consecuencias de su opción.

Estando siempre unos ante la vista de los otros, la vista privilegiada de cada asistente era en relación a lo que ocurría en la *orchestra*, como así también, la capacidad de oír privilegiaba el escuchar lo que desde allí se emitía. El teatro de Pnyx, por ejemplo, ocupado para las asambleas políticas multitudinarias, estaba geográficamente ubicado de tal modo que, a la hora de las reuniones, los rayos del sol alumbraban directamente el rostro del orador —al modo de un foco o reflector teatral contemporáneo— quedando así sin ocultamiento o sombra alguna. El viento soplaba desde su espalda hacia los

---

<sup>66</sup> La necesidad crea su órgano: antes de la consolidación de esta forma dramática, no era necesario el régimen de supervisión para la voz individual que permite el teatro en hemiciclo, ya que el ditrambo, por ejemplo, era un ritual de poesía cantada y bailada, y derivó primero en el coro y luego en monólogos narrados, aún sin diálogo ni protagonista individual.

<sup>67</sup> Sennett, 1997, 62.

asistentes, llevando su voz y haciéndola rebotar hacia arriba, al chocar con las aposentaduras que se desplegaban en ascenso cerrado frente a él, llegando con claridad a todos los asistentes.

La progresiva ampliación del espacio a medida que se ascendía en el abanico aseguraba la vista y oído de cada cual en relación a la *orchestra*, pero disminuía correlativamente la capacidad de ser visto y oído por los demás en caso de querer intervenir activamente desde ese lugar. Así, esta arquitectura favorece una maximizada “exposición individual” de quienes se expresaban desde la *orchestra* hacia los cada vez más multitudinarios ocupantes del *zeatron*, en los puntos más altos de las graderías. Estos últimos “vinculaban la percepción visual clara de una figura distante con una voz que sonaba más cercana de lo que parecía”<sup>68</sup>.

La palabra pública era inseparable de un “cuerpo parlante”<sup>69</sup> tanto en la política como en la representación del drama o poesía dramática, en una cultura que no había desarrollado tecnologías que permitían la ubicuidad del cuerpo a través de su reproducción técnica visual, audiovisual o digital, o de la palabra a través de la reproducción de la voz o de la escritura mediante medios impresos de alta capacidad de reproducción. El ciudadano, a la par de las artes de la guerra, era educado en las artes de la retórica y la discusión para capacitarlo al debate y al ejercicio de sus derechos y deberes ciudadanos en los distintos lugares de ejercicio de la voz pública: asambleas, consejos, gimnasio. La voz proyectada y matizada era su principal instrumento de convicción y seducción hacia sus planteamientos. Llegó a ser un arte, en el cual cada inflexión, cambio de potencia, ritmo y vacilación eran significativas y efectivas. Incluso, los oradores más instruidos, para atraer a quienes desconfiaban de la retórica, representaban no tener la voz educada mediante el uso de una voz propia del hombre común. El juego de la democracia, así como su anulación en tiempos de dictadura, dependió fuertemente de estos equilibrios y arrasamientos de poder provocados por una oratoria apoyada en el manejo de la voz como argumentación, la que movía afectivamente a quienes votaban los destinos de la polis.

---

<sup>68</sup> [Ibid, 63.](#)

<sup>69</sup> [Ver Le scandal du corps parlant, de Felman.](#)

La voz era también para el actor un recurso esencial: principalmente, al recitar y hacer oír la poesía dramática en tanto estructura lingüística, la que imitaba la acción de los personajes. Por ello, el personaje dependía del actor para constituirse en “per-sona”: es ese alguien cuyo sonido “per suena” (suena a través) del orificio bucal de la máscara. Esa voz, que viene de un lugar misterioso, invisible a los ojos pero que satura el aire con sus formas acústicas, era la capaz de poner en acción el recorrido imaginario pero vital de lo humano y lo divino. De lo “tras-cendente”, de aquello que está “tras” las apariencias y que “asciende” a otra esfera de realidad, tocándose con el espacio y el destino de lo sagrado.

### **3. EN EL PLIEGUE DE LA ESCENA: DE LAS (TRANS)APARIENCIAS DE LO OCULTO**

En la política, estaba del todo excluido el uso de la máscara como objeto sobrepuesto al rostro —no me refiero a las otras máscaras que cada cual puede fabricar con su rostro, mediante el control de músculos, expresión y maquillaje—. Un valor de la participación política era la sinceridad, el que cada cual entrara al espacio público exponiendo, haciendo visible sin ocultamientos su identidad, responsabilizándose de su trayectoria y de sus opciones presentes en la oratoria o en el voto. Se hablaba de cara a los asistentes, con el rostro a plena luz y las espaldas descubiertas hacia atrás, contra el muro natural del cerro o la concavidad posterior del teatro vacía de asistentes. La verdad y la autenticidad del decir y de quien lo dice se amalgamaba en esta forma de exposición física del orador, adquiriendo incluso un valor moral la equivalencia de la relación entre el “ser” y el “aparecer”.

Quizás por eso, no en la arquitectura de los teatros para la política pero sí en la de los teatros para la representación dramática cuando se perfeccionó como arte de la representación, como espectáculo de actores profesionales, se incorporó otro elemento o artificio agregado a la primera estructura de platea y aposentaduras: la *skene* o escena. Muro o deslinde, primero de tela, luego de madera y finalmente de piedra, se colocó tras la *orchestra* o lugar para la danza, la música o la actuación.

La *skene* ayudaba a proyectar la voz del actor, teniendo una funcionalidad en relación no al incremento de la potencia sino de la inteligibilidad de su decir. La *skene*, además, generó un segundo campo de división, un límite o borde entre lo que aparece y



desaparece a la vista de los otros, pliegue entre lo sagrado y lo profano, entre el tiempo de la acción y el tiempo de la vida. Si la máscara marcaba un borde, un ocultamiento/revelamiento entre el rostro del actor y las peculiaridades esenciales del personaje, poniéndose en la línea exterior entre el actor y el espectador, también la *skene* generó un pliegue, una distancia del cuerpo del personaje en relación al cuerpo del actor. Esta vez, hacia atrás, entre el actor como personaje y el actor como ser humano fuera del personaje.

Tras la escena, el actor se cambiaba de ropa, se preparaba, descansaba, se concentraba y coordinaba con los demás actores. Regresaba a su condición cotidiana, recuperaba su identidad y características sociales (era el vecino de tres calles más allá, con sus caracteres peculiares de género, de clase, de edad, de aspecto físico, de prestigio, de cultura, de situación familiar y económica, de adscripción política, de momento vivencial, etc.). Ese su ser cotidiano quedaba oculto de quienes se encontraban en el teatro o mirador ante la escena, para que sólo fuera visible ante los espectadores su momento de transformación ilusoria en otro, cuando volvía a cruzar ese límite virtual de la *skene*. Cuando, ante los miles de ojos y oídos de quienes lo veían y oían en común pero diferencialmente, sobre los coturnos que elevaban su estatura y la hacían imponente, con su máscara sobre el rostro o en la mano, con vestuario que representaba al personaje e impostando y usando artificialmente la voz para recitar el verso que le correspondía en la forma prescrita para el personaje, no fuera ya el vecino sino ese ser también individual pero estilizado a quien representaba: Edipo, Agamenón, Tiresias, Ifigenia o Clitemnestra. Cuando se convertía en un hipócrita, al realizar la *hypocrisia* o acción de desempeñar el papel teatral.

Esta transparencia del actor que se eclipsa de su identidad civil y privada para dejar aparecer el personaje frente a la escena requiere de un acto de metamorfosis. En el teatro, algo cambia en la energía corporal del actor para seducir al que está mirándolo, para dejar ver ante él aquello que el cotidiano no admite o reprime pero que, sin embargo, está ahí en tanto condición humana como memoria o como vaticinio, o también, como iluminación de lo reprimido u oculto.

En la performance, puede aparecer una imagen ideal de un individuo o de una sociedad, una imagen contradictoria, compleja, o también, una imagen negada en los enunciados dominantes. La pregunta obsesiva de Nietzsche fue por qué la tragedia surgió en Grecia,

cuando esta sociedad se placía en el *principium indivisuationis*, en la imperturbable y tranquila confianza apolínea en la belleza y en la apariencia, en lo racional, pregunta que en su etapa juvenil lo llevó a escribir *El nacimiento de la tragedia*: “Una interrogante fundamental es la relación del griego frente al dolor, su grado de sensibilidad (¿permaneció inalterada esa relación?, ¿o acaso se invirtió?); aquella pregunta de si realmente su siempre creciente ‘anhelo de belleza’, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, nació de la carencia, de la privación, de la melancolía, del dolor. (...) ¿De dónde provendría entonces la tragedia? ¿Acaso del ‘placer’, de la fuerza, de la salud desbordante, de la fuerza excesiva?”<sup>70</sup>.

Mientras en el mundo ateniense el ideal fue la fuerza y armonía corporal de cada hombre individual, en complemento con su dominio de la gimnasia verbal (retórica), idealidad corporal que se exhibió como espejo de sí mismo en los frisos y esculturas de los grandes edificios públicos, en el teatro trágico insistió en exhibir el cuerpo de los actores en estado de aflicción. Allí, los espectadores sentados estaban en una posición empática respecto a ese protagonista vulnerable: los cuerpos de los actores y los de los espectadores se hallaban “en una posición humilde y sumisa respecto a una ley superior”.<sup>71</sup> Estaban susceptibles a la catarsis y a la anagnórisis, al reconocimiento de sí en las peripecias del agonista, con su consecuente flujo emotivo de temor y compasión, como también, de alivio ante el acto doloroso de purificación infligido contra el propio cuerpo tras el reconocimiento de la transgresión.

El teatro dramático, entonces, lugar de la mirada al interior de cada cual, reconociendo su vulnerabilidad en la muerte y lo libidinal y dejando a un lado la *hybris* fatal, aquel orgullo que, creyéndose dioses o semidioses, los llevaba a actos temerarios. Aparecía ante la mirada y el oído, activadas la razón y la emoción, la muerte, la sexualidad y la locura, misterios de lo Otro. Antes, desplegadas carnavalescamente en los ritos

---

<sup>70</sup> [Nietzsche, 47.](#)

<sup>71</sup> Observación de Froma Zeitlin, estudioso del mundo clásico, citado por Sennett, [1997](#), 65.

dionisiacos. Ahora, domeñadas a la estructura lógica de la lengua y la tragedia, Apolínea, pero palpitando igualmente del deseo dionisiaco que la funda<sup>72</sup>.

#### **4. POÉTICA Y POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MÍMESIS DEL DRAMA**

La retórica política y la tragedia no tuvieron igual capacidad para develar/ resolver las crisis que cada una confrontó. La hipótesis de Sennett en relación a este juego correlativo de arte dramático/política, piedra/cuerpo en la sociedad ateniense es que la política habría fracasado donde el teatro triunfó, al carecer la retórica de la lógica progresiva que posee el drama: “Cuanto mejor era un orador, más se apartaba del terreno de su adversario en la discusión; reelaborando los hechos, conseguía que la audiencia sintiera las cosas de la misma manera que él. La voz solitaria se apodera de la audiencia mediante la retórica política, mientras que en el teatro, la acción se acumula precisamente porque los personajes se vuelven más independientes, incluso cuando están en una situación de conflicto”<sup>73</sup>.

Esta interpretación de Sennett se hace parte, sin explicitarlo, de un debate intergeneracional que se extiende desde esos tiempos hasta nuestros días, y que en discusiones agitadas y propuestas de variada índole, aborda cuestiones ontológicas, epistemológicas, éticas y políticas vinculadas a la poética del drama y a la de su representación. Porque el drama y su representación, como las artes en general, según plantea Bourdieu, no sólo genera sus propios textos y discursos sino una cadena de textos interpretativos, desde aquellos emitidos por el receptor común hasta los por

---

<sup>72</sup> “Frente a estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un imitador, y, en concreto, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin (como ocurre, por ejemplo, en la tragedia griega), al mismo tiempo un artista de la embriaguez y del sueño: a quien hemos de imaginar más o menos desplomándose, en la borrachera dionisiaca y en la autoenajenación mística, solitario y alejado de los coros exaltados, en el momento que, bajo el influjo apolíneo del sueño, se le manifiesta su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica analógica”. (Nietzsche, 66).

<sup>73</sup> [Sennett, 1997, 68-69.](#)

quienes tienen una supuesta mayor capacidad hermenéutica y valorativa (jurados y críticos), integrando el fenómeno a otros campos de competencia cada vez más generales. De allí que de acuerdo a Foucault, estos enunciados vayan constituyendo “campos de verdad”, articulándose a la postre con la ciencia, la filosofía, la ley, la política, la religión, en suma, con el poder.

Me detendré en los puntos cruciales del debate de entonces, por ser fundacionales de la poética dramática occidental y por in-formar de uno u otro modo las polémicas que han agitado el campo de la performance hasta nuestros días. Su núcleo fue sintetizado por Platón/Aristóteles, entre el 390 y el 360 AC, provocándolo el primero desde su *República*, libros 2, 3 y 10, y contestándolo Aristóteles en su *Poética*. Es importante considerar la motivación central de cada cual: si Platón realizó sus consideraciones preocupado por la utilidad de este arte para la vida de la república y para la educación de la juventud, Aristóteles se situó en el terreno del lenguaje elaborado por el poeta, del conocimiento y emoción que este articula y provoca, y del placer y distensión derivado de él.

## **RELACIÓN TEXTO DRAMÁTICO/REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD**

Según Platón, la mimesis teatral se realiza respecto a un original o referente inaccesible: los dioses o los héroes, por lo que su representación es por definición la representación de la representación, una imitación degradada y falseada, con el consecuente daño a la verdad y la belleza (son “feas falsedades”). Aristóteles contesta que la imitación no es del hombre o del dios, sino de la acción o del transcurso de vida posible de un hombre. No habría un referente concreto sino un elemento conceptual, un universal: en la construcción de la trama y de las peripecias del personaje y de su pensamiento, cuidará el poeta de establecer la necesidad o probabilidad de la ocurrencia de los hechos, de acuerdo a su conocimiento de las conductas humanas (el poeta observará y escogerá tendencias posibles de tipos humanos, no de individuos). El instrumento principal de esta construcción, junto con la melodía y el ritmo, es el discurso, parte lírica de la tragedia.

Platón se debate, así, ante la ansiedad del significante permanentemente desplazado, el que no se encuentra con su origen o significado primero, con la consecuente

inaccesibilidad a la verdad y al bien, en tanto Aristóteles confía en la capacidad del lenguaje de construir relatos fiables y significativos, gracias al uso de tropos como la metáfora en ajustada relación del referente (idea) y la forma de la expresión. Cree en la coincidencia conocimiento-belleza.

## **RELACIÓN EMOCIÓN/RAZÓN DEL POETA-OBRA Y OBRA-PÚBLICO**

Platón entiende que el acto de creación del poeta (dramático) brota de la inspiración, no del conocimiento, apelando a lo no racional y anti racional de la naturaleza humana. Desordena así órdenes éticos y epistemológicos al colocar, por ejemplo, a los dioses en una relación asimétrica con el bien y el mal (el dios bueno aparece causando un mal a un hombre bueno). La tragedia, al tener como protagonistas a seres caídos en la desgracia, desencadena la emoción: el público siente compasión por esas personas negativas y es movida a ser condescendiente con sus faltas. La inspiración del poeta vertida en el drama, “impersonificando al poeta en el personaje, confundándose con él (...) y arrastrando al espectador en la corriente poderosa de la energía poética (poder hipnótico)”<sup>74</sup> hacen de él un arte no formativo ni edificante.

Aristóteles por su parte afirma que el poeta es distinguible de su obra, es autónomo de ella en cuanto realiza un acto de construcción de una estructura de acciones y acontecimientos mediante un lenguaje justo y peripecias necesarias a la trama. Su instrumento principal drama ha de ser claro, directo, racional en la comunicación de su significado. Por ello, esta estructura lingüística provee un placer (más que una emoción) propio del acto de conocimiento. Sólo logrado esto, el lenguaje puede tener una cierta *elevación* (poética) cuidando no desbordar a lo emocional: “el lenguaje emocional puede traicionar esta exigencia (lógica). Los efectos de compasión y temor no deben provenir de las apariencias sino de la trama, de la estructura de los hechos”<sup>75</sup>.

Aristóteles resiste las implicancias religiosas y derivaciones éticas de lo postulado por Platón, poniendo la emoción al resguardo de la razón y negando la inspiración en beneficio de la estructuración analítica de la trama. Con ello también, pone bajo

---

<sup>74</sup> [Else, 1986, 26.](#)

<sup>75</sup> [Ibid, 130.](#)

resguardo al poeta mismo, no enjuiciable por las acciones que sus personajes imitan. Siendo el drama un acto de creación humana sobre hechos humanos, para Aristóteles no es metafísico, no incumbe a lo trascendente ni a los dioses sino está en el dominio de lo secular y allí debe permanecer. El concepto de bien y mal se aloja en la estructura y secuencia de acciones, no en la moralidad o el bien supuestamente intrínseco de los protagonistas y/o de los poetas.

## **DOBLECES Y TRANSPARENCIAS DE LA RELACIÓN ACTOR/REPRESENTACIÓN/PERSONAJE**

Platón de nuevo formula esta cuestión desde el punto de vista del referente; si la obra que crea el poeta es la imitación de la imitación, la que crea el actor en base a lo anterior es ya una mediación de tercer grado: es la imitación de la imitación de la imitación, por tanto, es aún más ilusoria e inauténtica, está más alejada de la verdad y del bien.

Si el poeta es una persona inconveniente para la polis, lo es también el actor que personifica esta degradación de la representación. Mas aún, cuando imita seres moralmente malos: “la mimesis del hombre malo es realizada con gran disgusto y sin personificar por un hombre bueno o con gusto y sin conflicto moral por un mimo o un actor que está dispuesto a imitar a cualquiera”<sup>76</sup>. En sus diálogos posteriores con Philebos y Timaios, Platón es aún más enfático: “Aquel que aspira al bien puede caer en lo indecoroso por ignorancia, pero no debe imitarlo deliberadamente, por lo que toda representación cómica debe ser dada por esclavos o alienados contratados.”<sup>77</sup> Su corolario es que los poetas trágicos, por ser hombres serios e inspirados, objeto de confiabilidad pública, deben ser regulados aún más estrictamente que otros poetas y que los actores, seres mercenarios y degradados: propone para ellos la censura.

Aristóteles, en cambio, postula que el ser humano, en su afán de conocimiento, tiene una tendencia natural a la imitación y una gran predilección por el ritmo y la melodía, por lo que los poetas serían nuestros aliados en ser humanos. El actor es alguien fundamental en la realización de lo dramático porque “hay una ‘persona dramática’ que necesariamente debe ser vista (en algún sentido) y oída, y que tiene este o aquel carácter

---

<sup>76</sup> [Ibid, 36: cita de Platón, La República, libro 10.](#)

<sup>77</sup> [Ibid, 62.](#)

y pensamiento. El drama le pertenece a los hacedores.<sup>78</sup> Esta autonomía del drama en relación al poeta en cuanto “hacedor” o constructor de estructuras existe igualmente en la relación del actor con el poeta, ya que “el actor imita la acción del personaje “actuando” y “energizando”, esto es, “los caracteres los hacen ellos mismos, sin el poeta”<sup>79</sup>.

Sin embargo, Aristóteles cree que existe una cierta homología anterior entre la naturaleza del poeta (y del actor) y del género que cultiva: quienes desarrollan el género trágico son quienes tienen un carácter grave y noble, en tanto los vulgares y ligeros desarrollarán la comedia, la sátira, la parodia.

El debate en este punto es acerca de la pasión y la inteligencia de la actuación, y del doblez del hipócrita: estando en acto de representación, acaso el personaje se transparenta y se soporta en el actor como sujeto anterior a la representación, en aquel que está detrás de la *skene* y detrás de la máscara: el esclavo, el loco, el hombre del pueblo voluntario, el actor profesional, el hombre noble o el hombre vulgar.

Implícito en lo anterior está si han de someterse o no a vigilancia política los “hacedores” de los textos dramáticos y los de su representación teatral. El rango de las acciones realizadas desde el poder van desde la censura y castigo a poetas (entre los cuales no el menor fue el destierro propiciado por Platón) a valorizar positivamente su accionar dándoles alta consideración social y estimulando su creatividad a través de certámenes, concursos, premios, festivales. Estos llegaron a tener gran realce y competitividad en el Siglo de Oro y dieron prestigio y popularidad a dramaturgos y comediantes.

Hubo por cierto una decisión política en el dotar a las polis, con la consecuente inversión de energía humana y material, de escenarios teatrales de envergadura en emplazamientos de alta visibilidad dentro del mapa arquitectónico de la ciudad. El diseño de esos teatros, como he expuesto, fue sufriendo modificaciones homólogas a las de otros espacios públicos, por lo que su ideación formal es otra dimensión de la lógica del poder.

---

<sup>78</sup> [Ibid, 84.](#)

<sup>79</sup> [Ibid.](#)

Un acto político poco comentado es la exclusión absoluta de la mujer, en este periodo de gloria del teatro ateniense, de la escritura poética y de su representación. Ninguna mujer, aunque estuviera mediatizada por la palabra del poeta o por la máscara, imitó o representó la imitación de la acción humana en una *orchestra* griega, fuera en sus hechos trágicos o cómicos. Fue mayor, entonces, la ilusión experimentada por el público al ver ante sí un referente representado por su polo contrario: tras toda imitación de la acción de una mujer y de su representación como personaje había un hombre como hacedor de la palabra o del cuerpo de esa mujer imitada.

Es posible, entonces, inscribir algunas de las anteriores coordenadas relativas a qué es lo que el drama representa, cómo lo representa, quién (se) representa, con qué proyecciones éticas, cognitivas, emotivas, estéticas, psíquicas, con qué exigencias internas y externas, en las polémicas desarrolladas en diferentes épocas del cristianismo entre la Iglesia y el Estado, y entre cada uno de estos poderes y los agentes de la representación y de la performance, ya sea dramaturgos, actores, empresarios, público de teatro, ciudadanos discusión en la que han terciado e influido fuertemente los filósofos y personajes públicos.

En tiempos seculares y republicanos de nuestra era, estas polémicas continúan entre Diderot y Rousseau, proyectadas a la de liberales y conservadores decimonónicos, a los neoclásicos y románticos, románticos y naturalistas, a realistas y simbolistas, terciando Holderlin, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, etc. En el siglo XX, las fuertes oposiciones entre Stanislavski y Meyerhold – Brecht con Artaud, Grotowski con Brook y este con Wilson se encuentran intervenidas por Pirandello, Ortega, Sartre, Foucault, Deleuze, por no mencionar al propio Freud y Jung.

## **5. VISIBILIDADES, VOCES Y ESCUCHAS SEGÚN CUERPOS/PODER Y CUERPOS/GÉNERO<sup>80</sup>**

Hasta aquí este mundo de equilibrios, de correspondencias carne/piedra aparece bañado por el halo del mito de la Atenas democrática: recordando a Arendt, “todos pueden ver y

---

<sup>80</sup> El término inglés *gendered bodies*, s \_habitual en los estudios culturalesculturales, es el más apropiado, pero es intraducible (¿cuerpos contruidos por el género o cuerpos hecho género?)



oír lo mismo desde su lugar de diferencia”. Pero no todos en esa Atenas tenían igual posibilidad de asistir al teatro: está la cuestión del acceso, vinculado a las diferencias de clases y poder. Sólo el 10 al 15% del total de la población ateniense eran ciudadanos, es decir, hombres vinculados a la ciudad y con fortuna, tiempo y educación como para participar activamente en los asuntos y vida pública o en común<sup>81</sup>. Hacer vida de ciudad y de ocio requería haber resuelto la subsistencia material: se calcula que se necesitaba el trabajo de diez personas en el campo para que uno pudiera vivir en la ciudad<sup>82</sup>. De esos diez, dos tercios podían ser esclavos, ya que era usual que un hombre libre trabajara su pequeña porción de tierra con la ayuda de dos esclavos.

Y claro, no todos los que vivían en la ciudad eran ciudadanos. En la ciudad se vivía en familia y en el hogar, lugar privado, porque allí se estaba “privado” de la libertad. En el hogar estaba quien gobernaba con violencia (el padre) y quienes eran gobernados (las mujeres, los niños, los esclavos). Los asuntos que allí les ocupaba eran propios de la sobrevivencia y no de la política y la vida en común de la polis<sup>83</sup>.

Pero, en el caso de asistir al teatro, supuestamente tampoco había igualdad de posibilidades de comprender, disfrutar, emocionarse, sentir el terror ante el *pathos* de la representación. Si en la vida pública el hombre ciudadano se realizaba en sus dos acepciones definidas por Aristóteles (*zōon politikon* y *zōon logon ekhon*) era porque se

---

<sup>81</sup> [Sennett, 1997, 56.](#)

<sup>82</sup> [Ibid, 39.](#)

<sup>83</sup> Según Arendt, la oposición privado/público era radical, sin contaminación mutua. En el espacio público, el ciudadano llegaba desligado de los problemas e intereses concretos, del mundo de lo práctico, y participaba [de ese mundo en común en tanto interés general trascendente, político, religioso, filosófico, de conocimiento y animación intelectual y física mutua](#), en la libertad de no gobernar ni ser gobernado por la fuerza sino por la palabra. El hombre que se interesaba sólo por engrandecer su economía personal y familiar, devoto a las actividades prácticas, no era considerado ciudadano, por mucha fortuna material y poder económico que tuviese. Si no era visto ni oído ni acudía a ver y oír al ágora, concejos y asambleas, no era un hombre libre sino uno privado de libertad.

relacionaba con los otros a partir de la palabra. Ser político significaba resolver los conflictos no por medio de la fuerza o la violencia sino de la palabra, en tanto ser *logon ekhon* aludía a “un ser vivo capaz de discurso”<sup>84</sup>. El manejo de la palabra (y del oído) y de la imagen (y la vista) eran la clave diferencial entre las clases de personas. Ambos, elementos activos y esenciales de la representación dramática.

El ciudadano era más plenamente “hombre” porque activamente hacía uso de su voz, oído, cuerpo y vista en los distintos espacios de la polis: “La democracia ateniense daba gran importancia a que los ciudadanos expusieran sus opiniones, al igual que como hombres exponían sus cuerpos. Estos actos recíprocos de descubrimiento tenían por objeto estrechar aún más los lazos entre los ciudadanos. Hoy en día podríamos denominar ese lazo ‘relación masculina’”<sup>85</sup>.

El complejo flujo diferencial de hablas y cuerpos, enunciados y visibilidades, en suma, de poder que circulaba en los variados espacios delimitados por la piedra o la arquitectura de la ciudad griega reproducía la desigualdad entre los diferentes tipos de personas. Esta desigualdad no aparecía generada desde el orden de los hombres sino que se entendía como fruto de la naturaleza, según la concepción médica de que el calor del cuerpo era la clave de la fisiología humana, concepción que, en sus bases primordiales relativas a los sexos difundidas por Galeno, subsistió por los siguientes dos mil años en Occidente, hasta el siglo XVII. Derechos y dignidades diferenciados de hombres, mujeres y esclavos en lo público/ privado se asentaban en este enunciado de verdad:

*“La concepción griega del cuerpo humano sugería derechos diferentes, así como diferencias en los espacios urbanos, ya que los cuerpos tenían diversos grados de calor. Estas diferencias coincidían de manera muy especial con la división de los sexos, ya que se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres. (...) El registro médico que iba de lo femenino, lo frío, lo pasivo y lo débil a lo masculino, lo cálido, lo activo y lo fuerte formaba una escala ascendente de dignidad humana y trataba a los hombres como seres superiores a las mujeres, que estaban hechas de los mismos materiales. (...) Este registro médico también servía para establecer contrastes entre el ciudadano y el esclavo. En un extremo se encontraba el cuerpo del esclavo, que se embrutecía y enfriaba como*

---

<sup>84</sup> [Arendt, 40.](#)

<sup>85</sup> [Sennett 1997, 35.](#)

*consecuencia de la falta de habla; en el otro, el ciudadano, cuyo cuerpo se había caldeado en el ardor de la discusión en la asamblea”<sup>86</sup>.*

Esto último, porque lo caliente o frío en lo corporal procedía de la capacidad de uso activo y activador de ese elemento generador de la polis: la palabra. *“Los cuerpos calientes eran fuertes y poseían el calor tanto para actuar como para reaccionar. Estos preceptos fisiológicos se extendían al uso del lenguaje. Cuando la gente escuchaba, hablaba o leía palabras, se suponía que su temperatura corporal aumentaba y, por tanto, su deseo de actuar. En esta idea sobre el cuerpo se basaba la creencia de Pericles en la unidad de las palabras y de los hechos”<sup>87</sup>.*

Si jugáramos a la hipótesis que al teatro griego asistían preferentemente mujeres, extranjeros y esclavos a escuchar/ver la representación del drama, probablemente Aristóteles no habría desarrollado su teoría de la catarsis ni Platón se hubiera afanado tanto en discriminar y combatir este arte. Porque este concepto fisiológico de la relación de los cuerpos con la palabra en su habla también se proyectó a lo que hoy entenderíamos como una teoría de la recepción, manteniendo allí esta misma gradación decreciente al tratarse de los cuerpos más fríos, los de las mujeres, extranjeros y esclavos.

*“Las palabras parecían causar la misma impresión física en los sentidos corporales que las imágenes, y la capacidad de responder a estos estímulos verbales también dependía del grado de calor del cuerpo receptor. (...) El calor del cuerpo parecía regir la capacidad para ver, escuchar, actuar, reaccionar e incluso para hablar. En la época de Pericles, este discurso comenzó a articularse como un lenguaje de estimulación corporal. Dos generaciones antes, por ejemplo, se creía que ‘se ve porque sale luz del ojo’. En la época de Pericles se pensaba que, por el contrario, el ojo recibía rayos cálidos de un objeto. (...) Aristóteles afirmaba: ‘las imágenes generan calor en el que ve’. Sin embargo, estos rayos cálidos son sentidos de manera desigual por los seres humanos: cuanto más cálido es el cuerpo receptor, más intensamente responde a los estímulos”<sup>88</sup>.*

---

<sup>86</sup> [Ibid, 36 y 47.](#)

<sup>87</sup> [Ibid, 36.](#)

<sup>88</sup> [Ibid, 46.](#)

Nuestras mujeres, extranjeros y esclavos asistentes a la tragedia representada en el hemiciclo no tendrían suficiente calor para comprender la complejidad de las tramas en su plenitud, ni por tanto, podrían emocionarse ni horrorizarse con sus consecuencias, ni derivar los razonamientos éticos, morales, experienciales de esos ejemplos de vida. Tampoco serían suficientemente cálidas como para que las imágenes visuales del espectáculo las conmocionaran con su estética libidinal. De hecho, no se les daba la oportunidad para calentar sus cuerpos con el escuchar la palabra poética y ver su representación en el teatro. En esta homología carne/piedra, poder político/arquitectura y distribución de los cuerpos en el espacio de la polis, los lugares asignados al público en el teatro reproducían los estamentos, reforzaban los flujos de temperatura de los calientes versus los fríos, de los ciudadanos ideales versus los excluidos: *“las gradas delanteras inferiores (poedarios) estaban reservadas a los sacerdotes de Dionisos, a los aristócratas y a los invitados de honor. En ellas también tomaban asiento los autores y el jurado. Los adolescentes disponían de localidades especiales, y las mujeres tenían destinadas las filas superiores, al igual que los esclavos”*<sup>89</sup>.

Esa cultura que había desarrollado un régimen de supervisión visual y de exposición de sus edificios y personas consustantivo a la idea de la polis, por cierto asignaba un diferente patrón de visibilidad posible a los cuerpos. El cuerpo masculino, que concentraba y dominaba su calor corporal, no tenía necesidad de ropa y era considerado fuerte y civilizado en su desnudez exhibida. El hombre circulaba por los lugares significativos de la polis con una túnica amplia y abierta que lo dejaba ver desnudo y luchaba desnudo en el gimnasio. En tanto, sólo en el interior de sus casas las mujeres usaban túnicas delgadas hasta las rodillas, pero en la calle usaban túnicas gruesas, toscas y largas hasta los tobillos que las ocultaban de la luz y de los ojos de los otros. “Aún más, generalmente permanecían confinadas en el oscuro interior de las casas, como si éste encajara mejor con su fisiología que los espacios abiertos al sol”<sup>90</sup>.

La mujer, fría de poco hablar y poco entender, del poco mirar y dejarse calentar por lo que miran, es decir, sujeto degradado en tanto emisor y receptor de discursos e imaginarios, tampoco debía ser objeto de habla y de visibilidad. Es decir, no debía

---

<sup>89</sup> [Gómez, 16.](#)

<sup>90</sup> [Sennett 1997, 36.](#)

calentar, animar con su cuerpo a quienes sí tenían plena potencia verbal e imaginaria. Pericles (o Tucídides), en su oración fúnebre con ocasión del homenaje a los caídos en la guerra con Esparta en 431 A.C., oración considerada un epítome de la cultura de su tiempo, advierte a las mujeres de sus deberes con los ciudadanos viudos que las pudieran apetecer: “la mayor gloria de una mujer es que los hombres hablen de ella lo menos posible, tanto para alabarla como para criticarla”. Mujeres, entonces, en silencio y para el silencio y la oscuridad.

Mujeres que, no obstante, hicieron fluir su poder y deseo por otras vías. Como en sus rituales femeninos, ceremonias nocturnas y misteriosas, ya no multitudinarias ni abiertas al sol y a la exposición individual en el espacio público, como el teatro en hemiciclo abierto, ni tampoco basadas en textos escritos, corregidos y reconocidos por jueces competentes en humanidades y artes en certámenes públicos, sino hijas de la luna, lo oculto, el encierro, la complicidad, el cuerpo gesticulante y danzante. Ritos de agenciamiento colectivo realizados en el espacio privado: no pueden ser vistos ni oídos por todos ni pertenecen, por tanto, al mundo en común de la polis.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> [Ver Sennett 1997, capítulo 2, El manto de las tinieblas.](#)

### III. OTROS LUGARES DE LA MIRADA

#### 1. BOURDIEU: CAMPOS ARTÍSTICOS, *HABITUS* SOCIALES

Si bien los estudios literarios y la teoría crítica han dejado atrás la búsqueda del sentido o de la significación sólo al interior de las relaciones lingüístico-simbólicas de un texto o discurso, desde cuya configuración y claves interiores se podían derivar las relaciones con la totalidad social (inmanentismo), o también, el estudio de la obra de arte desde las peculiaridades biográficas y sociales inmediatas del artista, suponiéndolo un generador autónomo de su creación en el seno de su historia personal, en el intento de superación de estas perspectivas se suele concebir un estrato como epifenómeno del otro: o el texto expresa o representa a la realidad histórico-social-cultural que tiene por referente, o es en sí mismo una expresión de ella, sin espacio para ubicarse en otro lugar desplazado del supuesto todo social. Se producen de este modo tautologías explicativas, al modo de la teoría del reflejo, y un permanecer en la posición de que la creación literaria (musical, pictórica, teatral, etc.) representa a una realidad exterior, más consistente y *real* o *verdadera* que ella misma.

Pienso que Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* dio un importante paso al vincular de modo dinámico y complejo lo simbólico y lo social, sin negar al creador su calidad de agente, al entenderlo como partícipe de un *habitus*, concepto al que ya he hecho referencia y que manifiesta su “voluntad de salir de la filosofía de la conciencia sin anular al agente en su verdad de operador práctico de construcciones de lo real”<sup>92</sup>.

Bourdieu plantea el desplazamiento desde el análisis del producto literario (etc.) a su inserción en un campo de producción, con los capitales e intereses (aunque sean los “intereses desinteresados”) materiales y expresivos concretos que participan de su producción, circulación y consumo. La obra ya no se remite a una subjetividad autoral con su sistema biográfico-ideológico y estético que lo sostiene autorreferencialmente,

---

<sup>92</sup> Bourdieu, 269.

sino a un *campo* en el que se desenvuelve y en el que posee una posición específica, objetiva (campo literario, teatral, de artes visuales; campo literario: de la poesía, la novela, el teatro; campo de lo canónico en el arte o de la ruptura; campo del mercado artístico o de la autorreflexividad artística, etc.), campo con su propia legalidad interna constituida por relaciones de autoridad, económicas, políticas, sociales, históricas, geográficas, de poder, de visiones de mundo. Campo del que lo anterior forma parte y que lo informa, incluso más allá del dominio del autor, pero al fin campo fluido, en el sentido que ofrece, dentro del “campo de lo posible”, rangos de movimiento, desplazamiento, cambios y, en casos de rupturas radicales, de transformación de las posiciones internas y sus relaciones.

Lo anterior resalta la relativa autonomía de lo simbólico en tanto no es reducible a su materialidad inmediata pero también reafirma su materialidad, en tanto sujeta a lógicas económicas inscritas en su interior: lógicas de acumulación (de capital simbólico y de capital productivo), lógicas de asignación y producción de valor, lógicas de negociación e intercambio, lógicas de necesidad y satisfacción de necesidad, de generación de nuevas necesidades, etc. Es decir, hay una economía del símbolo en tanto materia y una economía de su materia en tanto símbolo, cada una como expresión y lucha en campos de poder, necesidad y satisfacción (de producción, circulación, consumo):

“El campo literario (etc.) es un campo de fuerzas que se ejerce sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito con un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.) que se pueden y deben tratar como un “sistema” de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha.”<sup>93</sup>

Metodológicamente, Bourdieu propone estudios empíricos para establecer las configuraciones que pueden adoptar los campos específicos, acotados en el espacio y el tiempo, “según las épocas y las tradiciones nacionales”<sup>94</sup>. Ello, junto al estudio de

---

<sup>93</sup> [Ibid, 345.](#)

<sup>94</sup> [Ibid, 274.](#)

campos homólogos que se vinculen heurísticamente con el campo estudiado, campos en los cuales las relaciones de unos se correspondan con la de los otros e iluminen las relaciones objetivas que comparten con las demás. Lo anterior permite establecer lo singular y universal que hay en cada uno. No sólo se refiere a otros campos del mundo literario (etc.) sino de campos que llama “externos” (políticos, crisis o bonanzas económicas, pestes, invasiones, etc.), haciendo la salvedad que siempre las transformaciones producidas por la relación de lo externo con el campo estudiado se resuelve dentro del “campo de lo posible” y de la legalidad interna del campo, por muy inesperadas y paradójicas que sean estas readecuaciones.

La superación de la oposición tradicionalmente considerada como inconciliable entre el análisis interno y el análisis externo, estaría dado según Bourdieu por la operatividad de la intertextualidad en la noción de campo:

“Conservando lo que está inscrito en la noción de intertextualidad, es decir, el hecho de que el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que sólo pueden ser comprendidas relacionamente, en cuanto que sistemas de desfases diferenciales, cabe plantear la hipótesis (confirmada por el análisis empírico) de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su ‘forma’, y el espacio de las posiciones en el campo de producción: por ejemplo, el verso libre se define en contra del alejandrino y de todo lo que implica estéticamente, pero también social e incluso políticamente; en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus ‘elecciones’ son ‘golpes dobles’, a la vez estéticos y políticos, internos y externos”<sup>95</sup>.

El concepto de *habitus* es también abarcadora en un sentido antropológico: temporaliza a los agentes en una relación práctica común con el mundo, “que involucran los mismos presupuestos en la elaboración del sentido del mundo. (...) El *habitus* como sentido práctico que es fruto de la ‘in-corporación’ de las estructuras del mundo social –y en particular, de sus tendencias inmanentes y de sus ritmos temporales–, engendra unas presunciones (*assumptions*) y unas anticipaciones que, al estar corrientemente confirmadas por el curso de las cosas, fundamentan una relación de familiaridad inmediata o de complicidad ontológica con el mundo familiar, totalmente irreductible a

---

<sup>95</sup> [Ibid, 308.](#)



la relación entre un sujeto y un objeto”<sup>96</sup>. Ese *habitus* es el lugar desde donde el agente se despliega dentro y entre los campos y al interior del tiempo, ya sea en sus anticipaciones de futuro que incorporan su presente y en sus vivencias de presente que actualizan el pasado.

El relato del teatro griego que he venido haciendo acogerse a este planteamiento: el campo del teatro como escritura dramática se desenvuelve en un amplio arco para el escritor dramático, dentro del *habitus* del espacio público o de la libertad masculina. Es un autor habituado y entrenado en el ejercicio de la palabra y del cuerpo en instituciones políticas, jurídicas, humanistas, artísticas y sexuales, ejercicio desarrollado en los espacios arquitectónicos correlativos. El valor y el capital artístico estaría radicado en el polo del autor, poeta individual, distinguible, capacitado en el dominio del lenguaje escrito, conocedor de sus leyes y de las leyes del género que aborda. Campo que distingue claramente sus géneros: tragedia, comedia, sátira, poema épico. Estos géneros poseen una valoración inversa en relación a la asignación de valor del poder o la autoridad y de los espectadores comunes, la primera privilegia la tragedia, en tanto el público amplio se inclina por la comedia y la sátira.

En todo caso, campo que en tanto parte de lo público está siempre en relación interna y externa con el del poder político. Interna, por cuanto las políticas estatales son definitorias de su centralidad y mantención de su lugar de alta visibilidad e inversión pública, en la construcción de enormes y masivos teatros, en la organización de festividades que incluyen representaciones teatrales erogadas por dineros públicos, estímulo a la producción de los escritores de dramas mediante concursos, premios, honores públicos, vilipendios, etc. Externa, porque autores y actores están delimitados por discursos que de tanto en tanto los somete a la sospecha, y han de atenerse a las propuestas de legalidad que los redimen o los usan de chivo expiatorio. Un estudio interesante sería determinar si la dinámica de un campo paralelo como el de la filosofía, y dentro de él, la posición de poder de alguien como Platón (que reflexiona prescriptivamente sobre la regeneración de la república y la de los jóvenes en ella, incorporando a lo dramático y al teatro dentro de sus preocupaciones de dilucidación, reforma y censura) redefine el “campo de lo posible” de la escritura, quedando

---

<sup>96</sup> [Ibid, 479.](#)

incorporada dicha redefinición al interior de la producción dramática. Y si luego, aparecida la contra-argumentación de Aristóteles, se modifica nuevamente el campo, etc.

Igualmente productivo sería estudiar la relación entre el autor dramático y el actor, como parte de un mismo campo de lucha por la elaboración del sentido, por la conmoción del público, por la gloria y el poder. El actor griego habría llegado a tener tal poder y prestigio, a ser tan reverenciado que, con el tiempo, las grandes esculturas que adornaban los frontis de los teatros griegos fueron ocupadas con efigies de actores famosos. Aristóteles habría llegado a decir “más pueden hoy los actores que los poetas”<sup>97</sup>.

Ese capital cultural, entonces, que sostiene la creación dramática en paralelo con la creación y diseño de los espacios y modos actorales, es indisociable de un sistema de producción, con acumulación suficiente de tiempos de ocio, de disponibilidades materiales, de coordinación del trabajo colectivo y de despliegue de las subjetividades individuales. Espacios colectivos y masivos de recepción para una necesidad autoral y colectiva de conocimiento de las oscuridades, terrores y excesos de los devenires vitales, necesidad que irá transformando sus formas estéticas y apelaciones al público en el ya aludido juego interno y externo de relaciones. La no participación de la mujer se sostiene en que ella está fuera del circuito de acumulación simbólica (no asiste a los lugares de ejercicio de la voz, ni al gimnasio ni al tribunal ni al concejo) y por tanto, fuera del circuito de producción de valor económico. Es el término excluido de la producción, aunque no de su representación en el drama como personaje, incluso como protagonista, y en la escena por un actor enmascarado frente a un público que también incluye, en las alturas más lejanas del hemiciclo, al femenino.

Resulta el modelo de Bourdieu extraordinariamente útil para la reconstitución de la lógica que opera dinámicamente al interior de un campo dado del arte, como en nuestro caso, el de lo performativo en un momento datado en el tiempo y fijado en el espacio, dentro de ese sentido proyectivo y preceptivo del *habitus* que lo informa, del modo de generación de sus capitales simbólicos y económicos, de los contornos del campo de lo

---

<sup>97</sup> [Ver Gómez, 20.](#)

posible de sus transformaciones, de su relación con campos análogos que lo afectan e interactúan con él, de los lugares de lucha de poder y de sus mecanismos, etc.

## **2. SENNETT: CUERPOS Y VOCES EN EL ESPACIO PÚBLICO**

La propuesta analítica de Richard Sennett es iluminadora para mi intención de, junto con relevar la legalidad del sistema performativo chileno del fin de siglo XIX e inicios del XX, incluirla en las grandes fuerzas que se mueven en el espacio público y social que van articulando las instituciones, las prácticas, los espacios, los cuerpos y el flujo de hablas, enunciados, gestos y materialidades consecuentes.

Aunque Sennett no explicita su respaldo teórico más allá de reconocer su amistad personal con Foucault y la permanente interlocución sostenida con él, en especial en relación a la tensión entre cuerpo/ciudad y cuerpo/poder, en los dos textos suyos que he trabajado en mayor profundidad (*El declive del hombre público* (1974-1976) y *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1994), él aborda como su objeto de estudio al amplio campo de lo público. Allí, establece el lugar relativo de las diferentes prácticas verbales y corporales en tensión con los discursos, creencias y lógicas societales hegemónicas. Delinea los posibles de ser presentados en público y sus proyecciones subjetivas y societales en relación a los nudos de deseo y los nudos críticos de esa trama social.

Para Sennett, al igual que para Bourdieu, la inteligibilidad de un periodo histórico dentro de un tiempo y espacio delimitado se beneficia de la comparativa con otros modelos anteriores, de modo de valorar el impacto de las transformaciones vinculadas a hechos externos: guerras, revoluciones, teorías científicas, etc.

En el caso del mundo ateniense abordado en *Carne y piedra*, elabora dos ejes organizadores del funcionamiento de ese espacio urbano. El primero, basado en lo que denomina una “obsesión por mostrar, exponer y revelar”<sup>98</sup> de esa cultura pública, exposición que se realiza desde el cultivo de los lugares para el ejercicio de la voz en la palabra y para la exhibición del cuerpo. Examina con detención ambos espacios y

---

<sup>98</sup> [Sennett, 1997, 35.](#)

prácticas, desde el gimnasio para el cultivo del cuerpo y de la retórica, del erotismo y de la discusión, de la destreza y la lógica; el ágora y sus edificaciones que la rodean, y los distintos comportamientos corporales y verbales que allí se realizan (desde cómo se reúnen en grupos y conversan y discuten allí, con diferentes usos de la voz y el cuerpo, en intercambios comerciales, de noticias, para deliberar asuntos políticos, de ejercicio de la justicia, etc.); cómo circulan individualmente las personas (con qué vestuario, gesto, paso, etc.); los ritos, divertimentos y acciones dirigidas a convocar al público en su entorno (desde la acción corporal del malabarista a la verbal del filósofo). etc. En esta dinámica de exposición pública, "los atenienses establecían una analogía directa entre cuerpo y edificio", la que a su vez estaba en coordinación con los modos en que se iba estableciendo "la voz del poder"<sup>99</sup>.

La voz del poder fue evolucionando desde su ejercicio en pequeños grupos y en dinámicas paralelas o sobrepuestas a la del desarrollo de voces individualizadas. Este cuerpo y esta voz del poder se proyectó a la ideación de espacios arquitectónicos "de régimen de supervisión visual (...) en una arquitectura de exposición individual"<sup>100</sup>: los teatros, oponiendo/asimilando entre sí al teatro para el ejercicio de la política y al teatro para la representación del drama. Demuestra cómo estas grandes configuraciones tienen ritmos comunes por estar asentadas en preceptos globales comunes, pero su devenir y área de competencia no es equivalente. Ya expuse la hipótesis de Sennett respecto a que lo que no logró, como forma de conocimiento, la política desde su ejercicio retórico y sí logró el teatro desde su organización dramática. Por otra parte, la política trata directamente los temas de dominio público en un afán de perfilarse como fuerza triunfante, en tanto, el drama apunta a develar el terror de lo oculto, de lo que nos hace percibir nuestras flaquezas desde la humildad. Y, al decir de Arendt, es el espacio que realiza la mediación a lo público, la traducción de lo que tiene facetas fuertemente privadas y por tanto, *impresentables* tal cual en público.

El elemento que para Sennett explica y atraviesa esta coreografía de los espacios y los cuerpos y sus voces en la Grecia ateniense es la teoría que arriba expliqué respecto a la relación entre la fisiología de los cuerpos como calientes o fríos y el uso de la voz y la

---

<sup>99</sup> [Ibid, 54 y 62.](#)

<sup>100</sup> [Ibid, 65.](#)

vista, estando en un polo del continuum positivo lo masculino, y en el otro, lo femenino. Ello exacerba en la polis el despliegue de todas las facetas de exposición y visibilidad de lo masculino, hasta el límite del cuerpo desnudo y la voz fuertemente individualizada y potente en grandes y majestuosos espacios, y de lo femenino callado y acallado, oscuro, cubierto, minimizado.

Los ritos solamente femeninos, del todo opuestos a los desarrollados en el ágora y en el teatro, se realizan en pozos cavados en la tierra, en silencio, en la inmovilidad, manipulando sustancias descompuestas y de mal olor, enmarcados por la abstinencia sexual y el alejamiento de lugares de concurrencia humana. Es el caso de las Tesmoforias, un contrapunto a lo oficial como modo de recuperación de la dignidad corporal de estas mujeres. Sería por ejemplo un imposible antropológico o estaría fuera del “campo de lo posible” de Bourdieu que esos hombres de la polis realizaran el rito de las Tesmoforias y esas mujeres escribieran los dramas, los representaran en el teatro o tomaran la palabra principal en el teatro de la oratoria política. Igualmente impensable era que las mujeres anduvieran desnudas por las calles y con trancos rápidos y firmes, o que se educaran y exhibieran en el gimnasio en los deportes y la retórica, o que los hombres usaran túnicas gruesas y cerradas, que caminaran por las calles con pasitos cortos, en silencio, sin levantar la vista ni fijarla en los otros.

Tal como para Bourdieu, la intertextualidad inter e intrahistórica es importante para Sennett (como lo es para Arendt): para identificar los rasgos específicos y universales de un campo, por ejemplo, para la reflexión sobre modernidad y espacio público, en especial en el siglo XIX, realizan contrapuntos significativos: Sennett con el Antiguo Régimen<sup>101</sup> y Arendt con lo griego<sup>102</sup>.

Arendt llama la atención sobre la inversión y traslape de los ejes privado/público en la modernidad en relación al mundo griego, y sobre la aparición de una nueva área que sobredetermina las anteriores: lo social, inexistente en la antigüedad. Sennett comparte esta visión de “declive del hombre público”, y al explorar en aquello que “puede aparecer” en el espacio público y en el social, recorriendo allí los espacios y modos de

---

<sup>101</sup> [Ver Sennett, El declive del hombre público.](#)

<sup>102</sup> [Ver Arendt, La condición humana.](#)

uso del cuerpo y de la voz. En ellos, lo performativo y particularmente el teatro son también, como lo fuera en Grecia, un eje significativo de oposición y complemento en relación a otras áreas relevantes de expresión y de ocultamiento, ya que el principio dominante en el *habitus* de la burguesía, clase dominante del periodo, es el inverso al griego: ocultar, uniformar apariencias y discursos en el espacio público, y exteriorizarse creativamente en el privado.

La performance y el teatro, como demostraré en esta tesis, y dentro de él particularmente lo femenino, serían el lugar proyectivo de esa creatividad y esa intimidad que aparece en público, tras décadas de estar confinadas en lo privado.

Aprecio particularmente esta perspectiva de Sennett porque valoriza lo preformativo dentro de una relación vinculada y comparada con las otras prácticas que se dan en el mismo espacio en que él se desenvuelve: el espacio público y el social urbano, cuyos agentes orquestan un *habitus* con otro *habitus* similar que los impregna y define sus posibles. Aun más: las categorías que ocupa Sennett para definir y movilizar lo que es una práctica social son las propias de la performance: cuerpo y voz, contenidos y proyectados en espacios arquitectónicos con ciertas características de audición y visibilidad públicas, como expresión de significados generales dentro de campos de poder. Inicé esta presentación de mi campo de estudio con un juego reflexivo en torno al cuerpo en acto de representación justamente para enfatizar lo insoslayable de su incorporación al análisis en la plena concreción de su operatividad simbólica, significativa y comunicativa.

Esta perspectiva toma aún más relevancia en el contexto de la hegemonía histórica de lo verbal y escritural en la cultura occidental, no sólo como medio de pensamiento sino como referente o fuente de él, lo que ha llevado a las ciencias humanas y a la filosofía a pensar sus objetos desde su propio instrumento, la palabra, y dentro de ella, desde el significado. Los estudios literarios solían ser el patrón desde el cual se analizaba, por asimilación, al teatro y a lo dramático. Igualmente, la política terminaba siendo un campo de disputa discursiva y de conciencias, de proyectos intencionados o de opacidades por el predominio de ideologías dominantes cuyos discursos fetichistas ocultarían los intereses reales, sin aproximarse a esta dimensión desde los modos de ejercicio fáctico y espectacular del poder.

### 3. FOUCAULT. LO MISMO: CUERPO-PODER, CUERPO-SABER LO OTRO: OJO TRANSGRESOR

Foucault revoluciona los estudios sociales y culturales, como también la lingüística, con su teoría sobre la microfísica del poder. Concibe al poder como una fuerza que no determina, no se ejerce sobre ni afecta a los individuos o grupos desde afuera, haciéndolos variar o desviar sus posiciones previas (ideas, adscripciones o comportamientos, etc.), sino como una fuerza omnipresente en el individuo, que fluye a través de él en pugna o tensión permanente con las fuerzas de otros, y conforma o da forma a las estructuras y materialidades que nos constituyen en nuestra acción y existencia. De este modo, anula la relación de una cualidad o adjetivo que determina a un sustantivo, o una acción que lo activa (verbo sobre sujeto) sino que el poder se encarna en la propia conformación material y significante del objeto: cuerpo-poder, lenguaje-poder, discurso-poder, espacio-poder, mirada-poder, saber-poder.

Como luego hará Deleuze, Foucault niega que los regímenes sean orgánicos, con relaciones de fuerza y determinaciones unidireccionales o bidireccionales, con diferenciaciones opuestas y excluyentes entre órdenes de fenómenos. Ve más bien al ser humano moviéndose en un territorio constituido por relaciones de fuerzas multiformes de afectación mutua, que se distribuyen en distintos estratos o líneas y mantienen una tensión irreductible pero correlativa entre sí. En esta microfísica su unidad de análisis no son las grandes estructuras y regímenes superestructurales sino el cuerpo humano, aunque advierte que “esto no quiere decir que el poder es independiente y que se podría descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción”<sup>103</sup>.

Dedicó parte importante de su tarea académica a contestar la pregunta: “¿cuál es el tipo de inversión (de poder) sobre el cuerpo que es preciso y suficiente para el funcionamiento de una sociedad capitalista como la nuestra?”<sup>104</sup>. Buscó en los lugares capilares, fluidos y omnipresentes de lo social, como en la norma en vez de en la ley, en la dominación y el sometimiento en vez de en la soberanía y en la obediencia, en el placer y el deseo en vez de en el rechazo. Tampoco buscó las fuerzas contrarias al poder

---

<sup>103</sup> [Foucault 1992, 158.](#)

<sup>104</sup> [Ibid, 106.](#)

dominante en las grandes ideologías o movimientos sociales sino en los microsaberres olvidados, escondidos, brotados de experiencias segregadas y encarnadas en lenguajes sin prestigio o no canónicos.

Ello, porque Foucault no cree que el poder se transe en una disputa de ideologías, no es un problema de sentido, de intenciones o proyectos sino que es una relación concreta de prácticas, de estrategias que se oponen unas a otras en el cotidiano. Prácticas y estrategias materiales: “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder”<sup>105</sup>. Poder no concentrado en el Estado sino expandido por todo el cuerpo social: "Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento”<sup>106</sup>.

Los movimientos alternativos le objetan a Foucault que su teoría no contempla el que se pueda estar “fuera del poder”, a lo que él contesta que su planteamiento no significa que se esté de todas formas atrapado en el poder. Sugiere más bien:

“\*Que el poder es coextensivo al cuerpo social; no existen, entre las mallas de su red, playas de libertades elementales.

\*Que las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de alianza, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado.

*\*Que dichas relaciones no obedecen a la sola forma de la prohibición y del castigo, sino que son multiformes.*

\*(...) que no conviene partir de un hecho primero y masivo de dominación (una estructura binaria compuesta de ‘dominantes’ y ‘dominados’), sino más bien de una producción multiforme de relaciones de dominación que son parcialmente integrables en estrategias de conjunto.

---

<sup>105</sup> [Ibid, 105.](#)

<sup>106</sup> [Ibid, 157.](#)



\*Que las relaciones de poder ‘sirven’ en efecto, pero no porque estén ‘al servicio’ de un interés económico primigenio sino porque pueden ser utilizadas en las estrategias.

\*Que no existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder. (...) es, pues, como él, múltiple e integrable en estrategias globales”<sup>107</sup>.

Si la sociedad es un espacio de despliegue del poder, lo es también el cuerpo de cada uno de sus miembros. De aquí el concepto cuerpo-poder:

“Mi hipótesis es que el individuo no es lo dado sobre lo que se ejerce y aferra el poder. El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas”. (...) “El individuo es un efecto del poder y al mismo tiempo, o justamente en la medida que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido. (...) Del mismo modo que se puede decir que todos tenemos algo de fascismo en la cabeza, se puede decir que todos tenemos algo, y más profundamente, de poder en el cuerpo”<sup>108</sup>.

Algunos elementos de ese poder se incardinan directamente en los cuerpos por ser sustento primordial de nuestra cultura occidental, como son la sexualidad con sus placeres y deseos: “*(Está) la instauración de un poder que se ejerce sobre el cuerpo mismo. (...) Las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. (...) existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior del cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez*”<sup>109</sup>.

Una base fundamental de su teoría, que ha incubado el concepto cuerpo-saber y cuerpo-deseo es que el poder no es sólo negatividad, castigo y por tanto, rechazo. Resalta su productividad en tanto fuente de conocimiento, placer y juego de deseo; por tanto,

---

<sup>107</sup> [Ibid, 170-171.](#)

<sup>108</sup> [Ibid, 120 y 144.](#)

<sup>109</sup> [Ibid, 156.](#)

arraigo y reproductividad en ampliación: *“Es preciso demarcarse de los paramarxistas como Marcuse que da a la noción de represión un papel exagerado. (...) Si (el poder) es fuerte es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo  $\neg$ esto comienza a saberse $\neg$  y también a nivel del saber. El poder, lejos de estorbar el saber, lo produce. Si se ha podido constituir un saber sobre el cuerpo, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como un poder fisiológico, orgánico, que ha sido posible. El enraizamiento del poder, las dificultades que surgen para desprenderse de él, provienen de todos estos lazos”*<sup>110</sup>.

Estos saberes son saberes “del” cuerpo (el cuerpo “sabe” acerca de la relación de poder en la que se inscribe y circula, delimitando su campo de acción) y saberes “sobre” el cuerpo, saber verbalizado, discurso, que se va articulando hasta constituirse en disciplina de conocimiento. Allí, alcanza el status de verdad al hacerse parte finalmente del derecho, generalizando su alcance de poder: "Relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio del poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en y a partir de esta pareja. Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad. (...) estamos obligados o condenados a confesar la verdad o a encontrarla. (...) En el fondo, tenemos que producir verdad igual que tenemos que producir riquezas. (...) la verdad hace ley, elabora el discurso verdadero que, al menos en parte, decide, transmite, empuja efectos de poder. Por consiguiente, reglas de derecho, mecanismos de poder y poder de los discursos verdaderos es más o menos el campo muy general que he intentado recorrer”<sup>111</sup>.

Foucault le resta toda cualidad metafísica, trascendente, esencial a estos “discursos verdaderos”. No habría en ellos revelación religiosa ni lógica necesaria y suficiente que los sustente como ciencia: son un discurso, un régimen de enunciados históricamente generado y negociado como poder y por el poder:

---

<sup>110</sup> [Ibid, 106-107.](#)

<sup>111</sup> [Ibid, 139-140.](#)

“La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos (...) Existe un combate por la verdad o al menos ‘alrededor de la verdad’ (...) en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que juega. El problema no es ‘cambiar la conciencia’ de las gentes o lo que tienen en la cabeza, sino el régimen político, económico, institucional de la producción de la verdad. (...) La verdad es ella misma poder”<sup>112</sup>.

No siempre el poder fue un asunto de discurso o de norma: en su origen, está el poder como fuerza, como guerra. Su carácter de fuerza y guerra subsiste, inscrita en los diversos territorios de la sociedad: “El poder político tendría el papel de reinscribir, perpetuamente, esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros”<sup>113</sup>. Como decíamos, en esta guerra silenciosa, son variados los mecanismos de acción del poder sobre la acción del otro: “Se puede, pues, concebir una lista, necesariamente abierta, de variables que expresan una relación de fuerzas o de poder y que constituyen acciones sobre acciones: incitar, inducir, desviar, facilitar o dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probable... Esas son las categorías de poder”<sup>114</sup>.

Esta inscripción del poder político en los cuerpos, en las instituciones, en las desigualdades económicas afincada en los discursos de verdad que ese mismo poder genera en tanto poder-saber es evidente en el caso del mundo ateniense. Tal como Foucault, en sus estudios sobre la concepción y tratamiento de la locura en el siglo XIX con su régimen de sanatorios y asilos para enfermos mentales identificó a la teoría médica sobre la fisiología humana que discrimina entre lo “normal” y “anormal” como la base de estas instituciones y prácticas de poder sobre esos cuerpos, (teoría fisiológica tanto más poderosa en cuanto llegó a establecerse como norma explicativa de la sociedad toda: cuerpo social, con sus homólogos saberes naturalistas sociológicos, políticos, psiquiátricos, estéticos, de las ciencias naturales, etc.), Sennett también releva

---

<sup>112</sup> [Ibid, 188.](#)

<sup>113</sup> [Ibid, 135-136.](#)

<sup>114</sup> [Ibid, 100.](#)

la importancia de una teoría fisiológica-médica legitimada como “discurso de verdad” en la diferenciación jerárquica de los seres humanos el discurso: aquel de los cuerpos calientes y fríos y su relación con la palabra y la representación o imagen. Dicha teoría médica atraviesa de tal manera las instituciones, el lenguaje, los cuerpos, los espacios urbanos, que revierte ese poder-saber sobre los lugares de ejercicio del poder que lo originaron.

Así, produce/reproduce un cuerpo masculino tostado por el sol, desnudo, atlético, rápido, erguido, lúdico, capaz de una palabra igualmente llamativa, activa, ingeniosa, ambos, soportes de su desplazamiento y participación por todos los lugares de la ciudad, públicos y privados, versus un cuerpo de mujer blanco, flácido, lento, inclinado, casi siempre en espacios privados, raramente desplazándose en las calles y proscrito de ciertos espacios públicos (de la *skene* y de la *orchestra* teatral, de la plataforma del orador político, de los concejos y jurados, del gimnasio, etc.). Más que cuerpo parlante, es un cuerpo afásico y analfabeto. El masculino, cuerpo sometido a un régimen de visibilidad y escucha; el femenino, al del ocultamiento, la penumbra y el silencio. Cada cuerpo, en su materialidad inscrita y adscrita, es un cuerpo-poder, cuerpo-saber, cuerpo-lenguaje y por cierto, cuerpo-deseo.

Como método de trabajo, Foucault no realiza una interpretación del poder o su hermenéutica, sino una arqueología y una genealogía de las condiciones corpóreas, de los actos en que el poder opera y en los que se ejercitan los mecanismos y estrategias de poder: “Hay que edificar la arqueología de las ciencias humanas en el estudio de los mecanismos de poder que se han incardinado en los gestos, en los cuerpos, en los comportamientos”. Agrega Foucault que “se debe hacer un análisis ascendente del poder, arrancar de los mecanismos infinitesimales, que tienen su propia historia, su propio trayecto, su propia técnica y táctica, y ver después cómo estos mecanismos de poder han sido y todavía están investidos, colonizados, utilizados, doblegados, transformados, desplazados, extendidos, etc. por mecanismos más generales y por formas de dominación global”<sup>115</sup>. Complementariamente, realizar una genealogía consiste en unir el saber erudito con el rescate del pasado de aquellos discursos y estrategias que quedaron ocultos, olvidados, por no haber logrado visibilidad ni estatuto

---

<sup>115</sup> [Ibid, 105 y 145.](#)

de verdad, no obstante constituir un saber y animar fuerzas potenciales de cambio de los vectores de poder. Discursos y estrategias que pueden ser inspiradores para las actuales circunstancias de lucha.

Foucault es uno de los pioneros en aplicar la lingüística a textos y discursos no verbales, considerando como texto y escritura la que se incardina en cuerpos y otras materialidades, especialmente visuales. En *Las palabras y las cosas* identifica dos lugares donde radica la aprehensión de las fuerzas de poder: los discursos y las visualizaciones. Determina que los discursos son el lugar prioritario de exploración del corpus del poder: las hablas, los textos, las palabras. Estos tendrían una redundancia o una curva de regularidad a determinar por el investigador, que evidenciaría su carácter reticular.

Las visualizaciones (sensorialidades captadas o emitidas por cuerpos y objetos) por su irreductibilidad a la palabra estarían en un lugar subordinado a ella para el analista. "(Para Foucault) las visibilidades no se definen por la vista sino que son complejos de acciones y de pasiones, de acciones y de reacciones, complejos multi-sensoriales que salen a la luz"<sup>116</sup>. Ya que nunca se puede decir lo mismo que se ve ni ver lo mismo que se dice, las visibilidades formarían redes de luz y sombra, de fulguraciones, de emanaciones de luz y oscuridades (para dilucidarlo, Foucault trabajó con imágenes pictóricas, como *Las meninas* de Velásquez). En *Las palabras y las cosas* reflexiona sobre esta irreductibilidad recíproca de enunciados y visibilidades: "Por más que se diga lo que se ve, lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y por más que se haga ver, mediante imágenes, metáforas, comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que resplandecen no es el que despliegan los ojos, sino el que definen las sucesiones de las sintaxis"

Abunda Foucault obre esta relación entre la imagen, lo visual, y el texto En **Esto no es una pipa**: "Entre la figura y el texto hay que admitir toda una serie de entrecruzamientos o más bien ataques lanzados entre una y otro, flechas dirigidas contra el blanco adverso, labores de zapa y de destrucción, lanzazos y heridas, una batalla. (...)

---

<sup>116</sup> [Deleuze/Parnet, 87.](#)

Cataratas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que jalonan los dibujos. (...) Incisiones del discurso en la forma de las cosas y a la inversa”<sup>117</sup>.

A la par que Foucault enfatiza que “hablar no es ver”, precisa que “el saber está hecho de esos dos medios, luz y lenguaje, ver y hablar”<sup>118</sup>. De ahí que las instituciones que articulan los saberes estarían formadas por aparatos (visibilidades) y reglas (enunciados). Como sintetiza Deleuze en relación a Foucault, “La institución es biforme, bifaz (el sexo, por ejemplo, es a la vez el sexo que habla y que hace ver, lenguaje y luz)”. Deleuze también enfatiza lo histórico de estas dos “ontologías” foucaultianas de lo visible y lo enunciable, de la luz y el lenguaje: “El ser-saber está determinado en relaciones de fuerzas que pasan por singularidades variables en cada época. Y el sí mismo, el ser-sí mismo está determinado por el proceso de subjetivación, es decir, por los lugares por los que pasa el pliegue. En resumen, las condiciones nunca son más generales que lo condicionado, y tienen valor por su propia singularidad histórica”<sup>119</sup>.

Foucault, en su trabajo de la arqueología y genealogía de las condiciones en las que opera la modernidad en los siglos XVIII y XIX, tras constatar lo pesadas de las formas de disciplinamiento en y del cuerpo social, reacciona contra el discurso rígido de la modernidad cartesiana y luego, positivista, a la que entiende como el ámbito de lo Mismo. Prefiere él centrarse en lo Otro: en los lenguajes del exceso, “exceso consistente en el acto de nombrar valiéndose de transgresiones”. Lenguaje que “tiene que prender fuego al discurso y empecinarse en la transgresión de los límites del discurso en dirección al ámbito del Otro –la muerte, la locura la sexualidad”<sup>120</sup>. Para él, los lugares del exceso discursivo están en los pliegues de subjetividades transgresoras, como ciertos escritores y ensayistas (Sade, Bataille, Blanchot) y hombres de teatro (Artaud). En ellos, la fuerza disruptiva ya no es el lenguaje verbal sino el ojo, el que “en medio de un

<sup>117</sup> Cita de Foucault en *ibid*, 95.

<sup>118</sup> *Ibid*, 89 y 115.

<sup>119</sup> *Ibid*, 106 y 148.

<sup>120</sup> Foucault (1997), “*Language to infinity*”, 54.

relámpago luminoso, hace nacer una figura oscura pero dominante”<sup>121</sup> dice también, “el ojo es una figura del ser en acto de transgredir su propio límite (...) Este ojo vuelto hacia dentro mira lenguaje y muerte. Cuando mira hacia fuera funciona como una lámpara y un espejo”<sup>122</sup>.

Ojo, entonces, no del “régimen visual de supervisión individual” del formato del teatro griego en hemicírculo, en que todos se ven y se controlan a todos como en el panóptico de *Castigar y vigilar*, sino ojo que mira hacia adentro su propia locura transgresora en Edipo y se los arranca de cuajo, en una ceguera que hace ver en su espejo de cuencas vacías la imposibilidad de consumir la transgresión sin muerte, iluminando el despeñadero del camino del deseo que transgrede la Ley en su punto focal, originario.

En fin, ojos femeninos acostumbrados a la oscuridad, ojos nocturnos que en la fiesta de Adonis, con su centelleo, atraen a las otras mujeres al tejado de la celebración del placer cuerpo a cuerpo, tras haber dado simbólica muerte a la muerte del deseo.

#### **4. LACAN: SUJETO Y DESEO**

Hablar de cuerpos que representan y discursos desplegados por esos cuerpos parlantes es situarse en el vértice del deseo. Principio anterior al poder y al saber, los provoca en tanto deseo de poder y deseo de saber, deseo de circular en tanto significantes desplazados del significado. La teoría crítica postmoderna “está inextricablemente vinculada a una teoría del deseo (...) significa una nueva primacía del inconsciente, de lo corporal y material, del deseo, de los impulsos libidinales”<sup>123</sup>. La re-lectura de Freud realizada por (post)estructuralistas como Lacan, Kristeva, Lyotard integran el psicoanálisis a la lingüística, con la consiguiente productividad para los estudios de textos y discursos.

Porque el deseo, a través de la pulsión, “sería la fuerza motivadora del comportamiento”: el sujeto es tal por ser sujeto de la pulsión. La pulsión es un riesgo y

---

<sup>121</sup> Ibid, 66.

<sup>122</sup> [Foucault \(1997\), “A preface of transgression”, 35 y 46.](#)

<sup>123</sup> [Lash, 358-359.](#)

contra ella se erigen defensas; la pulsión presentifica la muerte y, en la dialéctica freudiana, remite a una unidad fundamental Vidamuerte. (...) Si hay re-presión es porque hay presión, porque algo empuja por salir (en el discurso; si no puede, en el síntoma). El par presión-represión es el presupuesto de toda la fenomenología y de todo el pensar psicoanalítico. (...) La pulsión es efecto del deseo por el camino de la demanda. Surge antes y más allá del sujeto. Y hace surgir al sujeto”<sup>124</sup>.

La demanda se generaría por la pérdida, la falta, la incompletitud de lo humano separado de lo Real, del inicial ofrecimiento materno de su satisfacción, por lo simbólico. “El deseo se define por ser exactamente la diferencia entre lo demandado y lo recibido; está más allá de lo que con el lenguaje se ha solicitado y más acá de lo que el otro ha podido dar. El deseo, al tener que pasar por la dimensión del lenguaje y del Otro, deviene irrealizable”<sup>125</sup>.

Para Lacan, “Lo primero no es el instinto, ni la necesidad ni su satisfacción. Lo primero es el deseo del Otro, anclado en el orden simbólico, que abre las puertas para que el organismo del ser desamparado (*hilflos*) de la infancia pueda sobrevivir. (...) Sólo admitiendo la autonomía del orden simbólico se podrá alcanzar la clave de la constitución del sujeto. Dicho sea de paso, la autonomía del orden simbólico conlleva la dependencia del orden imaginario para con él”<sup>126</sup>.

Es en este sentido que el cuerpo es significante, inscrito en el lenguaje y la cultura y no en la biología: “El cuerpo de las pulsiones no es el de las pulsaciones, sístoles y diástoles, contracciones y distensiones, sino un cuerpo que está escrito, trozado, descuartizado, animado de sentido. Este cuerpo no se tiende en los anfiteatros de anatomía. Está ubicado en el discurso, llega a ser cuerpo porque empezó al ser animado por el deseo del Otro y es por eso que es sustancia gozante, cuerpo-collage de pulsiones parciales que erotizan órganos y funciones en montajes dislocados. La madre, en tanto que deseante, es quien marca los punto significantes del cuerpo de su hijo. Después,

---

<sup>124</sup> [Braunstein, 9, 11, 13.](#)

<sup>125</sup> [Ibid, 33.](#)

<sup>126</sup> [Ibid, 19 y 17.](#)



ciertamente, de aceptar la imposible reintegración de ese cuerpo, sometido como está a la Ley del Padre”<sup>127</sup>.

Hay, entonces, un circuito sin fin de intercambio de significantes en la constitución del sujeto, en su inscripción en lo simbólico que subsume lo imaginario: “El sujeto está eclipsado en la estructura de la pulsión. Es el escenario de la insistencia repetitiva de los significantes que lo atraviesan. La subjetividad es un proceso que se constituye entre la voz activa y la voz pasiva de un verbo en infinitivo. Entre mirar y ser mirado. Entre hablar y ser escuchado. Entre escuchar y ser hablado”<sup>128</sup>.

“Ser hablado” (*parlêtre*) por *lalengua*, lo simbólico sin código por la operación del inconsciente y lo reprimido con su ley inscrita: la prohibición del incesto, la castración. Con su escena reprimida, innombrable, que siempre retorna en escenas aparentemente otras pero siempre la misma: la del asesinato del padre, la del incesto, la de la violencia entre consanguíneos.

La falta instaurada en la Ley se inviste en el significante: el falo simboliza la falta, “es el significante de la carencia, de esa distancia entre la demanda del sujeto y su deseo”<sup>129</sup>. Distancia del significante fálico que Lacan define como “diferencia”, en tanto “difiere” el acceso al objeto e instituye una “diferencia” entre el objeto hallado y el objeto pretendido. “Lejos de prometer la plenitud, el falo es marca de la castración que hace del viviente un sujeto deseante, exiliado del ser por el significante que lo mantiene bajo la barra del signo”<sup>130</sup>. Ese sujeto “barrado” es el que no puede acceder a la relación significante/significado prometida por la lingüística saussuriana, de un anverso/reverso necesario, ya que *lalengua* en tanto no-código es “lugar de la falta, de una falta de

---

<sup>127</sup> [Ibid, 43.](#)

<sup>128</sup> [Ibid, 24.](#)

<sup>129</sup> [Lacan 1970, 103.](#)

<sup>130</sup> [Gerber, 122.](#)

correlación fija entre significantes y significados. En la lengua falta entonces un sentido ‘propio’ de las palabras, toda ella es metáfora, sustitución de un real ausente”<sup>131</sup>.

Siempre hay un detrás de la *lalengua*: el inconsciente, que está estructurado como un lenguaje, según Lacan: “Eso que está vivo de este ser (del sujeto) en lo reprimido primordial (*Urverdrängt*) encuentra su significante para recibir la marca de la re-presión (*Verdrängung*) del falo (por lo cual el inconsciente es el lenguaje)”<sup>132</sup>. Entonces, la gran pregunta: ¿Queda siempre el sujeto preso del inconsciente? ¿Cómo se revela este? Cuestión esencial para el analista, desde cualquier oficio que intente dilucidar la significancia de un texto. (El trabajo de la significancia es interminable, entendiendo la significancia como cadena de significantes impulsados por el deseo de producción de sentido).

Lacan sí ofrece un intersticio para la revelación del inconsciente; allí donde la palabra se desborda a sí misma, deja un hueco en su coherencia y deja aparecer la huella de lo reprimido: “El inconsciente, a partir de Freud, es una cadena de significantes que en algún sitio (en otro escenario, escribe él) se repite e insiste para interferir en los cortes que le ofrece el discurso efectivo y la cogitación a la que él informa”<sup>133</sup>. Esto reafirma alguna de las máximas derivadas de esta teoría, como el que “nunca se puede decirlo todo”, o que “se dice más de lo que se cree”, o que “no se dice lo que se cree se está diciendo”.

Volviendo a lo que motiva mi incursión en la teoría de Lacan (vía Freud) del deseo y la pulsión en relación a la constitución y operación de la significancia del sujeto de la representación mediante el cuerpo y la palabra en la performance teatral, queda evidenciado cómo la pulsión y lo simbólico transitan entre cuerpo y simbolización. La teoría del espejo lacaniana ubica justamente el momento de constitución del sujeto en la intersección entre el imaginario y lo simbólico, en aquel en que el infante separa la imagen de su cuerpo del caos de lo Real y lo percibe como un todo diferenciado al verse

---

<sup>131</sup> [Ibid, 111.](#)

<sup>132</sup> [Lacan 1971, 286.](#)

<sup>133</sup> [Ibid, 311.](#)

reflejado en los ojos de la madre (vía la terceridad que permite la presencia del padre), reflejo que luego se rompe en mil pedazos en la fase de la ruptura de este espejo, fragmentando su imagen corporal de sí en el otro al acceder plenamente a lo simbólico.

Esa primera representación especular como representación del cuerpo propio queda a la base de toda representación posterior, así como queda inscrita en el cuerpo la memoria de las experiencias placenteras o traumáticas que en alguna de sus zonas se genera. Por otra parte, es el cuerpo una vía de retorno del inconsciente a través del síntoma y, en fin, el lenguaje mismo, según Freud, está impregnado, en su huella mnémica, de la sensorialidad (aromas, colores, formas, locaciones, situaciones afectivas) que acompañó la constitución del signo en la mente del sujeto como “representación de palabra/representación de cosa”. Es decir, el signo lingüístico no es sola abstracción lógica sino está encarnado sensorialmente en el sujeto que lo incorpora y maneja en su aparato psíquico.

Por eso, creo que el sabor desolador y escéptico de la teoría lacaniana, del deseante siempre anhelante en pos de un objeto y un significante huidizo, tiene también un lado de goce en su dimensión productiva. El sujeto es un ente activo, que se sustrae a la pulsión de muerte, de inercia estabilizada en la (ilusión de la) satisfacción, aguijoneado por el deseo que lo impulsa hacia adelante, incluso, temerariamente en relación a la conservación de su vida en un posible estado placentero. Y este su deseo lo lleva a recorrer intensamente lo Otro y el sí mismo, a transitar de lo imaginario a lo simbólico en lo real, porque “la pulsión se alimenta de olores, de miradas, de aplausos, de mucosas, de palabras, de rimas y ritmos, de golpes dados y recibidos, de humillaciones, de culpas y vergüenzas, de contratos cumplidos e incumplidos, de espejos y retratos, de rimas y ritmos, de promesas, de rimas y ritmos, de libros, de elocuencias y silencios, de colores y manchas, de zapatos, de rimas y ritmos, de plegarias, de bienaventuranza y condenaciones. A veces también, de besos y orgasmos.

Más con la invitación a comer que con la comida.

Se alimenta, no se satisface con todo esto”<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> [Braunstein, 18.](#)

Según Kristeva, los procesos de significancia que se juegan en la constitución del sujeto y en su relación con el otro, pueden alcanzar grados de complejidad reveladores y productivos para el sujeto que los elabora y para el que los interpreta: “movimiento del sentido que no se reduce al lenguaje, aunque lo incluye; en él, se juegan plásticamente nuevas conexiones entre pensamiento/representación/lenguaje, dando lugar a una ‘reformulación del mapa psíquico’ de quien realiza este proceso”<sup>135</sup>.

El momento más elaborado de la significancia sería el de la sublimación de la libido en un objeto lingüístico (texto) de carácter artístico, relato fantasmal que accedería de alguna manera a lo innombrado. Por eso, la fascinación que la poesía, las artes visuales, la poesía, la novela, la épica, la música y el drama ejercen sobre los sujetos en todas las épocas y a través de las épocas. Necesidad vital para el creador como descarga de una libido tensionada por la urgencia de la significancia, del re-acomodo del “mapa psíquico”; deseo del que realiza su propio acto de significancia vía ese texto elaborado por el artista, que logra chispazos de conexión con lo reprimido, mirando incluso la Vidamuerte a través de un velo semi-transparente.

Dentro de todos los géneros del arte, el drama y en especial la tragedia griega es un lugar permanente de vuelta y re-vuelta sobre su potencial de significancia. No por casualidad, filósofos, psicoanalistas, cientistas políticos, estetas, teóricos, críticos han alimentado sus propios actos de significancia en ella. Entre todas, *Edipo rey*, de Sófocles, pilar en la teoría freudiana de la constitución psíquica masculina, en el despliegue del deseo del poder (del incesto) desde el inconsciente sin encontrar la resistencia de su desplazamiento o sublimación, en la violencia de representar en acciones (drama=acción) la violación de la Ley, y en su ulterior reafirmación mediante el castigo ejemplar por el espanto provocado. Resulta una experiencia de *insight* conmovedora, de autoconocimiento y conocimiento de ciertas conformaciones profundas de la mente y de la conducta humanas. Por cierto, asentada en una acumulación cultural, que fue desplegando y conformando una estructura lingüística del género que, por sucesivas aproximaciones, alcanzó esa posibilidad de encadenamiento de significantes en relación a un sujeto a la vez contingente y, según la vertiente estructuralista del psicoanálisis, también invariante o universal.

---

<sup>135</sup> Kristeva, 72.

Siendo por cierto la teoría de constitución del yo y la del despliegue del sujeto del deseo la que ha tenido mayor capacidad de convertirse en discurso legitimado de “poder de verdad” en nuestra época contemporánea, al decir de Foucault, en su tiempo y en la actualidad fue disputada por otros discursos, que aún no desplazan pero sí resienten su dominancia. Me interesa apuntar a dos de ellos, atinentes a mi objeto de estudio.

Por una parte, la corriente de estudios feministas, iniciada por Irigaray, cuestiona lo inexpugnable e irreductible de la Ley del Padre en la constitución de lo simbólico. Irigariay, en **Speculum of the other woman**, intenta realzar la valencia del imaginario frente a lo simbólico. Otras, como Judith Butler en **Antígona’s claim**, se preguntan si es posible basar una teoría de la psíquis como lenguaje en un texto diferente a **Edipo**, en tanto modelo hegemónico del poder masculino. Butler explora esto desde una lectura propia de la **Antígona** de Sófocles, en contra de las interpretaciones anteriores de Hegel y Lacan, en las cuales el primero enfatizaba la discrepancia que ella representa entre la ley familiar y la ley del parentesco en relación al Estado, y el segundo, entre la pulsión de vida y el vértigo desatado de la pulsión de muerte, dispuesta a la transgresión de la Ley.

Butler deconstruye estas interpretaciones haciendo ver sus falacias, y propone la lectura de una Antígona cuyo propio origen familiar la desterritorializa, la pone en el afuera de las relaciones de parentesco de la Ley (es hija de Edipo y de la madre de Edipo, siendo su padre también su hermano). Nacida en la transgresión, su propia vida y cuerpo como escándalo la impulsan a profundizar su condición de tal, abriendo con su proclama verbal afirmativa del acto de transgresión de la ley otros posibles de vidas y de comunicabilidades.

Los intentos feministas como los mencionados son altamente inquietantes y heurísticos, y seguramente darán pronto frutos. Pero hasta ahora, se realizan dentro de los preceptos psicoanalíticos que quieren cuestionar, por lo que de alguna manera se quedan atrapados en ellos, reafirmando el peso de la teoría lacaniana.

Diferente es la propuesta de Deleuze, quien edifica su teoría del deseo desde otras bases, apartadas de Lacan y más próximas a Foucault.

## 5. DELEUZE. AGENCIAMIENTOS DE DESEO

Para Deleuze (como lo es para Lacan) el deseo es una energía activa que moviliza las subjetividades, motor de los flujos humanos. Pero su propuesta, tanto en su concepto de deseo como en su localización y proyecciones, se sustrae del ámbito interno del sujeto y se ubica en el pliegue de este con lo colectivo, afincándose con ello en el terreno de lo político. De aquí mi interés en incluirlo como referencia teórica de este trabajo.

Hay ya un ánimo desafiante en su título del *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (escrito con Guattari). Allí, ellos rebaten que el deseo esté ligado a la “Ley” y que se defina como una carencia esencial (que origina al lenguaje), como tampoco admiten el funcionamiento del inconsciente que desata la cadena significante de un sujeto barrado que tiende a un objeto. Por tanto, discuten el núcleo del planteamiento lacaniano. Afirma al respecto Deleuze en su diálogo con Claire Parnet<sup>136</sup>: “Al proceso de deseo se le llama ‘gozo’ y no carencia ni demanda”<sup>137</sup>. Sin embargo, no deja de flotar la carencia en el trasfondo de su concepto de deseo: “Nos parecía que el deseo era un proceso y que desarrollaba un plano de consistencia, un campo de inmanencia, un ‘cuerpo sin órganos’, como decía Artaud, recorrido por partículas y flujos que se escapan tanto de los sujetos como de los objetos. (...) El plano de consistencia o de inmanencia, el cuerpo sin órganos, supone vacíos y desiertos. (...) Nuestra imagen del desierto es la del explorador que tiene sed, y la del vacío, la de un suelo que se hunde”<sup>138</sup>. ¿Acaso no son sed y suelo hundido situaciones de ansiedad por la falta de lo vital y que empujan a la marcha, al camino nómada?

Conocida es la proximidad entre Foucault y Deleuze en un tiempo (1968 aprox.), pero Deleuze optó luego por poner el acento en el otro polo del poder. No en las fuerzas de disciplinamiento y control sino, desde ese diagnóstico, en las de potenciación mutua para crear nuevas líneas de devenir. El cuerpo y la subjetivación es el lugar desde donde parten las líneas de fuga, que van desde lo establecido (o el poder) hacia nuevos

---

<sup>136</sup> En la bibliografía final, indicado como Deleuze/[Parnet](#).

<sup>137</sup> [Ibid, 113.](#)

<sup>138</sup> [Ibid, 102.](#)

rumbos: “Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción”<sup>139</sup>.

Deleuze, al igual que Foucault, se ubica al nivel de la pragmática, y proclama una semiología que estudie signos concretos, entendiendo por signos esas señas discontinuas dispersas como estrellas en el firmamento, signos que “no se remiten a nada específico como no sea a los regímenes en los que entran las variables del deseo”<sup>140</sup>. El desafío para el investigador es trazar cartografías, líneas que capten los diagramas de los movimientos recurrentes de los flujos de deseo, movimientos que se den tanto en el plano de los regímenes de enunciados como en el de las máquinas de deseo. Estos diagramas captarían los recorridos recurrentes en ambos planos, los que no forman organizaciones ni estructuras sino hendiduras por donde fluyen las líneas de afectos:

“El enunciado es el producto de un agenciamiento que siempre es colectivo y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. (...) Las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad, los agenciamientos no. El agenciamiento es el co-funcionamiento, la ‘simpatía’, la simbiosis. (...) Simpatía son los cuerpos que se aman o se odian, y que al hacerlo ponen poblaciones en juego en esos cuerpos o sobre ellos. Y los cuerpos pueden ser físicos, biológicos, psíquicos, sociales o verbales, pero siempre serán cuerpos o corpus”<sup>141</sup>.

Es esta la clave de proyección política del pensamiento deleuziano: los flujos de nuevas territorializaciones no se mueven desde o hacia lugares conocidos (no es un hablar para), un movimiento de identificación (un hablar por) ni una distancia (no hablo de, no pertenezco a) sino un movimiento de confluencia: “Hay que hablar con, escribir con. Con el mundo, con una porción de mundo, con las personas. Y nada de una conversación sino una conspiración, un arrebato de amor o de odio. En la simpatía no

---

<sup>139</sup> [Ibid, 71.](#)

<sup>140</sup> [Ibid, 119.](#)

<sup>141</sup> [Ibid, 61-62.](#)

hay ningún juicio, lo único que hay son conveniencias entre cuerpos de cualquier naturaleza”<sup>142</sup>.

En esa pragmática, y por entender el deseo como flujo, no pone atención a la historia sino al acontecimiento, no a los productos finales sino al devenir, no al sujeto en tanto tal ni al objeto, sino al punto de encuentro, a “el medio”, al que denomina “agenciamiento”: “Agenciar es estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior”. Ese mundo exterior lo es en tanto colectivo: “En la enunciación, en la producción de enunciados, no hay sujeto, siempre hay agentes colectivos; en el contenido del enunciado nunca se encontrarán objetos, sino estados maquínicos. (...) Nadie ha mostrado mejor que Kafka esas dos caras complementarias de todo agenciamiento. Si hay un mundo kafkiano no es ciertamente el de lo extraño o el de lo absurdo, sino un mundo donde la máxima formalización jurídica de los enunciados (...) coexiste con la más intensa formalización maquínica, la maquinación de estados de cosas y de cuerpos. (...) Una misma y única función-K, con sus agentes colectivos y sus pasiones de cuerpos, Deseo”<sup>143</sup>.

Los devenires de los flujos, en tanto movimientos, se dan en una relación espacio-tiempo, por lo que Deleuze ocupa conceptos propios de la geografía y de la física para determinar los regímenes de enunciados-cuerpos de deseo:

“Los agenciamientos también pueden dividirse (...) según los movimientos que los animan y que fijan o arrastran el deseo con su estado de cosas y sus enunciados. No hay agenciamiento sin territorio, territorialidad y re-territorialización que incluye todo tipo de artificios. Pero tampoco hay agenciamiento sin punta de desterritorialización, sin línea de fuga que lo arrastre, bien hacia nuevas creaciones o bien hacia la muerte”<sup>144</sup>.

Los cuerpos o corpus cuyos regímenes de enunciados y máquinas de deseo configura Deleuze son extraordinariamente heteróclitos, yendo de grandes formaciones históricas (capitalismo, feudalismo, sociedades nómades, mundo egipcio), movimientos estéticos

---

<sup>142</sup> [Ibid.](#)

<sup>143</sup> [Ibid, 82.](#)

<sup>144</sup> [Ibid.](#)



(literatura norteamericana moderna) o políticos (mayo 68), a creadores específicos de la literatura, la plástica, el cine, alcanzando incluso a cuadros psicológicos de fuerte compromiso corporal, como la anorexia. En ellos, cualquiera sea su especificidad, abarca un amplio arco de agenciamientos: “Por supuesto, existe una cuestión histórica del agenciamiento: tales elementos heterogéneos imbricados en la función, las circunstancias en que son imbricados, el conjunto de relaciones que unen en un determinado momento, el hombre, el animal, las herramientas, el medio”<sup>145</sup>.

Para cada tipo de agenciamiento puede haber un diferente régimen de enunciado, pero algunos de los que ha trazado Deleuze reaparecen en la historia bajo diferentes formas, siendo recurrentes los regímenes de soberanía (significante) y los regímenes de resonancia (pasional o subjetivo). En la cartografía de estos regímenes, importa delinear tanto la dirección del flujo como su manera de componer el cuerpo, en este caso, de un territorio significativo: el rostro, según modos de “rostricidad”, entendiendo el rostro como una máscara (teatral): una pared blanca con dos agujeros negros. Ojos más que boca por donde resuena la “per-sona”.

En el régimen de soberanía, el soberano, dios, déspota es el núcleo central: rostro exhibido de frente, “agujero negro en una pared blanca”. Como una trampa, atrae todas las líneas en una organización radial de círculos en torno a ese rostro: “con una burocracia que regula las relaciones y el paso de un círculo a otro – el palacio, la calle, el pueblo, el campo, la selva, las fronteras-, el papel especial del sacerdote (...) por último, una línea de fuga del sistema que debe ser interceptada, conjurada, marcada por un signo negativo, ocupada por un chivo expiatorio, imagen invertida del déspota”<sup>146</sup>. El dibujo cartográfico de este régimen de deseo es “una simultaneidad de círculos alrededor de un centro y en expansión infinita, de tal forma que cada signo remita a otros signos y el conjunto de ellos a un significante”<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> [Ibid, 83.](#)

<sup>146</sup> [Ibid, 120.](#)

<sup>147</sup> [Ibid.](#)

El segundo régimen, el pasional, es aquel en que “un pequeño bloque de signos parte sobre una línea recta ilimitada, marcando en ella una sucesión de procesos, de segmentos finitos, es decir, con un principio y un final. (...) existe una causa exterior decisiva, una relación con el exterior que se expresa más como una emoción que como una Idea, más como un esfuerzo o una acción que como una imaginación. En lugar de un centro de significancia existe un punto de subjetivación que determina el inicio de la línea, y en relación al cual se constituye un sujeto de enunciación, luego un sujeto del enunciado, enunciado que por supuesto restablecerá la enunciación. (...) La segmentariedad lineal de sucesión ha sustituido a la segmentariedad circular de simultaneidad. (...) ya no es el rostro despótico visto de frente sino el rostro autoritario que se aparte y se pone de perfil. (...) La línea de fuga (...) ha adquirido un valor de signo positivo, confundándose con la gravedad o la celeridad de la máquina (...) que una y otra vez caen en un agujero negro. Estamos (...) ante otra cartografía: régimen pasional o subjetivo, muy diferente del régimen significativo”<sup>148</sup>.

La cartografía primera corresponde a sociedades como Egipto antiguo y la segunda a sociedades de impulso subjetivo, como la civilización judeo-cristiana o, también, la sociedad moderna occidental (siglo XIX). En literatura, en Proust se encontrarían personajes que corresponden a uno u otro tipo, y enunciados que varían plásticamente de uno en otro. En el siglo XIX, habrían delirios correspondientes al predominio de una u otra cartografía del deseo: delirio paranoico en el régimen significativo, delirio monomaniaco en el régimen pasional.

Estas cartografías se pueden dibujar porque las personas y las cosas están compuestas de estas líneas, aunque no siempre saben sobre qué línea de sí mismo están o por dónde están haciendo pasar la línea que están trazando, “en una palabra, que en las personas hay toda una geografía, con líneas duras, líneas flexibles, líneas de fuga, etc.”<sup>149</sup>. Las líneas más rígidas son las definidas por la sociedad, las que demarcan un camino deseable, obligado, recorrible por cada cual según sus fragmentaciones binarias: clase, edad, sexo, raza, oficio, etc. Algunas se desplazan flexible, molecularmente en esas

---

<sup>148</sup> [Ibid.](#)

<sup>149</sup> [Ibid, 14.](#)

formas personales de sortear el camino por líneas de un propio aliento, volátiles, de cruce y conexión con otras en inesperadas vecindades. Y aún más, está la posibilidad de las líneas de fuga, que llevan a un alejarse vertiginosa o pausadamente en una dirección ignota, desterritorializada y de potencial re-territorialización.

Las líneas duras están en el eje del poder, de lo establecido; las líneas flexibles son las posibilitadas por agenciamientos innovadores y las de fuga, son las de auténtica creación, revolución, despegue. Como orientación personal de vida, y como buen intelectual que es, Deleuze busca inscribirse en alguna de estas últimas: “El desierto, la experimentación con uno mismo, es nuestra única identidad, la única posibilidad para todas las combinaciones que nos habitan”<sup>150</sup>. La fuga, la huida, es en sí un acto de desterritorialización de las líneas duras, por tanto, acto creativo que potencia la re-territorialización en otro espacio-tiempo. “El gran error, el único error, sería creer que una línea de fuga consiste en huir de la vida, evadirse en lo imaginario o en el arte. Al contrario, huir es producir lo real, crear vida, encontrar un arma”<sup>151</sup>.

Encontrar un arma política, porque en tanto agenciamiento colectivo, lo es específicamente en conjunción con las minorías desterritorializadas. Fugas de desterritorialización realizadas por ejemplo por artistas, por escritores, por los que hablan su propia lengua como si fuera una lengua extranjera. “Un flujo es algo intensivo, instantáneo y mutante, entre una creación y una destrucción. Sólo cuando un flujo está desterritorializado logra hacer su conjunción con otros flujos. (...) Escribir no tiene otra función: ser un flujo que se conjuga con otros flujos – con todos los devenires minoritarios del mundo”<sup>152</sup>. El escritor (el artista), como quienes se agencian con él, es parte de una función especial: el anómalo. “El Anómalo está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre (...) En una

---

<sup>150</sup> [Ibid, 16.](#)

<sup>151</sup> [Ibid, 58.](#)

<sup>152</sup> [Ibid, 59.](#)

línea de fuga siempre hay traición. (...) traicionar las fuerzas estables que quieren retenernos, los poderes establecidos de la tierra”<sup>153</sup>.

Deleuze propone, en el entendido que “la construcción del plano es una política, un conjunto de devenires sociales”<sup>154</sup>, que es más productivo no apuntar a las contradicciones de una sociedad sino a las línea de fuga que ella irradia hacia todos lados. Pensar en las minorías y en las “Máquinas de Guerra”, en esas formas de inventar nuevos espacios-tiempos<sup>155</sup>. No es de extrañar, entonces, que en nuestro tiempo, los movimientos sociales de minorías (mujeres, étnicos, etc.) y los artistas se nutran frecuentemente con la “micro-política del deseo” de Deleuze (la que complementa la “microfísica del poder” Foucaultiana). Apoya su impulso a estas líneas en una fuerte crítica al capitalismo como máquina moderna, reflexionando desde sus máquinas disciplinarias (s. XIX y XX) y la sociedad de control (fines del XX e inicios del XXI).

Habría ciertos afectos paralizantes que nos mantienen en la línea dura, como los afectos tristes, que disminuyen nuestra potencia de obrar. Afectos generados por los poderes que, según él, tienen más necesidad de angustiarnos que de reprimirnos. Pero el deseo es goce, es fuente de vida: “El deseo es revolucionario porque siempre quiere más conexiones y más agenciamientos. (...). El deseo es en sí mismo proceso revolucionario inmanente. El deseo es constructivista, en modo alguno espontaneísta. Como todo agenciamiento es colectivo, él mismo es un colectivo; sin lugar a dudas todo deseo es asunto del pueblo, un asunto de masas, un asunto molecular. (...) Sólo hay políticas de agenciamiento, incluso en el niño: en ese sentido todo es político. Sólo hay diagramas o planos; sólo hay devenires y bloques (...) no existe deseo que no haga coexistir varios niveles”<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Ibid, 50.

<sup>154</sup> Ibid, 103.

<sup>155</sup> Deleuze, 1987.

<sup>156</sup> Deleuze/Parnet, 90 y 109-110.

En su modo de agenciar el discurso, de estar “entre” diferentes líneas y niveles, sin sustraer su propia subjetividad del enunciado y hacerla coincidir con su línea de escritura, revela su estar impulsado por un afecto personal: la vergüenza respecto al nazismo, respecto a la situación invivible, que llama horrenda, de las minorías, respecto a la operación de producción de miseria del Estado capitalista: “La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, el único movimiento capaz de conjurar la vergüenza o responder a lo intolerable”<sup>157</sup>.

¿Qué máquina de deseo y régimen de enunciados, al modo de Deleuze, se delinearía en la sociedad griega, tal cual la describimos antes? Creo que allí funcionan en paralelo dos máquinas y dos regímenes, por la exclusión tan radical entre el espacio público y el privado, entre la polis y la familia. A la vez, la mujer y el drama (hecho mujer) serían los principales agenciamientos de deseo proyectados en líneas de fuga, de escape a las líneas duras del poder.

En lo público, es el régimen pasional el que mueve a cada subjetividad masculina, siempre impelido al despliegue de lo que considera en sí como bello, armonioso, potente, inteligente, democrático, justo, sabio, en la retórica (enunciado), en su máquina de deseo (cuerpos modelados y exhibidos en su desnudez, homólogos a la piedra que los contiene). El deseo salta pasionalmente entre uno y otro objeto que lo convoca, que lo exalta, que lo deprime: una declamación política, una discusión filosófica, una lucha gimnástica cuerpo a cuerpo, un juego retórico competitivo y de caricias placenteras en los Simposios. A veces pasionalmente arriba, otras abajo, siempre en el medio de un devenir que no cuaja en ningún punto definido. Líneas de vida como saetas cortas hacia adelante, renovadas por otras en perpetuo movimiento.

A esta movilidad en la visibilidad total de cuerpo y voz masculinos, la mujer, el extranjero, el esclavo oponen un régimen inverso en el espacio privado. No hay movimiento rápido hacia un punto nuevo, no hay enunciados que resitúen sus enunciados. Ellas y ellos, los cuerpos fríos, circulan en torno a un rostro que los mira violenta y directamente de frente: el rostro del hombre ciudadano, del falo, del verbo activo. Vista la sociedad en su totalidad, es éste un régimen signifiante, de la sobresignificación: el Acrópolis, y sobre él el Partenón, domina con su majestad erecta,

---

<sup>157</sup> [Deleuze 1987, 29.](#)

sobredimensionada, visible desde todos los puntos de la ciudad y los campos vecinos, todo referido a su rostro de frente; en su friso superior, figuras de hombres desnudos y perfectos como si fueran dioses, entremezcladas con figuras de dioses como si fueran hombres.

El rostro de ese Partenón no refleja a las minorías, no están allí, sino que los ojos u hoyos negros de ese rostro que las mira de frente las absorbe, quitándoles la fuerza del deseo. Y la enorme estatua femenina que está en su interior, la de la diosa Panatenea, no es ya pequeña, de madera, de la tierra como antaño, sino es un gigantesco cuerpo que soporta el peso de valiosas vestimentas de metales preciosos. Diosa de la guerra, se viste con el botín de guerra ganado por los hombres, pero nada de eso le pertenece verdaderamente. Si una nueva guerra lo requiere, será despojada de sus ropas para alimentar la máquina de guerra masculina. Por eso, ese rostro también las mira a ellas de frente, sin reflejarlas, absorbiéndolas hacia adentro.

Las líneas de fuga, las flexibles, se despliegan desde las subjetividades anómalas, desde las minorías (minorías no numéricas sino que sin una proyección en el poder). Desde las artes no oficiales y su agenciamiento con las minorías. Es evidente ubicar aquí a los ritos femeninos, un verdadero paradigma de lo que es un agenciamiento, líneas de conjunción por simpatías afectivas, “actos profundamente vinculantes”<sup>158</sup> cuya subjetividad de partida se integra a un colectivo en acto de construirse, sin proyecto definido (sin utopía) pero capaz de desafiar, revolucionar (aunque sea por unas noches al año) el régimen de sobresignificación en que funcionan el resto del año, no sin deseo contenido que ahora se despliega. Y que les da la fuerza para no oír, ahora ellas, las palabras que profieren los hombres, las críticas y ridiculizaciones que les echan a la cara los maridos, los filósofos, los hombres públicos.<sup>159</sup>

Lo que es menos obvio, pero que postulo como hipótesis, son las líneas de fuga que provienen de los aliados de estas minorías: de los escritores-artistas-traidores. En este

---

<sup>158</sup> [Sennett 2002, 88.](#)

<sup>159</sup> Sennett, en su *Carne y piedra*, capítulo II, cita diferentes textos de la antigüedad griega de filósofos y otros letrados que critican, cuestionan y se burlan de los ritos femeninos, especialmente, de las fiestas de Adonis.

caso, los dramaturgos porque, como no, nos encontramos de nuevo ante Edipo, o mejor, ante Sófocles. Y ante sus regímenes de enunciados. Veo a su *Edipo rey* como un agenciamiento que se inicia en la línea flexible, roza la línea de fuga pero finalmente no puede desprenderse de la fuerza del significante, irguiendo en el fondo de la *Skene* el rostro de frente de la “Ley”. Edipo realiza el recorrido ilusorio, alucinatorio, dionisiaco, de que el regreso a la naturaleza es posible, consumir el acto prohibido: el incesto. Pero la palabra que le da a conocer la verdad de su actuar lo lleva violentamente a la realidad de sí mismo: es parte del orden de la ley, de la cultura, de la primacía del verbo. Y su descubrimiento de lo inescapable lo comparte con el público objeto de su misma anagnórisis, y paga su culpa y delito inmensurable con su acto catártico de la ceguera: él es ya la máscara con dos ojos-hoyos negros, que absorben la realidad completa en su gran significante del verbo del padre.<sup>160</sup>

Edipo roza, coquetea con la posibilidad de negar la cultura fundada en lo simbólico, pero acepta su derrota y, convertido en el chivo expiatorio del sufrimiento del pueblo por la peste, purga ante todos, con extremo dolor, su *hibris* fatal. Acepta y confirma así la Ley ante el pueblo (y ante toda la posteridad occidental).

Diferente es el recorrido de *Antígona*, escrita por Sófocles después de *Edipo rey*. Es una protagonista (¿heroína acaso?) femenina, la hija de Edipo, maldecida y luego amada por él, que lo acompañó en su destierro y que rechaza la orden del poder (Creonte) de no enterrar a su hermano muerto en la lucha por el poder, considerado traidor al Estado. Antígona, mediante la palabra que hasta entonces desposeía, como hombre entonces, se rebela contra el Poder afirmando un enunciado imposible de oír: dice que ella sí enterró a su hermano. ¿Cuál hermano? El lenguaje es incapaz de contener la nomenclatura que ella requiere para fijar uno de entre los diferentes tipos de hermano que posee, al desafiar su cuerpo de hija del incesto las leyes del parentesco, base de la lengua y la cultura. Como mujer, ama y traiciona al padre-hermano (Edipo) por fidelidad a un

---

<sup>160</sup> Deleuze no niega la pertinencia de ciertos regímenes de enunciados freudianos y lacanianos. Dice aceptar que se postule el deseo, el nombre del padre, el falo. Incluso, al identificar el régimen de enunciado significante o soberano, enumera al dictador y al falo como sus rostros posibles. Lo que discute y contrapone es que este régimen de entrada no encuentre salida. Para él, la salida son los agenciamientos de deseo.

hermano (Polinises) y traición al otro (Eteocles). Mujer entonces que se desterritorializa en relación a su familia, al Estado y a su propio cuerpo, al que empuja por su verbo amante/traidor, ético/transgresor a la tumba en vida.

Antígona, presa de la pasión del deseo subjetivo, deambula de uno a otro territorio, de uno a otro lugar del deseo para enunciarse sin poder consolidar su enunciado. Recorrido aparentemente masculino, pero en verdad, de desterritorialización radical, queda en el “entre” del agenciamiento como acontecimiento límite: “Ella actúa, ella habla, ella se transforma en una para la cual el acto de habla es un crimen fatal, pero esta fatalidad excede su vida y entra al discurso de la inteligibilidad como su propia promesa de fatalidad, la forma social de su futuro aberrante, sin precedente”<sup>161</sup>. Está Antígona en la línea exacerbada del Anómalo, en la línea de fuga sin retorno.

Aunque elaborado después de ambos textos en cuanto a cronología de escritura, *Edipo en Colonna* se inserta al medio de las dos anteriores en la cronología del relato. Ahora me remito a la interpretación que hace Deleuze de este Edipo, siguiendo a Hölderlin: “Habría que hablar incluso de un doble alejamiento, como decía Hölderlin a propósito de Edipo: Dios, devenido Punto de subjetivación, no cesa de apartarse de su sujeto, que a su vez no cesa de apartarse de Dios. Los rostros parten, se apartan, se ponen de perfil. Y ahí es donde la traición reemplaza a la trampa. El régimen significante era una economía de la trampa, incluso en el rostro del déspota (...) ahora, la maquinación adquiere el sentido de una traición: apartándome de Dios que se aparta de mí, cumpliré

---

<sup>161</sup> [Butler 2000, 82. Agrega](#) Butler: “Su propio lenguaje (el de Antígona) excede y derrota su deseo declarado, manifestando así algo que está más allá de su intención, de lo que pertenece al destino particular que el deseo sufre en el lenguaje. (...) ¿Cómo entendemos este lugar extraño de estar entre la vida y la muerte, de hablar precisamente desde esa frontera vacilante? Si ella está muerta en algún sentido y todavía habla, ella es precisamente esa con ningún lugar que sin embargo busca reclamar uno dentro del lenguaje, lo ininteligible al momento que brota dentro de lo inteligible, una posición dentro del parentesco que no es posición”. (78).



no sólo la misión subjetiva de Dios sino la misión divina de mi subjetividad. El profeta, el hombre del doble alejamiento, ha reemplazado al sacerdote, intérprete o adivino”<sup>162</sup>.

Edipo y, con él Sófocles, se han puesto en la línea de los anómalos, de la traición (como todo artista propiamente tal, según Deleuze, quien abomina de los pseudo-artistas servidores del poder). Para Deleuze, *Edipo en Colonna* es, más que griega, una obra semita, entroncada con la versión bíblica de los profetas, de un pueblo traidor que se aleja permanentemente de Dios y de un Dios que se aleja permanentemente de su pueblo.

La traición de Sófocles, en la interpretación de Deleuze, puesto en esa línea de fuga de sus propias líneas duras con *Antígona* y *Edipo en Colonna*, supone la necesaria traición a sus coordenadas binarias: en el contexto griego, entonces, deviene mujer. Según Deleuze, todo escritor-traidor deviene mujer en su escritura, asimilándose a las líneas de fuga que ellas realizan respecto a la ley.

No es tan aventurado quizás afirmarlo. Los griegos concebían los sexos como un continuo de lo más masculino a lo más femenino, pudiendo situarse un hombre o una mujer en algún punto cualquiera de ese eje (teoría de un solo sexo). Sócrates manejaba con don y persistencia la palabra, lo que lo convertía en un cuerpo altamente caliente. Pero en el drama, en el teatro, no sólo él sino todos iban en actitud de sumisión, en actitud femenina, por desentrañarse allí al hombre caído y no al hombre triunfante. Era el reverso del Partenón y de la Acrópolis, incluso en la forma de la máquina que lo acogía. El teatro griego no se veía desde lejos, no existía a la vista exterior, no era nada: un hueco, un vacío, un útero o una vagina. Los teatros artificiales (no los adaptados sobre colinas preexistentes) eran excavaciones profundas, grandes hoyos bajo la tierra en la forma descrita del abanico. Sólo al llegar a su borde, a su límite, se percibe, mirando hacia abajo, su bella y armoniosa forma. Sólo se ve mirando a lo profundo. A lo recién oculto. Cuando la vista ya no está enceguecida por el sol o la luz del mirar hacia arriba. Cuando el cuerpo se sienta en silencio, como mujer, a ver y escuchar el drama: la acción.

El movimiento: el flujo.

---

<sup>162</sup> Deleuze /Parnet, 120, 121.

## 6. ESTUDIOS CULTURALES: LINGÜÍSTICA, PSICOANÁLISIS Y POLÍTICA DEL CUERPO

La declinación de los grandes macrorelatos en nuestro propio fin de siglo ha reubicado las formas de exploración de la realidad, fomentando los cruces y la interdisciplina, los temas y problemas de estudios sectoriales más que la gran teoría. En esta dinámica, las ciencias del lenguaje han tomado gran relieve, al ampliarse su radio de competencia a áreas muy diferentes, lo que favorece mi perspectiva. Se han establecido puentes con disciplinas que otrora fueran tan alejadas como el estudio de los espacios urbanos (Jameson, Salgado, Ortiz) o de lo más intangible: la psiquis humana, incluyendo por cierto en uno y otro al cuerpo humano como un núcleo significativo. Estas aproximaciones inter-disciplinarias redefinen o son redefinidas desde un interés por la microhistoria, por la pragmática, por los grupos de identidad específicos, no dominantes, por los textos no consagrados, por los géneros menores, por los actos de habla, por los soportes heteróclitos. Como afirma Rojo, la teoría crítica ha llegado a establecer un objeto de estudio tan amplio que parece aconsejable, en relación a ella, “hablar de textos y discursos, sin más”, y del texto como “el receptáculo de un caudal discursivo de afluentes múltiples”<sup>163</sup>. Lo que no obsta a que estos discursos internos que se debaten en el texto y los referentes a los que se remiten, “cualquiera sea la naturaleza de éstos”, encuentren un “horizonte de intelección interpretativa”<sup>164</sup> en quien realice su semiosis.

El gran despliegue de los estudios del cuerpo dentro de la teoría crítica reciente, el que, en tanto texto discursivo, como todo lenguaje tendría un suplemento irreductible al sentido (o que, en sí mismo es irreductible al lenguaje, como afirma Foucault), suele enfatizar la singularidad del acto de habla realizado por ese o esos cuerpos. Indisolublemente entrelazado en sus discursos estarían las proyecciones subjetivas del hablante o “cuerpo parlante”<sup>165</sup>, con los juegos de representación de sí ante sí mismo y el otro, en dinámicas de poder y deseo en las que el psicoanálisis tiene mucho que decir.

---

<sup>163</sup> [Rojo 2000, 23.](#)

<sup>164</sup> [Jauss, citado en ibid, 40.](#)

<sup>165</sup> [Uso el término de Felman.](#)

Más aún, si lo que se proyecta y se ve proyectado es un cuerpo como representación y/ o un cuerpo representado o fragmentos de él, cuyo campo semántico opera de alguna manera dentro del imaginario. Los estudios del cuerpo como imagen y/o representación (en el teatro, fotografía, cine, artes visuales, diseño iconográfico, ballet, ciertas formas de interacción ritual, etc.) integran fuertemente la teoría freudiana del imaginario, y la elaboración del estadio del espejo realizada por Lacan y revisada por Kristeva.

Benveniste, al definir los mecanismos semióticos implicados en los actos de habla de un cuerpo parlante o de un emisor frente a un receptor implícito en situaciones comunicacionales concretas (al igual que todo acto performativo, que se define por la representación de un cuerpo presente frente a otro), asimila a una perspectiva lingüística esta concepción de base freudiana:

“En primer lugar, reconocemos el universo del acto individual de habla, que es el de la subjetividad. A través del análisis freudiano, se puede ver que el sujeto hace uso del acto de habla y del discurso para ‘representarse a sí mismo’, como él quiere verse y como pide a otros que lo observen. Su discurso es solicitudión y recurso (...). Por el mero hecho de dirigirse a otro, el que habla de sí mismo instala al otro en sí mismo, y por lo tanto se aprehende, se confronta y se establece como él aspira a ser, y finalmente se historiza en esta historia incompleta o fraudulenta. El lenguaje se usa aquí por lo tanto como el acto de habla, convertido en la expresión de una subjetividad instantánea y elusiva que constituye la condición del diálogo”<sup>166</sup>. De aquí que, para el interpretante, en especial para el sistemático o analista, las lagunas en el lenguaje, lo no dicho, lo dicho sin querer decir (o *sin querer-queriendo*, como diría un personaje popular), o incluso lo absolutamente literal del habla, será tanto o más significativo que el sentido explícito del discurso. Cuestión que se complejiza sobremanera cuando es el cuerpo el significante, solo o combinado con la palabra, ya que su codificación es extraordinariamente abierta, lo que hace incluso discutible si tiene un código en absoluto.

Si el teatro dramático y todo acto performativo es la imitación de la acción, es en el “acto” donde se inscribe y el cual constituye su unidad expresiva en tanto lenguaje. Acto es, para Felman, ‘la relación entre el lenguaje y el cuerpo (...) siendo concebido

---

<sup>166</sup> [Benveniste, citado por Rojo 2000, 31 y 32.](#)

por el análisis de lo performativo como por el psicoanálisis como aquello que problematiza la separación y la oposición entre los dos. El acto, producción enigmática y problemática del ‘cuerpo parlante’ hace explotar la dicotomía metafísica entre ‘lo mental’ y ‘lo físico’, la oposición entre cuerpo y espíritu, entre materia y lenguaje. ‘Un cuerpo, dice Lacan. (...) es de la palabra como tal que surge’.”<sup>167</sup>

Al igual que el cuerpo se vincula con la palabra, el acto lo hace con el trazo: “Por oposición al puro movimiento, el acto (...) es lo que ‘deja trazos’. O no hay trazo sin lenguaje. El acto no es legible como tal (es decir, como efecto: efecto real) sino al interior de un contexto en el que se ‘inscribe’. El acto es entonces una suerte de escritura en lo real: ‘tu acto siempre se aplica al papel’ (Mallarmé). No hay acto sin inscripción lingüística”<sup>168</sup>.

Los estudios feministas, así como los postcoloniales y de minorías étnicas, han profundizado en el tema del cuerpo historicado: de cómo éste se constituye desde los discursos dominantes y las prácticas posibles que éstos delimitan. Son en verdad una tierra de encuentro entre el psicoanálisis lacaniano y los planteamientos de quienes ponen, como Foucault, el cuerpo-poder en el centro de su atención.

En *Volatile bodies*, Grosz “espera demostrar que el cuerpo, o mejor, los cuerpos, no pueden ser entendidos como ahistóricos, preculturales u objetos naturales en ningún sentido simple; no sólo están inscritos, marcados, tallados (*engraved*) por presiones sociales externas a ellos sino que son los productos, los efectos directos, de la propia constitución social de la naturaleza propiamente tal. No es simplemente que el cuerpo sea representado en una variedad de modos de acuerdo a exigencias históricas, sociales, mientras se mantiene básicamente igual; estos factores activamente producen el cuerpo como un cuerpo de determinado tipo”<sup>169</sup>. Judith Butler continúa este planteamiento en *Bodies that matter* con un juego de palabras (en inglés) entre “los cuerpos que importan”, que valen, y los cuerpos materializados, con-formados por los discursos performativos en tanto actos de poder regulatorios a partir de normas de sexo y género.

---

<sup>167</sup> Lacan: revista Sílices, 6/7, p. 50.

<sup>168</sup> [Felman, 128.](#)

<sup>169</sup> [p. X, Introducción.](#)

Lo mismo vale en relación a lo étnico: Frantz Fanon, por ejemplo, reflexiona sobre su cuerpo negro educado “a la francesa” en una ex-colonia en África y su carácter de significativo desplazado cuando se traslada a París y sobre él se proyecta la vista y la codificación blanca colonialista del francés medio.

Punto de arranque también para Silverman en *The threshold of the visible world*, quien busca un umbral diferente, no dual, de lo visible corporizado, el que encuentra privilegiadamente, como anticipación, en el terreno de las artes performativas. Silverman explora, desde conceptos lacanianos, qué reconfiguraciones de la mirada sobre cuerpos representados en fotografía y cine (teatro) serían necesarias para que una subjetividad conformada dentro del imaginario dominante (mujer, blanca, burguesa, heterosexual, económicamente acomodada) pueda identificarse con, proyectarse amorosamente, en la imagen y el cuerpo de los desvalorizados y excluidos de la norma (los sin casa con cuerpos deteriorados, los homosexuales y transexuales, los aberrantes, los de minorías étnicas despreciadas, en fin, los anómalos, los locos). En su exploración, hace ver cómo la relación entre el sujeto partícipe de lo dominante y el anómalo es a la vez simbólica y conductual, una de deseo y una de poder.

Situaciones y preguntas que habrían sido igualmente pertinentes en el mundo griego que esbozamos antes, en que los enunciados de verdad acerca de los cuerpos calientes y fríos, masculinos y femeninos, ciudadanos, esclavos y extranjeros eran a la vez norma y valoración, modo de vida y generador de circuitos de poder y deseo. ¿Qué mecanismos psíquicos y lingüísticos funcionaban para realizar en la escena teatral lo contrario de lo que Fanon y Silverman postulan como formas de codificación y conducta casi automáticas frente a lo idealizado y lo desvalorizado, al estar tan profundamente enclavadas en la psiquis? ¿O ese contrario no se realizaba verdaderamente, abriendo fisuras y desestabilizaciones que se resolvían en líneas de fuga paralelas (Deleuze)?

Porque el protagonista de la tragedia es principalmente un héroe, un personaje masculino potente, emparentado con los semi-dioses, por tanto, en la cúspide de la valoración. El *pathos* consiste en que sea justamente él el que luego cae en la desgracia, provocando el horror consecuente de su descenso abismal. ¿Cuánto de metamorfosis, ya no sólo de imitación, requeriría un actor extranjero o un actor esclavo para encarnar verosímilmente este personaje? ¿Cuáles son los recursos de ilusión que el lenguaje teatral provoca, y que, afincado hondamente en ritos antiguos, actualiza? ¿Cuánto de

ello lo aporta la máscara, la *skene*, la voz, el gesto, la túnica, la música y los corifeos? ¿Pueden los esclavos que una vez fueron “cuerpos calientes” y perdieron esa condición de tal por deudas o pago de otras penas, recuperar en parte su condición “caliente” al ejercitar de nuevo la palabra poética ante un público que lo sabe esclavo?

Y las mujeres. Es claro que hay protagonistas femeninas en las comedias satíricas y en la tragedia. Pero su acción es en relación al protagonismo masculino: *Lisístrata* reacciona contra los maridos en guerra que las abandonan; *Medea* se venga furiosa y dolorida del marido que la repudia para contraer nupcias con otra con mayores atributos de poder (otorgado por su padre: es la “hija de”); *Ifigenia* duda entre inmolarsse o no por la patria, transformándose en la ofrenda sacrificial que su padre ha hecho de ella; en fin, *Antígona* clama por su necesidad y derecho de enterrar a su hermano, caído en la guerra fratricida por la sucesión de Edipo y, al ser el derrotado, proscrito como traidor. Padres, hermanos, maridos, hijos: reino privado, reino familiar, en que el otro, caliente y potente, juega en lo público y hace rebotar ese juego en ellas, hasta entonces, habitantes calladas de lo privado. La mujer griega espectadora de estas tragedias, ¿se identificaba con esa mujer siempre deseante de (por) lo masculino? ¿Le era indiferente que fuera imperativo que un actor (masculino) la imitara en tanto mujer irrepresentable por sí misma: no había ninguna sombra de “realismo” requerido en este acto? ¿Favorecería su identificación el que un esclavo, tan frío como ella, fuera tal actor? ¿La intensidad de los ritos femeninos urbanos son la contrapartida a esas posibles experiencias de no-identificación con la cultura logocéntrica, al ser realizados en claves totalmente diferentes a las del drama y del teatro, sin la presencia de los hombres y más bien con su exclusión, en lugares oscuros y sin la palabra elaborada, confiándose primordialmente al gesto, al sonido y al cuerpo? En unos - las Temosforias- en renuncia al contacto heterosexual, siendo que era la fiesta de la fertilidad; en otros - las fiestas de Adonis- en carnavalesco goce de lo femenino en intimidad lésbica, al recordar la muerte del único semidios que aportaba placer a la mujer en el sexo.<sup>170</sup>

Los estudiosos del drama y de lo performativo realizado dentro de la tradición del teatro profesional también han incorporado estas perspectivas a la discusión sobre representación, mundo representado, energías y proyecciones psíquicas y sociales,

---

<sup>170</sup> Ver Sennett 1997, capítulo II, El manto de las tinieblas.

deseo, poder, género y política. Destaco a Herbert Blau en su *To all appearances: ideology and performance*, el cual, especialmente desde la lingüística postestructuralista, los estudios feministas y la escuela francesa de psicoanálisis, pero también, con un certero manejo de las corrientes marxistas y neo marxistas, discute e interroga cuestiones vinculadas a la performance y a la representación teatral, como apariencia/realidad, apariencia/ilusión, realidad/ideología, cuerpo performativo/personaje, técnicas de actuación/ emoción/ distanciamiento del actor y/o del receptor, realismo/distanciamiento, ludismo/didactismo, cuerpo/texto, cuerpo/imagen, texto/imagen, identidad social del actor/identidad del personaje, locación de la acción/locación del espectáculo, cita y re-producción de expresividades dominantes/ruptura y dislocación desde otros referentes, transgresión del lenguaje/transgresión del cuerpo, etc.

La pregunta de fondo que se plantea Blau es si es posible escapar a la lógica de la representación en el teatro corporalmente encarnado, disociado del referente pero ilusoriamente ligado a él. Ilusión que identifica con la ideología o con aquella manifestación que posee un sustrato oculto no consciente, y, en tanto tal, ligado a lenguajes organizados desde el poder (político) y el deseo (psicoanalítico). Cuestiones que de uno u otro modo también abordaré en este estudio.

## IV. LO PRIVADO, LO PÚBLICO Y LO SOCIAL EN EL ESTADO NACIÓN CAPITALISTA

“El siglo XIX aún no ha terminado”.

Sennett, *El declive del hombre público*.

La disonancia, la paradoja, eran características inquietantes de ese fin de siglo XIX. Hay señales de que se estaba viviendo en el exceso. En la exaltación de los extremos. La sociedad de la *Belle Epoque* realizaba su frenético baile de máscaras zapateando sobre un polvorín. Culminación de un siglo potente en su expansión económica, industrial y científica, el impulso del llamado “progreso” parecía desplegarse en ascenso permanente. La burguesía europea y la de algunos países de su periferia mundial, entre ellas la chilena, vivía la bonanza más larga de su historia.

En Chile, como en general en Latinoamérica, la clase gobernante y los grupos crecientemente ilustrados e incorporados a las dinámicas de la modernidad eran influidos fuertemente en todos los aspectos (económico, político, cívico, social, cultural, de costumbres, urbanístico, etc.) por la Europa industrializada y moderna (Inglaterra, Francia, Alemania) y, desde la Primera Guerra Mundial, por Estados Unidos.

No es mi interés entrar en la polémica acerca de mimetismos, aculturaciones, transculturizaciones o aquiescencias. Mi opción de realizar una cartografía de lo performativo dentro del Estado-nación chileno a fines del siglo XIX e inicios del XX, justamente parte de la base de que, acogiendo la importancia de dicha matriz europea-occidental como referencia permanente, el sustrato histórico, geográfico, material, cultural, social, institucional chileno, sustrato él mismo en permanente transformación, operó como una base de resistencia activa que seleccionó, combinó, potenció, transformó, hibridizó, recompuso dichas influencias, a la par que habían otras áreas de la vida nacional que siguieron sus propios impulsos y energías desde realidades endógenas que nada tenían que ver con dichos desarrollos occidentales.

Adscribo con ello a la proposición de Ortiz de que “la modernidad es una y es diversa. Una, en cuanto matriz civilizadora; diversa, en su configuración histórica. Industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rastros que penetran



todas las modernidades. (...) Pero cada una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo con las condiciones históricas de cada lugar. En este sentido, ella es múltiple”. Agrega Ortiz: “Ninguna modernidad, por ejemplo la francesa, es modelo para las otras, ya que la modernidad no es un fenómeno que se desarrolla por imitación: se trata de un conjunto de cambios internos en la historia específica de cada país”<sup>171</sup>.

Lo que no cabe duda es que gran parte de los procesos industriales, económicos, culturales y políticos europeos tienen su génesis en los desarrollos de las fuerzas productivas, económicas, sociales, intelectuales, etc., de esos mismos países en estos primeros siglos de constitución y afiatamiento del capitalismo y de la civilización industrial, en tanto que en los países del tercer mundo, son las consecuencias o resultados de esos procesos los que se asimilan, sin que necesariamente sus soportes sean equivalentes. Por ello, las asincronías son fuertes, y también, la coexistencia de diferentes modelos, incrustaciones y oposiciones *sui generis*. Lo anterior no quiere decir que los países industrializados no necesiten de diversas formas a los del tercer mundo para su propia expansión y potenciamiento, ni que en la actualidad, era de globalización, las interacciones no sean recíprocas y que los antiguos países colonizados no se hayan revertido sobre los primeros, transformando su faz<sup>172</sup>.

No obstante lo anterior, ciertas estructuras fundamentales o “matrices civilizadoras”, como las denomina Ortiz, tienen lógicas internas que son estratégicas en las distintas etapas de implantación y operación del capitalismo. Está claro que corresponden a procesos dinámicos: una coyuntura interna favorable hará que en un país o territorio se produzcan fenómenos de transformación de sus estructuras económicas, políticas o sociales. Una vez producidas estas, dinamizarán otras transformaciones asociadas a su expansión y consolidación, hasta que estas entran en crisis y provocan nuevos cambios

---

<sup>171</sup> Ver Ortiz, pp. 9 y 10.

<sup>172</sup> Véase, por ejemplo, los estudios sobre bilingüismo y cruce de fronteras culturales en Estados Unidos en relación a su cada vez más masivo componente latino y de diversos otros grupos étnicos en su población, al igual que, desde la década del 80, la masiva inmigración asiática y africana a Europa, desde sus ex colonias que han realizado una movilización u ocupación inversa.

y reacomodos. La propia conciencia de la crisis y su nominación como tal puede provenir de diagnósticos realizados en otras latitudes, con lo cual llega un momento en que pierde sentido preguntarse si son fenómenos endógenos o exógenos, ante la fluida interacción de ambos en un mundo cada vez más entramado en sus intereses económicos y políticos, e intercomunicado cultural y socialmente.

La sociabilidad altamente performativa de los distintos estratos urbanos chilenos y el surgimiento de un grupo de escritores y de actores del país que aspiran a un ejercicio profesional de su arte teatral en el Chile en el segundo decenio del siglo XX son fenómenos que se articulan con la modernidad chilena de esos años, con sus tensiones y distensiones. Por ello, esbozaré los conceptos y articulaciones más generales que caracterizaron como matriz y como actualización histórica a ese fin de siglo, para luego detenerme en su especificidad chilena.

Iniciaré esta aproximación con la identificación del espacio en que opera lo performativo y lo teatral en esta sociedad moderna, dado que una de mis hipótesis es que lo performativo en este tiempo realiza un particular juego entre lo privado y lo público, como también, entre lo social y lo cívico-público. Ello, en tanto la performance retroalimenta y se alimenta permanentemente de flujos de poder y de agenciamientos de deseo al interior o en el cruce de esas esferas.. Esferas que, como proponen Arendt y Habermas, sólo existen en su particular combinación en la sociedad capitalista moderna.

Luego, siguiendo a Hobsbawm y a Wagner, delinearé las fuerzas históricas fundamentales que impulsan a la modernidad y al capitalismo en el fin de siglo XIX, en esa suntuosa y a la vez pobrísima *Belle Epoque* en la que culmina y a la vez encuentra sorprendente fin esa era dominada por las burguesías locales en constelación con las europeas. Desde ellas esbozar un panorama de ese Chile finisecular, privilegiando por cierto los aspectos atingentes al cuerpo central de este estudio.

## **1. ARENDT: ESPACIOS TRASTOCADOS DE NECESIDAD Y LIBERTAD**

He establecido que la acción performativa se desenvuelve ante un otro, que funciona básicamente en el terreno de lo social y de lo público en una particular tensión con lo privado. Por eso, es necesario especificar cómo se configura este ámbito en la modernidad, ya que la relación público/social/privado adquiere en este tiempo una

conformación inédita. Un nuevo tipo de relaciones humanas se origina en y con la Edad Moderna: lo social. “El conjunto de familias económicamente organizadas en el facsímil de una familia superhumana es lo que llamamos ‘sociedad’ y su forma política de organización se califica con el nombre de ‘nación’. (...) Esfera curiosamente híbrida donde los intereses privados adquieren significado público, es decir, lo que llamamos ‘sociedad’. (...) En el Mundo Moderno, las dos esferas (social y política) fluyen de manera constante una sobre la otra, como olas de la nunca inactiva corriente del propio proceso de la vida”<sup>173</sup>.

En la modernidad se reorganiza drásticamente la oposición entre lo privado --ámbito de la sobrevivencia de la familia-- y lo público --la política--, tal cual se modelizó en la ciudad-Estado griega o en la res pública romana<sup>174</sup>. La familia no es más el espacio privativo de la satisfacción de las necesidades de sobrevivencia: los agentes económicamente activos de la familia (en general, el padre de familia) producen para el mercado en un lugar físico diferente a la casa familiar, y la familia en su conjunto es abastecida por los productos disponibles en dicho mercado. La complejidad de las relaciones económicas entre privados que genera esta dinámica llama a la acción regulatoria y administrativa del Estado, que se ocupa de asegurar el flujo y el beneficio económico de los agentes involucrados. Por ello, la ciencia que teoriza ahora sobre los asuntos del Estado es la economía política, un oximoron en la mentalidad griega, donde todo lo económico por definición era privado y no político, y todo lo político era extra económico.

Hay conceptos filosóficos fundamentales comprometidos en este cambio. Para los griegos, el ser humano es antes que nada un “animal social”, porque necesita unirse en un núcleo básico para resolver sus necesidades de sobrevivencia. Ese núcleo era la familia, y allí se ejercitaba la violencia del pater familia para asegurar la preservación y continuidad de la vida, por lo que no hay allí libertad sino privación. Sólo resuelta esta sobrevivencia, el hombre puede acceder al espacio de la política, reino exclusivo de la

---

<sup>173</sup> Arendt, pp. 42, 47, 45.

<sup>174</sup> [La res pública romana dio mucho mayor valor y protección al ámbito de la familia, la que no supeditó a la política como en el caso griego.](#)

libertad personal en tanto espacio de no violencia, del no gobierno de unos sobre otros sino del intercambio razonado.

Este concepto es diametralmente diferente al del siglo XVII iluminista, base del pensamiento político moderno y de la organización del Estado-nación. Este concibe al ser humano pre-político como preso en un “caótico estado de naturaleza” de cuya violencia (...) sólo puede escapar mediante el establecimiento de un gobierno que, con el monopolio del poder y la violencia, controle la “guerra de todos contra todos (...) manteniéndolos horrorizados”<sup>175</sup>. El horror, que en los griegos surgía de su anagnórisis o descubrimiento de la transgresión radical en la tragedia del ser humano puesto en el límite de su caída y por tanto, acto de humildad y conocimiento sabio frente a su *hybris*, ahora es horror frente a la violencia estatal (pública) que controla aquella violencia innata de cada cual. Lo hace en virtud del pacto social en que cada uno delega la libertad individual para su posterior recuperación en ámbitos privados y sociales. Lo público, en consecuencia, es el lugar del ejercicio y control de la violencia.

Lo público griego incluía el ser visto y escuchado por todos, y tenía por ideal al *agonista*, ciudadano que se destaca vivamente frente a los demás mediante la palabra/acción como legislador, juez, consejero, con lo cual realiza plenamente su libertad y dignidad humanas. En la sociedad moderna y en su Estado, la dinámica es inversa: el mercado en el concepto liberal es un regulador donde ningún agente se debe destacar frente a otro igual, y el Estado es crecientemente un lugar de administración burocrática, donde el poder no tiene rostro particular: es Nadie. El burgués en busca de su libertad y felicidad no tiende a lo público ni a lo social sino a lo privado; allí se retrotrae en su subjetividad a medida que el individualismo se hace posible, justamente por su participación en el mercado asegurado por el Estado-nación. “El hecho histórico decisivo es que lo privado moderno en su más apropiada función, la de proteger lo íntimo, se descubrió como lo opuesto no a la esfera política sino a la social, con la que sin embargo se halla más próxima y auténticamente relacionado. (...) Hemos dejado de pensar primordialmente en privación cuando usamos la palabra ‘privado’ y esto se debe

---

<sup>175</sup> [La cita en cursiva corresponde a Hobbes, Leviathan, parte I, cap. 13.](#)

parcialmente al enorme enriquecimiento de la esfera privada a través del individualismo moderno”<sup>176</sup>.

Se produce así un trasvasije entre sociedad, Estado y familia. La familia cede a la sociedad y al Estado la preocupación por proveer y asegurar las normas de su sobrevivencia material, la tuición sobre su salud, educación, atención de sus viejos y locos. Extrae a su vez de lo público el goce de la libertad, ahora en familia dentro del ideal (no necesariamente de la práctica) de la familia burguesa. Se vuelve sobre sí misma, amplía su tiempo de ocio en el que puede cultivar el arte, el humanismo, la cultura y disfrutar de comodidades en el hogar, acrecentadas por nuevos diseños arquitectónicos insertos en una remodelada urbe moderna.

Familia que sólo sobrevivirá mientras el padre sea capaz de convencer a sus integrantes que el interés general de ella coincide con el de cada uno de sus miembros. Cuando esto se quiebre con la emancipación de la mujer y de los hijos a la vuelta del siglo, ya andando el siglo XX la familia se disolverá en lo social. El mundo del trabajo, antes considerado asunto privado por tanto sustraído a la mirada pública, realizará el mismo movimiento de inclusión en lo social. “El hecho de que la Edad Moderna emancipara a las mujeres y a las clases trabajadoras casi en el mismo momento histórico, ha de contarse entre las características de una época que ya no cree que las funciones corporales y los intereses materiales tengan que ocultarse”<sup>177</sup>.

Porque según Arendt, “hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir”. ¿Cuáles son ellas, en ese fin de siglo XIX? En vez del espíritu agonial, de sobresalir mediante una acción extraordinaria y personal, que permitía que sólo en la aparición en público podía manifestarse quién se “es” en toda su potencialidad, la modernidad establece lo contrario: en público, más que una acción se realiza un comportamiento, se adecúa la conducta a normas convencionalizadas que ubican a cada cual en una categoría social funcional, sin importar su sustento:

---

<sup>176</sup> Arendt, 49.

<sup>177</sup> Ibid, 78.

“distinción y diferencia han pasado a ser asuntos privados del individuo”<sup>178</sup>. La categoría de clase, los grupos, han sido también absorbidos y controlados por lo social, homogenizándolos. El conformismo se convierte en un recurso personal para no ser arrojado al saco de los “anormales”<sup>179</sup>.

Volver a ubicarse en la esfera de lo público requerirá, entonces, de la construcción de un relato de interés general, como lo hacen el artista y el intelectual. Arendt utiliza una terminología teatral para conceptualizar este proceso: la del actor en la escena del relato en público, en una ecuación dinámica entre palabra/acción. La dramatización de la vida mediante la activa corporización ante los otros de los (proto)agonistas sigue siendo, ejemplarmente, asunto público.

Arendt me abre las siguientes interrogantes: ¿el espacio privado en el Chile del fin de siglo XIX es uno de libertad y realización personal, de cultivo de la intimidad y de las pequeñas cosas que dan una pequeña y tranquila felicidad? ¿Lo social es un espacio plenamente constituido? ¿Concurren allí las diversas familias a un supraespacio de satisfacción de sus necesidades vitales y de regulación de su actividad económica? ¿El Estado gobierna a través de la violencia regulada por la ley y administra el flujo de la economía (por tanto, de la sociedad)? ¿Es éste, al igual que la sociedad, un espacio no de protagonistas sino de burócratas, no de actores sino de gente que se comporta según la norma? ¿Hay quienes, a pesar de todo lo anterior, se mantienen en la visibilidad pública como actores que construyen un relato general de lo privado o de lo oculto no socializado, convirtiéndolo en asunto público?

## **2. HABERMAS: LA CONQUISTA BURGUESA DE UN ESPACIO CÍVICO-PÚBLICO**

Habermas, en su *Historia y crítica de la opinión pública*<sup>180</sup> y más tarde en *La inclusión del otro*, ilumina desde nuevos ángulos la discusión iniciada por Arendt de cómo

---

<sup>178</sup> Ibid, 52.

<sup>179</sup> Uso el término al modo de Foucault.

<sup>180</sup> [Aun cuando su texto \*Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública\*, publicado en alemán en 1962, circuló entre los](#)

convertir lo privado en asunto de interés público, de cómo acceder y participar en el espacio de la política, disputándose a las burocracias estatales. Coincide con Arendt en que la lógica instrumental del capitalismo hacia fines del siglo XIX y XX desbarató el sentido de lo público según era entendido en el mundo griego, degradando este espacio. Habermas, sin embargo, filósofo neo-liberal al fin, busca un momento inspirador y de mayor plenitud en la historia burguesa y la encuentra en su momento de constitución, cuando la burguesía aún no era hegemónica ni había consolidado su poder en los términos descritos por Arendt, sino cuando era una clase ascendente en pugna con el absolutismo monárquico. Tiempo en que su dinámica económica era más potente que su poder en el Estado y que, desde ese poder, se va articulando en sociedad y desde allí, presiona al Estado para hacer valer su concepto de libertad y de nuevo orden racional, sustentado en una moral que reconfigura la relación del interés privado con el público.

Lo que me interesa de su planteamiento es que, al ubicarse en este tiempo de disputa del naciente poder burgués con la monarquía, su corte y su burocracia, Habermas elabora como categoría central la forma en que el poder se representa a sí mismo frente al otro sobre el que lo ejerce. Tocándose en un cierto sentido con Foucault, considera que el poder es un asunto ora de cuerpos ora de discursividades; de presencias sígnicas, de colectivos, de una construcción del saber en enunciados dinámicos. Habermas toma como punto de partida lo agonal griego, esa energía que impulsa al individuo a desplegar una presencia destacada ante los otros. Desde allí, establece lo público como la “publicidad”, lo que es puesto en público conocimiento y atención mediante la palabra y/o el cuerpo. Mismos elementos que ocupa lo teatral y performativo.

Para Habermas, el poder, siendo en último término un asunto de violencia, lo es también de aglutinamiento, de co-participación, de construir y hacerse parte de un cuerpo común. Un asunto de deseo, como diría Deleuze, o también de seducción, como

---

académicos de habla española desde 1981, tuvo que esperar una década más para ser accesible a los de habla inglesa (1989). En la década final del siglo XX, la discusión de este texto encontró un lugar central en la filosofía, historia, ciencia política y, en especial, en los estudios culturales norteamericanos, como ya lo había sido antes entre los europeos y luego los hispánicos.

agregaría Foucault. Asunto que fue central al tiempo de la caída del Antiguo Régimen y por la necesidad de la burguesía de asentar la República y de dar nuevo impulso al capitalismo, ambos procesos, ocasión de desenraizamiento para muchos. Problema y circunstancia que recupera vigencia en este nuestro fin de siglo XX, cuando la globalización y el interculturalismo parecen anular y desvalorizar el concepto de Estado-nación y de la esfera pública como instancia regulatoria del poder.

Habermas, en *La inclusión del otro*, aporta el marco teórico implícito en su anterior *Historia y crítica de la opinión pública*. Destaca que la gran tarea del asentamiento de la modernidad post revoluciones burguesas contra los antiguos regímenes estamentarios y absolutistas fue la de integrar a sus miembros, dispersos y no necesariamente identificados con el nuevo sistema. El Estado-nación, ya sea entendido como un constructo institucional histórico o como un ente que brota de la tradición, requiere resolver la tensión entre la cohesión que le otorga a la sociedad el funcionamiento del mercado y del poder administrativo y la elaboración lingüística de una *comunidad imaginada*, relato acerca del pasado y la proyección histórica de ese Estado-nación<sup>181</sup>. Una y otra fórmula necesitan delimitar la relación entre *ciudadano* y *pueblo*: “esta doble

---

<sup>181</sup> Si bien el uso de la fuerza pública era un apoyo al respeto de la nueva normativa jurídica dentro de los límites geográficos del Estado-nación, su principal desafío era ya sea cultural o político: proveer un sustrato común de pertenencia. Desde la constitución de las repúblicas democráticas modernas, han estado en pugna dos conceptos de pertenencia. La primera, propiamente política, piensa que el Estado, con su establecimiento y ejercicio del poder enmarcado dentro de una constitución soberana, genera al Estado-nación como ente vivido por los ciudadanos a él adscritos. A esta noción constructivista, se le opone una desarrollada durante el siglo XIX e inicios del XX, que propone una constitución pre-política del Estado, desde un pasado común étnico, histórico, lingüístico de los nacidos (natal=nación) en una misma tierra. Si el recurso al pasado suele tener una carga de lo “natural”, por tanto sujeto a la emotividad, que permite pedirle a sus miembros demostrar su solidaridad con este principio poniendo a su disposición sus vidas en las guerras externas, el entender a la nación como un constructo histórico supone la participación política de sus miembros debidamente representados y con capacidad de acceso al Estado.



codificación toca la dimensión de la exclusión y la inclusión. La conciencia nacional se mueve de modo peculiar entre la inclusión ampliada y la renovada exclusión”<sup>182</sup>.

Al contrario que para Arendt, la existencia de un espacio privado delimitado y su proyección en uno social o *sociedad civil* que funciona como pivote entre lo privado y lo público es para Habermas una relación potenciadora de libertad y de realización personal, deviniendo lo social en instancia de poder (pre)político. Para desarrollar lo anterior, en su *Historia y crítica de la opinión pública...* recurre a confronta con Arendt la antigüedad clásica, pero explora formaciones más cercanas al nacimiento del Estado Moderno: el feudalismo y el absolutismo monárquico, las que se diferencian pero no necesariamente se eclipsan en la vida moderna.

Coincide con Foucault y también con Deleuze en que en el modelo del poder soberano medieval no tan solo no existía un espacio social sino tampoco uno propiamente privado. Esto, por la inexistencia de la propiedad privada y por estar las familias sujetas a un padre genérico: el señor feudal, que comparte dignidad con otros señores, con el rey, con las autoridades eclesiásticas. El gran salto entre el reducido y austero mundo material personal de los súbditos y la magnificencia de la catedral y las iglesias corresponde al hiato con el poder de lo comunitario trascendente, siendo la calle y la plaza lugares de celebración y confirmación del poder del soberano y de la Iglesia en tanto partícipes de lo espiritual. Cuando en la plaza pública se tortura o mata el cuerpo de los que han violado el orden, lo que ocurre allí es una reconstitución simbólica del cuerpo del soberano, zaherido por esa violación.

Porque el cuerpo del soberano no representa al poder sino que “es” el poder; también lo son los del obispo y otros dignatarios. Son y hablan por sí mismos, desde su propia dignidad que “publican”, imponen por presencia, en una “publicidad representativa” de su status adscrito. Lo privado y lo público en este esquema no operan como opuestos, puesto que el poder es un asunto de jerarquías, de status sociales representados publicitariamente, concepto que según Habermas, sigue presente en la doctrina constitucional más reciente: “La representación sólo puede darse en la esfera de la publicidad (...) no hay representación que pudiera considerarse ‘asunto privado’. (...) Lo que pretende esa representación es hacer visible por medio de la presencia públicamente

---

<sup>182</sup> Habermas, *La inclusión del otro*, 109.

presente del señor, un ser invisible. (...) Palabras como grandeza, alteza, majestad, fama, dignidad y honor van al encuentro de esa particularidad del ser capaz de representación. (...) En tanto el soberano y sus estamentos ‘son’ el país en vez de delegarlo meramente, lo pueden (...) representar: ellos representan su dominio, en vez de para el pueblo, ‘ante’ el pueblo”<sup>183</sup>.

Su aura es apoyada en emblemas, banderas, insignias, condecoraciones, vestimentas, peinados, colores, gestos y retórica discursiva solemne. El comportamiento ceremonial, ritual, le es connatural a esta forma de poder, y los desfiles, procesiones de entrada a las ciudades, fiestas de coronación, festividades civiles están referidas al cuerpo del soberano y a los de sus dignatarios (santo patrono, cumpleaños, aniversario de coronación, mejoría de enfermedad, etc.) y lo inscriben en el colectivo de cuerpos que se proyectan en él y que llegan a disputar su favor y su honor, exponiendo caballerescas y espectacularmente su vida en el torneo. Con el tiempo, esta modalidad cristalizó en “un código de comportamiento noble y en las virtudes cortesanas-caballerescas. Significativamente, en ninguna de esas virtudes perdió lo físico su relevancia: pues las virtudes tenían que adquirir cuerpo, había que exponerlas públicamente”<sup>184</sup>. Virtudes que por lo demás son la versión cristiana de las virtudes aristotélicas, y no sería aventurado postular que, en tanto la representación publicitaria no permite representar lo muerto, lo bajo, lo innoble, lo falto de valor, la polémica de Platón respecto a la representación teatral de esta esfera se habría reeditado.

Se concentra el poder en los estados absolutistas a medida que se va disolviendo el poder feudal y van apareciendo la propiedad privada, el mercado financiero, el mercantilismo europeo el cual, en su expansión, coloniza vastos territorios del mundo. Habermas postula que es entonces, hacia el siglo XVIII, cuando se forma la distinción moderna entre lo público, lo social y lo privado. La creciente burocracia estatal que administra la economía y la controla con aranceles, monopolios, tributos, normas de ingreso y circulación de las mercancías en las ciudades y mercados, etc., apoyándose en cuerpos policiales organizados, debe negociar su poder con los estamentos burgueses

---

<sup>183</sup> Habermas, *Historia y crítica...*, 47.

<sup>184</sup> *Ibid.*

cada vez más fuertes. En definitiva, estos últimos van constituyendo la sociedad civil o el ámbito de negociación política de los privados que se autoreconocen como tales frente al Estado. Autoreconocimiento posibilitado por una burguesía que ha desarrollado su individualidad e intimidad en una esfera privada diferenciada de lo social<sup>185</sup>.

En tanto, el monarca absoluto y su corte no realizan trabajo productivo ligado a la satisfacción de las necesidades. No por parasitismo como acusa la burguesía, sino por exigencias del poder. La necesidad política del deslinde, de la diferencia respecto a otros grupos con poder creciente los obliga a exacerbar sus mecanismos de “publicidad representativa”. Ya no respecto a virtudes ascéticas y espirituales sino a seculares y mundanas. El monarca reúne en torno a sí a la corte, ya segmentada de la vida de la ciudad (Versalles, por ejemplo) y allí proliferan las ciencias y las artes literarias, pictóricas, musicales, teatrales, arquitectónicas y de diseño paisajístico realizadas sólo para su recepción y disfrute dentro de las murallas de palacio. Las fiestas suntuosas y “producidas” por verdaderos directores de escena, banquetes exuberantes, entretenimientos, charadas, disfraces y vestimentas extraordinarias acompañan la vida palaciega junto a los juegos de seducción e intrigas amorosas y políticas. Extraordinarias en lujo pero también en originalidad e inventiva: en un circuito tan cerrado, la entretención era ya una tarea difícil, por lo que el arte de sorprender con los vericuetos de la apariencia y de la conversación juguetona, ágil y culta eran un arte imprescindible a desarrollar. Cortesanos refinados hasta el alambicamiento en el paso del barroco al rococó, debían ser objeto de distinción por el resto de los grupos sociales mediante rituales de deferencia, mientras de hecho quienes se veían obligados a inclinarse ante ese poder financiaban la fiesta mediante sus tributos.

La aristocracia, sin señorío propio que representar, se puso a disposición de la representación del monarca. El límite máximo de esta representación publicitaria se produjo cuando el cuerpo del monarca perdió toda privacidad, al estar en permanente exposición frente a la corte, incluso en su dormitorio, siendo su cama emplazada sobre una tarima como un trono para aumentar su visibilidad. Del régimen de visibilidad

---

<sup>185</sup> Lo social, para Gramsci, radica en la sociedad civil, lugar de lucha de los estamentos organizados para conquistar la hegemonía y el control del Estado

pública del teatro político griego, en que todos se veían con todos y podían escuchar y ver al unísono al orador ocupado de la cosa pública, estamos ante un régimen de visibilidad del monarca absoluto instalado en su dormitorio frente a sus cortesanos, el cual en vez de una *skene* posee un biombo para levemente proteger sus actos corporales más íntimos.

Aun cuando en los tiempos de gloria de este régimen de representación publicitaria muchas fiestas cortesanas se realizaban en torno a la cama del aristócrata o la aristócrata, no quedando lugar alguno de sus palacios o mansiones sustraído a lo público cortesano, los demás grupos sociales no estaban del todo fuera de este fastuo, porque más que su propio placer, este comportamiento buscaba la exhibición del “*grandeur* del anfitrión” o de la anfitriona<sup>186</sup>: “el pueblo, que no precisaba más que contemplar, se entretenía al máximo. (...) quedaba en la calle constantemente a la expectativa; la representación está destinada a un entorno ante el cual desenvolverse”<sup>187</sup>.

Acota Habermas que los que sí privatizan del todo sus fiestas son los burgueses, con sus banquetes a puertas cerradas: “El talante burgués se diferencia del cortesano en que, en la casa burguesa, el espacio festivo es también habitable, en tanto que, en palacio, incluso el espacio habitable es festivo”<sup>188</sup>. En la lógica aristocrática cortesana, el cuerpo de la representación publicitaria sólo consume su función ante el cuerpo de otro que lo mira: los ojos han de encontrarse para asegurar el lugar de cada cual en el sistema de poder. El deseo es el otro, está en los ojos del otro que lo constituye como cuerpo al representarlo como imagen reflejada.

La corte de representación pública exacerbada durante el siglo XVIII, hacia fines del siglo y durante el XIX bajó su perfil y se integró a la ciudad casi como una familia burguesa más: cuando Luis XVI vuelve a París y desarma la corte, cuando la Reina Victoria en Inglaterra vive una cotidianeidad familiar, etc. España habría sido una de las

---

<sup>186</sup> La mujer tenía allí un amplio espacio de desenvolvimiento no sólo cultural sino también político.

<sup>187</sup> Habermas, *Historia y crítica...*, 49.

<sup>188</sup> *Ibid.*

cortes europeas que hasta más tarde mantuvo su ceremonial de exhibición cortesana, constriñendo el despliegue burgués con su aura de representación publicitaria. En el resto de Europa y en España más lentamente, los miembros de las cortes se van integrando a la vida de la ciudad, las ciencias y las artes pierden a sus mecenas y surge un mercado artístico-cultural abierto al oído y la vista de quienes quieran y puedan solventar su acceso económico. Se edifican teatros, se independiza la prensa de su funcionalidad publicitaria del Estado y auxiliar a la economía, las casas editoriales publican sus libros en tiradas más altas y baratas retroalimentando la cultura libresca y literaria, el gusto por la escritura se expande a los nuevos círculos cultivados de la burguesía. Con ello, comienza una cadena de enriquecimiento del ámbito privado (en lo que Habermas coincide con Arendt) pero que éste último hace rebotar en la dinamización de lo público, hasta lograr el quiebre y reemplazo del Estado absoluto por el Estado-nación republicano.

El quid de esta dinámica que alcanza una cualidad revolucionaria, sería que toda esta actividad conforma “una reserva en medio de una sociedad que se está separando del Estado. (...) Separación que produce el deslinde de las esferas privado/público en el sentido moderno”<sup>189</sup>. Por primera vez en la historia Europea desde la Antigüedad, existiría una sociedad de privados convertidos en *publicus*, en tanto público activo y numeroso de la literatura, el arte, la filosofía, la información de prensa. Ese dominio de lo literario-cultural refinaría el espíritu, la intimidad, la complejidad psicológica del individuo y con ese “capital cultural”<sup>190</sup> concurriría a lugares de encuentro cuerpo a cuerpo, cara a cara, para el ejercicio de una oralidad polémica y opinante, asentada en criterios universales y desinteresados.

Se ejercitaba esta oralidad en lugares propiamente modernos: salones (ilustrados), casas de té, cafés (restringidos a la noche y a los hombres, aunque con participación de todos los estratos sobre una base igualitaria), salas de teatro, sus foyers y restaurantes anexos, salas de redacción de los periódicos, lugares para comer (restaurantes, casas de banquetes, tabernas), círculos de lectura y de idiomas, salas de conferencia, bibliotecas

---

<sup>189</sup> Ibid, 50.

<sup>190</sup> Uso el término al modo de Bourdieu.

públicas, salas de concierto, etc. La proliferación de estos espacios públicos de encuentro supone una ciudad cosmopolita, abierta, remodelada en su arquitectura y circuitos sociales, al compás de la demanda y la aceptación de la oferta de esta nueva sociabilidad.

Los espacios de oralidad cuerpo a cuerpo, ojo a ojo, oído a boca, rebotaron en escritura de propuestas, críticas y reflexión (cartas públicas, cartas a los periódicos, panfletos, proclamas, manifiestos, ensayos, críticas de arte) en una cadena de retroalimentación que a la larga se constituiría en un denso colchón de opinión pública o de representación publicitaria de individuos privados constituidos en *publicum*, “abstracto oponente del poder público”<sup>191</sup>. Público que, una vez consciente de su poder como presencia activa de cuerpos reunidos y de enunciados discutidos sobre una base racional, pudo incidir no sólo en la modelación de la vida artístico-cultural (público convertido en publicador, en relator crítico de lo visto, oído, leído) sino también, de la vida política. *Publicum* como activo participe de la sociedad civil, dispuesto a desafiar al poder político del soberano y de su burocracia “como un competidor en el juego, como público de la naciente publicidad burguesa”, entendida como “algo propio de los mismos súbditos”<sup>192</sup>.

La propuesta de Habermas respecto al valor y funcionamiento de esos espacios modernos de encuentro de privados en público, donde se ejercita una racionalidad crítica respecto a temas artísticos, culturales y cívicos, ha incentivado últimamente numerosos estudios sobre la dinámica histórica de cafés, teatros, salones, prensa, clubes, sociedades literarias, etc. Sin embargo, el mismo Habermas expone las reservas teóricas que el marxismo plantea a su postura neo-liberal: la acumulación económica y la educación letrada son una precondition excluyente a la participación en esos espacios del analfabeto, del cultor de la oralidad, del que debe dedicar todo su tiempo al trabajo de la sobrevivencia. Por otra parte, no es posible concurrir a ese diálogo con una razón crítica desligada de los intereses económicos y de clase: no sería posible una razón crítica universalista. Lo primero excluye a la mujer y a las clases trabajadoras (no propietarias); lo segundo, lleva a la discusión acerca de la ideología.

---

<sup>191</sup> Habermas, 61.

<sup>192</sup> Ibid, 50.

En términos de Foucault, el saber que se produciría en esos lugares debería ser objeto de estudio pormenorizado en tanto lugar de producción de enunciados. Estos tendrían que entenderse como saberes que disputan discursos de verdad, por tanto, en sí mismos poder y no sólo referidos al poder.

De hecho, el nuevo tipo de poder disperso en el cuerpo social del Estado-nación se hizo necesario de estructurar al momento de la Revolución Francesa, cuando se derrumbó el cuerpo del soberano que representaba el poder con su sola presencia física. Este nuevo orden, como dice Habermas, debió distinguir entre ciudadano y pueblo, y se erigió sobre la base de exclusiones significativas que deslindaron el lugar de “lo otro” como el del peligro y la amenaza al orden racional. Históricamente, al realizar este deslinde, se mantuvieron vigentes muchos de los preceptos de disciplinamiento impuestos por el Antiguo Régimen a medida que el feudalismo se desmoronaba, y la burguesía, inicialmente liberal, fue negociando luego la supresión de otras libertades con los sectores conservadores activos en la república. Estableció de partida, en los primeros años del nuevo régimen, una frontera con diversos grupos humanos, en la ya mencionada dinámica de inclusiones y exclusiones sobre criterios de género y de clase, legitimados en el principio de la racionalidad universal.

En todo caso, muchos intelectuales y movimientos sociales contemporáneos a este comienzo del siglo XXI coinciden con el diagnóstico de Habermas acerca de la pauperización posterior del espacio público como lugar de discusión política racional en disputa con el poder establecido, fruto de una cultura de masas que traiciona sus orígenes de colaborar a formar una conciencia reflexiva, al falsificar debates y representaciones, exacerbada por una globalización que hace perder como referente de su comunicación a los agentes sociales críticos a lo dominante. Igualmente, estos avalan el interés de Habermas en escudriñar a movimientos sociales que, desde identidades privadas, logran agenciar espacios favorables a su reconocimiento y a su articulación como sociedad civil frente al Estado.

Los estudios culturales feministas, por ejemplo, han abierto un animado debate sobre estos temas<sup>193</sup> y, junto con poner en guardia respecto a la omisión de Habermas respecto la condición subordinada de la mujer dentro del matrimonio patriarcal burgués<sup>194</sup> y del trabajador en el periodo histórico abordado por él, instan a quienes sigan su inspiración a considerar cruciales en la composición de estos espacios de “publicidad representativa moderna” no sólo los lenguajes literarios sino los basados en otras articulaciones, incluyendo fuertemente los del cuerpo como también los de la acción. Ello, porque el concepto de “público” de Habermas posee el implícito deontológico de que es el espacio de juego de lo universal y lo imparcial, por tanto de lo racional en contra de lo afectivo y el deseo. La propuesta feminista es no trabajar desde ese dualismo, sino afirmar el postulado de que “todo lo personal es político”, por lo que merece ser llevado a la discusión pública, y que nada puede ser a priori forzado a permanecer en privado. Se produce así una inclusión de lo excluido en dicho modelo, para lo cual reconvierten el concepto de Habermas de *publicum* y de sociedad civil en lo “cívico- público”.<sup>195</sup>

### **3. WAGNER: EL ESTADO-NACIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD EN EL CAPITALISMO ORGANIZADO**

El proyecto de capitalismo liberal, que sustentó a una burguesía en ascenso dispuesta a contrarrestar las limitaciones del Antiguo Régimen mediante la democracia republicana,

---

<sup>193</sup> Ver el [reader](#) de [Johanna Meehan](#) (ed.) [Feminists read Habermas: gendering the subject of discourse](#), especialmente el artículo de Landers [“The public and the private sphere: a feminist reconsideration”](#).

<sup>194</sup> [Habermas reconocer el déficit de la participación femenina en el plano de las organizaciones políticas y de algunas instituciones como el café, no así en las literarias, en las cuales la mujer del siglo VIII y XIX habría tenido preeminencia destacada como crítica y periodista.](#)

<sup>195</sup> Ver de [Iris Marion Young](#), [“Impartiality and the civic public: some implications of feminist critiques of moral and political theory”](#).



la iniciativa económica privada regulada por el mercado sin trabas y en espacios de libertad para la realización del individuo secular, era aún un referente un siglo después. En teoría. Porque hacia 1890, las aporías del sistema liberal fueron quedando en evidencia, provocando lo que Wagner llama “la primera crisis del capitalismo”, abriendo una nueva era: la del “capitalismo organizado”.

Como un sueño revivido, del que probablemente mucho tuvo que ver el neoclasicismo que animó a los enciclopedistas y filósofos de la ilustración, retrotrayéndose a la cultura griega clásica que hemos esbozado antes, el Estado burgués estructuró su “universalismo” en un concepto de orden y razón dado, del que derivó su tipo ideal de ciudadano: el propietario burgués masculino, con lo que automáticamente erigió inflexibles barreras de exclusión de quienes no correspondían a su modelo. Deslindándose de lo privado, entendido como lo ligado a la naturaleza (lo afectivo, lo irracional, lo no cultural o no educado), “la sociedad civil estaba formada en la esfera pública, donde los hombres representaban su propiedad, incluyendo su esposa e hijos, casa y propiedades y sirvientes. Sólo los varones, poseedores de una propiedad y una casa familiar, que eran capaces de compartir las cargas de la sociedad, eran vistos como seres merecedor de derechos totales. (...) La exclusión de la mujer de lo público-burgués no era incidental sino central en su encarnación”<sup>196</sup>.

El otro gran excluido por razones de clase fue el otro polo que sustenta el capitalismo y es generado por él: el no propietarios, en particular, la clase trabajadora. Su sistema de representación fue un tema candente a través del siglo XIX y, a medida que fue masificándose, organizándose y demandando derechos, fue cada vez más percibida por el orden establecido como clase “peligrosa”, irracional: como “lo otro” que había que separar y de lo cual había que separarse. Separar a la mujer y al trabajador, en tanto bárbaros, de lo público y de la sociedad civil.

Resalto la interpretación de Foucault sobre las bases de este orden social del Estado republicano burgués: “Creo que el gran fantasma es la idea de un cuerpo social que estaría constituido por la universalidad de las voluntades. Ahora bien, no es el *consensus* el que hace aparecer el cuerpo social, es la materialidad del poder sobre los

---

<sup>196</sup> Wagner, 40.

cuerpos mismos de los individuos”<sup>197</sup>. Porque es el cuerpo de la sociedad el que se convierte, a lo largo del siglo XIX, en el nuevo principio, asimilado al concepto de un organismo vivo (organicismo social).

Esto, porque, al decir del mismo Foucault, el capitalismo ya no funciona como en el feudalismo en base a la provisión al soberano de bienes de la tierra, tributos y cumplimiento de obligaciones discontinuas, sino a base de un cuerpo que, tratado como mercancía, debe proveer continuamente tiempo y trabajo. Cuerpo entonces que se disciplina, cuida y vigila y que, hacia el final del siglo XIX, está sometido a un panoptismo o vigilancia integral y a la aplicación de recetas terapéuticas y métodos de asepsia que segregan, controlan, eliminan los cuerpos no normales o disfuncionales a la reproducción de la especie y al trabajo: los anómalos o *degenerados*<sup>198</sup>.

Este control exacerbado del cuerpo, de sus impulsos primarios, la modelación de una conducta *normal* (burguesa) desde la cual proliferaron definiciones de diversas patologías controladas por la familia y por el sistema judicial, en el marco también de una moral victoriana, confluyó a la fetichización del sexo, establecido como principio de inteligibilidad: “Nace entonces una gran tecnología de la psique que constituye uno de los rasgos fundamentales de nuestro siglo XIX y de nuestro siglo XX: hace del sexo a la vez la verdad oculta de la conciencia razonable y el sentido descifrable de la locura:

---

<sup>197</sup> Foucault, 1992, 104.

<sup>198</sup> Dentro de la racionalidad económica que pone al cuerpo del trabajador como valor de cambio y de producción de riqueza, su funcionalidad ha de ser asegurada controlando todo aquello que se desvía de la norma racional. La vigilancia para su productividad en el trabajo va de la mano con el control disciplinario y el saber sobre su sobrevivencia (higiene, medicina) y reproducción (sexualidad, género, familia). En el disciplinamiento de unos y otros, funciona una red de mecanismos, desde normas cotidianas, regulaciones legales a instituciones especializadas en producir enunciados de verdad y convertirlos en acto, como las teorías sobre fisiología, psiquiatría, genética. El contrapunto del cuerpo funcional es el cuerpo anómalo: el loco, el deforme, el vicioso, el criminal, el patológico en el sexo (homosexual, masturbador), etc, degenerado objeto de control, saneamiento y/o confinamiento. Ver Foucault (2001), Los anormales.

su sentido común, y por tanto permite aprisionar a la una y a la otra según las mismas modalidades. (...) Estos temas, que en el fondo de todo placer está el sexo y que la naturaleza del sexo requiere que se dirija y se limite a la procreación, no son temas inicialmente cristianos sino estoicos. (...) El sexo se ha convertido así en el ‘código’ del placer”<sup>199</sup>.

Al modo elaborado por Sennett en *Carne y piedra* para la sociedad griega, también la modernidad proyectó sus principios fundantes en el espacio urbano. El ejemplo más característico es la remodelación modernizadora de París realizada por Haussmann en 1853-1870. Esta corporizó a la par el habitat apropiado a la sensibilidad y modo de vida modernos –el desplazamiento rápido, la intercomunicación fluida, los espacios amplios y bellos para una sociabilidad placentera, la homogeneidad arquitectónica en sus líneas ostentosas y sólidas, la conceptualización del espacio urbano como una mercancía, sujeta a valorizaciones vinculadas al prestigio de sus propietarios– con los resguardos necesarios a la mantención de este orden: calles rectas y amplias para permitir una visión panóptica de control y el desplazamiento rápido de tropas en caso de levantamientos populares y guerras, salubridad pública garantizada por la demolición de las casas pobres del centro de la ciudad y la expulsión de sus habitantes *peligrosos* y *bárbaros* a los extramuros de la ciudad, agrupación de los habitantes según clase social, de modo de preservar la distancia con “el otro” y a la par, dar rentabilidad al mercado inmobiliario, etc.<sup>200</sup>

Los historiadores coinciden en que el siglo XIX fue uno de fuerte inestabilidad psicológica-identitaria y económica, por los violentos y masivos desplazamientos humanos que durante él se produjeron, desenraizando a las personas de sus habitats o *habitus*, transponiéndolos a espacios materiales, culturales, laborales diferentes a los tradicionales. Su status y lugar jurídico fue variando, en la medida que la recomposición de los sistemas de gobierno y de poder les asignaron nuevos deberes, derechos y posiciones dentro de lo público, lo social y lo privado. Los desenraizamientos

---

<sup>199</sup> Foucault, 1992, 155 y 160.

<sup>200</sup> [Ver Ortiz](#).

requirieron de nuevos enraizamientos; las pérdidas de referente cultural necesitaron de procesos de aculturación y transculturización.

Siendo crucial el problema de la no-pertenencia y por tanto de la pertenencia, esta incluía, como hemos visto, el vínculo con un ente general: el Estado y la nación: “Mientras alineamientos y lealtades tradicionales habían perdido mucho de su fuerza de atadura, la idea de lo nacional probó ser un sustituto de ellos en tanto proveyó de un nuevo tipo de cohesión entre los varios agrupamientos sociales y políticos. Donde una tal oferta de cohesión fue aceptada y territorialmente lograda, fronteras externas de la polis moderna pudieron establecerse”<sup>201</sup>.

Junto con las regulaciones de la libertad individual mediante la ley y las acciones de hecho, estos Estados “fueron desarrollados como contenedores para la construcción de las instituciones modernas; sus fronteras son las del alcance de las instituciones en términos territoriales y de otro tipo. En términos económicos, la noción de ‘sin ataduras’ de Smith de la eficiencia del mercado fue pronto contestada por la idea de List de fronteras protectoras para hacer prosperar una economía nacional. Términos lingüístico-culturales, por supuesto, proveyeron la fundación misma para el Estado-nacional. Estas ideas fueron institucionalizadas al establecer instituciones académicas organizadas nacionalmente, desarrollando tradiciones intelectuales nacionales y redes de comunicación nacional y esferas públicas. En cuanto al poder autoritario, un importante límite a la autonomía fue la restricción del sufragio, que oponía la idea liberal de la modernidad al alegato sobre el abuso de las masas”<sup>202</sup>.

Estado-nación, entonces, nuevo cuerpo de fronteras delimitadas, que se nutre ya no del cuerpo del soberano que con su sola presencia ante el territorio constituye al Estado sino de una multiplicidad de cuerpos que se reparten el derecho y la posibilidad de la representación, y otros que, fuera de él, tarde o temprano también lo disputarán. Dentro del mapa político mundial, Hobsbawm establece que, no obstante estar Latino América constituida hacia 1890 por dieciocho repúblicas, “la negación al derecho a voto de los

---

<sup>201</sup> Wagner, 49.

<sup>202</sup> Ibid, 51.

analfabetos, sin mencionar la tendencia a los golpes militares, hace imposible calificarlas como ‘democráticas’ en cualquier sentido”<sup>203</sup>.

En este tiempo de conquistas democráticas en los países occidentales no bastó con la aprobación de constituciones que declaraban la igualdad ante la ley: el verdadero poder era el dinero, ante el cual se rendían los jurados, policías y votantes pobres, lo cual también era el prerrequisito no sólo para los derechos cívicos sino para la libertad personal<sup>204</sup>. Y, en términos de dinero, las diferencias eran abismantes, por una muy desigual distribución del ingreso y pésimas condiciones de vida para los pobres. La cuestión social fue un tema acuciante hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, cuando ya no era posible desviar la vista y taparse los oídos ante la situación y el clamor de estas clases.

Estos Estados-nación durante el siglo XIX emplearon su energía no para solucionar los apremiantes problemas de sobrevivencia de los más pobres sino para ganar en cohesión interna, desarrollar proyectos políticos y económicos de modernización y delimitar sus

---

<sup>203</sup> Hobsbawm, —, nota en p. 31. Al respecto, antes, ha mencionado que el voto exclusivamente masculino es una limitación a nivel mundial para la representatividad democrática.

<sup>204</sup> “La libertad y la igualdad ante la ley no eran en forma alguna incompatibles con una desigualdad real. El ideal de la sociedad burguesa-liberal está claramente expresado en estas irónicas palabras de Anatole France: ‘La ley, en su igualdad majestuosa, da a cada hombre el derecho a cenar en el Ritz y dormir debajo de un puente’. Sin embargo, en el mundo ‘desarrollado’ era el dinero o la falta de él, más que la cuna o las diferencias de estatus o de libertad legal, lo que determinaba la distribución de todos los privilegios, salvo el de la exclusividad social. Por otra parte, la igualdad ante la ley no eliminaba la desigualdad política, pues no contaba sólo la riqueza sino el poder de facto”. No obstante, establece diferencia entre “países en que la tortura era una forma legal del proceso judicial” (como China), y aquellos en que “la policía reconocía tácitamente la distinción entre clases ‘torturables’ y las ‘no torturables’” (en palabras del novelista Graham Green). En Hobsbawm, 32.

fronteras territoriales, ojalá, ampliándolas. Las máquinas de producción de símbolos y de bienes funcionaron así junto a las máquinas de guerra<sup>205</sup>.

Las interrogantes que me deja Habermas, y las últimas consideraciones de Foucault, Sennett y Wagner son las siguientes: ¿Qué formas de publicidad representativa operan en Chile en el fin de siglo XIX e inicios del XX ? ¿Son de exhibición del cuerpo del soberano, ya sea de tipo feudal cortesano, por ende espiritual y noble, o también, de exhibición de la fastuosidad monárquica? ¿O son una representación de la individualidad liberal, en el seno de una sociedad civil reflexiva y crítica que ocupa el lenguaje oral o escrito como el principal soporte de su discusión, asentado en el cuerpo presente o mediado por la comunicación masiva? ¿Se constituyó en esa época en Chile un espacio que se pueda entender como *publicum*? Y en cuanto al Estado-nación, ¿la “invención de la nación” se realiza mediante la idea de su constructo histórico o de la operación de una “comunidad imaginada”? ¿Cuáles son las inclusiones y exclusiones principales en la definición de “ciudadano” y “pueblo”? ¿Cuáles son las formas de disciplinamiento que imperan en las urbes modernizadas de Chile, las formas de panoptismo o de vigilancia integral? ¿Se ha establecido allí el sexo como “código del placer”, en una tensión entre conciencia razonable y locura?

Porque, ¿qué voces, qué cuerpos constituyeron los espacios privados, sociales, públicos y cívico-públicos en el Estado-nación chilenos a medida que el capitalismo y con él, su clase rectora, la burguesía, establecía las normas y la dinámica de la vida en sociedad? ¿Qué máquinas de poder, de deseo, de guerra operaron? ¿Cómo se vinculan estos con las grandes dinámicas societales y del poder que se irradian desde los centros industrializados europeos y norteamericanos en esta *Belle Epoque* o “Era del Imperio”?

---

<sup>205</sup> Se unificaron los últimos Estados en Europa (Alemania, Italia), otros se anexaron deviniendo imperios (austro-húngaro, ruso zarista). En América, Estados Unidos se expande irrefrenable al oeste, a costa de territorios franceses, mexicanos, españoles. Lo mismo Chile hacia el Norte y hacia el Sur, Argentina hacia sus dos extremos, Brasil hacia Paraguay y Perú, etc.

## 4. FUERZAS MOTRICES DE LA *ERA DEL IMPERIO*

### RACISMO Y PODER COLONIAL

A casi tres siglos de su persistente expansión, la burguesía europea se encontraba en su mejor momento, y su peso se hacía sentir en el mundo: “En el decenio de 1880, Europa era no sólo el núcleo original del desarrollo capitalista que estaba dominando y transformando el mundo, sino con mucho, el componente más importante de la economía mundial y de la sociedad burguesa. No ha habido nunca en la historia una centuria más europea ni volverá a haberla en el futuro. Desde el punto de vista demográfico, el mundo contaba con un número mayor de europeos que en sus inicios, posiblemente uno de cada cuatro habitantes”<sup>206</sup>.

Una nueva realidad mundial se gestó en esta dinámica de fortalecimiento y ampliación territorial de los estados nacionales, la que para Hobsbawm define al fin de siglo XIX, entre 1870 y 1914, como “la Era del Imperio”, con su corolario de racismo hacia afuera y hacia adentro. Son crudas las justificaciones y crudas las consecuencias de este imperialismo:

“En 1880 (...) la renta per cápita<sup>207</sup> en el ‘mundo desarrollado’ era más del doble de la del ‘tercer mundo’. (...) La distancia entre el ‘tercer mundo’ y las partes realmente desarrolladas del ‘mundo desarrollado’, es decir los países industrializados, (...) era unas siete veces más elevada en 1913. La tecnología era una de las causas fundamentales de ese abismo, que reforzaba no sólo económica sino también políticamente a estos países. Un siglo después de la Revolución Francesa era cada vez más evidente que los países más pobres y atrasados podían ser fácilmente derrotados por los primeros y (a menos que fueran muy extensos) conquistados, debido a la inferioridad técnica de su armamento”<sup>208</sup>.

En la visión de este historiador, el mundo estaba dividido en una zona reducida en la que el “progreso” era indígena y otra mucho más amplia en la que se introducía como un conquistador extranjero, ayudado por minorías de colaboradores locales. En el caso

---

<sup>206</sup> Ibid, 37.

<sup>207</sup> Índice que no refleja la distribución interna del producto.

<sup>208</sup> Hobsbawm, 23-24.

de gran parte de África, Asia y Oceanía fue un imperialismo ejercido directamente por estos Estado-nación europeos, ocupando sus territorios militarmente e imponiendo en ellos protectorados y gobiernos colonialistas: “La imposibilidad de mantenerse al margen del comercio y la tecnología de Occidente o de encontrar un sustituto para ellos, así como para resistir a los hombres provistos de sus armas y organización, situó a unas sociedades, que por lo demás nada tenían en común, en la misma categoría de víctimas de la historia del siglo XIX, frente a los grandes protagonistas de esta historia. Como afirmaba de forma un tanto despiadada un dicho occidental (...) ‘Ocurra lo que ocurra, tenemos las armas y ellos no las tienen’,<sup>209</sup> (...) Básicamente, todos esos países estaban a merced de los barcos procedentes del extranjero, que descargaban bienes, hombres armados e ideas frente a los cuales se hallaban indefensos y que transformaban su universo en la forma más conveniente para los invasores, cualesquiera que fueran los sentimientos de los invadidos”,<sup>210</sup>. América Latina no escapó a esta condición al ser informalmente colonizada por los países europeos industrializados, y en el caso del Cono Sur, especialmente por Inglaterra.

Los modos perversos de este neo-colonialismo impregnado por el racismo en tanto *ethos* mundializado, fueron reproducidos por los Estado-naciones del tercer mundo. En la nueva ola expansiva sobre territorios aún colonizables a la explotación capitalista y a la modernización, los habitantes indígenas fueron brutalmente reprimidos por su condición de “bárbaros”,<sup>211</sup> (curiosamente, se ocupó para designarlos el mismo término que empleaban los griegos para referirse a los pueblos que consideraban menos

---

<sup>209</sup> Dicho que lamentablemente aún pareciera vigente entre los neo colonialistas del siglo XXI, a juzgar por el modo en que se realizó la segunda invasión-ocupación de Irak del eje imperialista Estados Unidos-Inglaterra el 2003.

<sup>210</sup> Hobsbawm, 28. Este autor, quien habla desde su experiencia personal de haber crecido en una colonia inglesa (Egipto) como hijo de una familia de colonizadores europeos, reconoce en Latinoamérica de fines del siglo XIX a un continente sujeto al imperialismo inglés.

<sup>211</sup> Ver el extraordinario estudio de Mary Louise Pratt sobre esta etapa de la colonización europea, *Imperial eyes, travel, writing and transculturation*.



“civilizados” que ellos). “En esos países extraeuropeos (fruto de colonizaciones europeas, como América y Oceanía) la democracia política asumió la eliminación de la antigua población indígena: indios, aborígenes, etc. En los lugares donde esa población no pudo ser eliminada mediante la expulsión a las ‘reservas’ o el genocidio, no formaron parte de la comunidad política. En 1890, de los 63 millones de habitantes de los Estados Unidos, sólo 230.000 eran indios”<sup>212</sup>. Poblados indígenas en América del Norte y del Sur eran cotos de caza con premio al mejor tirador. Indígenas sobrevivientes, declarados incapaces políticamente. Son ellos, como el extranjero griego, cuerpos fríos sin derechos y denigrados, pero esta vez, dentro de su tierra natal.

Otra veta de este racismo discriminó entre quienes, integrados a la modernidad, colaboraban activamente con su instalación y expansión, y quienes participaban a contrapelo o se resistían a ella. Para los imperialistas, estos eran los bárbaros no blancos, a quienes había que dominar despóticamente a través del mundo en nombre de su futuro beneficio<sup>213</sup>. Para las dirigencias de los países periféricos, muchas veces desanimadas por la lentitud o dificultad de sus políticas de modernización, eran los mestizos e indígenas supuestamente degradados genéticamente los que había que “blanquear” mediante fuertes migraciones europeas blancas (caso de Argentina y Chile) o mediante matrimonios mixtos (Brasil). Pragmática que reinterpretó vía Bunge las teorías eugenésicas de los post-darwinistas Spencer y Le Bon: se recurría a la biología para explicar la desigualdad, tal cual lo hicieron los griegos hace seis mil años. Pero otros intelectuales plantearon lo contrario: que el mestizaje latinoamericano y sus razas indígenas serían el baluarte de su potencia social progresista (México y Brasil).

---

<sup>212</sup> Hobsbawm, 32.

<sup>213</sup> John Stuart Mill: ‘El despotismo es una forma legítima de gobierno sobre los bárbaros con tal de que el fin que se persiga sea la mejora de su situación’ (Hobsbawm, 40). Coincidiendo con Foucault en que el poder es la continuación de la guerra por otros medios, Hobsbawm afirma que esa civilización burguesa se expandió por el mundo porque le fue posible controlar a los bárbaros que se le oponían.

En esta época finisecular, entonces, “la idea de ‘raza’ impregnó de modo tan potente los enunciados de verdad como la de ‘progreso’”<sup>214</sup>.

## **LA ERA DE LA MODERNIDAD ORGANIZADA**

Como decíamos, a pesar de esta enorme animación y transformación continua de enunciados y visibilidades, los más esclarecidos y también los más desfavorecidos percibieron en esta articulación de la sociedad occidental capitalista una utopía incumplida, un desencanto y desasosiego que en general no se supo identificar con precisión, pero que fue contestatario en medio del pragmatismo positivista reinante.

La utopía liberal que apostaba al universalismo y presumía la automática armonización de la sociedad quedó entonces refutada contundentemente en las postrimerías del siglo XIX, en lo que se ha llamado una “clausura de la primera modernidad” y “el término del capitalismo puro” (Wagner). Tiempo de actualización de una paradoja en la visión de Hobsbawm, cuando el eje central de la historia del s. XIX, “el triunfo y la transformación del capitalismo en la forma específica de la sociedad burguesa en su versión liberal”, en su último periodo o “era del imperio” (1870 – 1814) se transformó en “el de la sociedad y el mundo del liberalismo burgués avanzando hacia lo que se ha llamado su ‘extraña muerte’. Conforme alcanza su apogeo, es víctima de las contradicciones inherentes a su progreso”<sup>215</sup>.

Al final del siglo XIX, la organización económica y las luchas sociopolíticas dentro de los Estados-naciones se habían desarrollado a un punto en que los conceptos fundantes de la teoría liberal parecían inaplicables. Se estaba ya en la segunda fase de esta modernidad: la del “capitalismo organizado, en la cual las formas de representación social volvieron a ser la agenda prioritaria, como lo fueron al momento de constituirse los Estados republicanos. Proliferaron “prácticas organizadas respaldadas en la agregación de grupos de individuos de acuerdo a un criterio social. Comunicación y toma de decisiones sobre los arreglos colectivos son hechos dentro y entre las organizaciones por líderes que hablan y actúan a nombre de (esto es, representando) sus alegados miembros homogéneos. (...) Las formaciones de opinión pública libres y

---

<sup>214</sup> Hobsbawm, 40.

<sup>215</sup> Hobsbawm, 16 y 18.

sueñas en clubes políticos y círculos dieron paso a un rango de formadores de opinión organizados. (...) Un lugar de demanda políticamente consolidado -el Estado- al cual se le planteó la cuestión social, estaba generalmente disponible”<sup>216</sup>.

Hubo un fortalecimiento de los dos polos de la producción capitalista, despersonalizándose unos, sumando cuerpos los otros: “En los sectores más dinámicos de la economía, se formaron monopolios o oligopolios nacionales, y los dueños le dieron el paso a los administradores. Al final del siglo, los obreros estaban en las barricadas en muchos lugares, haciendo que muchos creyeran que ellos marchaban con la historia”. Esta movilización se vio exacerbada con una experiencia colectiva traumática y liberadora a la vez, tiempo en el que termina el corte temporal de este estudio: “La Primera Guerra Mundial demostró a través de su movilización social que las masas organizadas habían entrado de lleno en la historia. (...) fue un punto tan decisivo como la revolución de 1789. Marcó el claro comienzo del fin del capitalismo puro. (...) Marcó el principio de la refutación de todas las teorías sociales progresistas del s. XIX”<sup>217</sup>.

Tiempo en reconstrucción permanente el de este del fin de siglo necesariamente fluido y abierto en sus paradojas. Nada parecía consolidarse verdaderamente (“todo lo sólido se desvanece en el aire”, Marx), y los esfuerzos por posicionar, constituir, desplazar identidades y poderes fueron enormes. Por ello, los flujos de deseo son poderosos, los agenciamientos se constituyen y reconstituyen, se potencian es su cualidad colectiva ante una burguesía remecida hasta sus cimientos y un proletariado en pie de levantar cabezas y cuerpos en esta “la primera crisis de la modernidad”.

## **DISCURSOS DE VERDAD Y AGENCIAMIENTOS CRÍTICOS AL CAPITALISMO LIBERAL**

Este siglo estuvo especialmente atento a los discursos científicos, los que extrapoló al área social, como lo hiciera Comte con el positivismo. La filosofía y la ciencia política produjeron activamente enunciados explicativos de la racionalidad de la nueva

---

<sup>216</sup> Wagner, 62

<sup>217</sup> Ibid.

organización social, enunciados que fueron entroncados rápidamente a las políticas públicas y a otras dinámicas de poder, o fueron esgrimidos como orientación por grupos en procesos de empoderización. Marx/Engels fueron un polo poderoso en esta producción, enfatizando el materialismo histórico y el protagonismo proletario en la transformación de las relaciones de producción. Al fin de siglo, vieron complementado o disputado su campo interpretativo con el nacimiento de las ciencias sociales, nuevas autoridades en la materia.

Las figuras más prominentes de este nuevo campo de “enunciados de verdad” acerca de la sociedad, avalado ahora en su autodefinición de ciencia (demostrable según una rigurosa metodología) y no de filosofía (especulación lógica), fueron en su mayoría fuertes críticos del capitalismo y de la filosofía que lo sustenta: Weber, Pareto, Mosca criticaron la racionalización como criterio central de organización estatal y societal y la “caja de hierro” que genera la jerarquización social y la burocratización estatal. Durkheim realizó un diagnóstico positivista del cambio en la moral de las relaciones sociales en el capitalismo industrial, que derivó desde los vínculos comunitarios a los propiamente sociales, orgánicos, carentes de la moral anterior. En fin, hacia principios del nuevo siglo, Horkheimer y la temprana Escuela de Frankfurt re-pensaron el marxismo a partir del diagnóstico de las transformaciones finiseculares de la sociedad occidental, apuntando a sus mecanismos de alienación y deshumanización fruto de una sociedad caracterizada por grandes concentraciones de capital y enormes factorías ultra tecnologizadas de producción en serie, y de una cultura de masas industrializada manejada por capitales privados estimulados por el lucro.

En este clima de incomodidad y malestar crítico, el ensayo se transformó en un género relevante que acogió y difundió las renovadas energías de los reformadores o revolucionarios que impulsaban políticas globales de cambio estructural para sus países, su región o el sistema en general, apelando a y conformando con ello movimiento social. Al modo en que Renán propaló y fundamentó sus propuestas, éstas más bien aristocratizantes, los ensayistas latinoamericanos realizaron replanteamientos filosófico-político-culturales del sujeto moderno en su articulación socio-cultural, desde consideraciones humanistas, críticas al pragmatismo positivista. Se perfiló así un Rodó, cuyo proyecto educativo renovador desde las jóvenes generaciones fue deudor de un cierto latinismo francés arielano o idealista; Vasconcelos en el México post-revolucionario, con su proyecto educacional popular y modernizado; Martí en la Cuba

independentista, cuyo refinado y complejo proyecto intelectual se articuló desde la creencia en una identidad latinoamericana sustantiva: “nuestra América”, con una combativa posición política antiimperialista y valoradora de las fuerzas indígenas, al igual que Mariátegui en Perú, que fundió su brillante reflexión filosófico-cultural con un compromiso político de fuerte identidad con los desposeídos y con el pueblo, a despecho de las clases dirigentes, incapaces de dar cumplimiento a la utopía independentista de libertad, igualdad y modernización democrática<sup>218</sup>.

En todo caso, estas eran posturas disidentes respecto al positivismo, ideología dominante en las elites sociales, que entendían las instituciones y al comportamiento humano como fruto de la construcción histórica racional, y al ser humano como parte de organismos y sistemas biológicos regidos por leyes de la naturaleza. Grandes difusores de este enunciado de verdad fueron los novelistas de la segunda mitad del siglo, especialmente el costumbrismo de Balzac y el naturalismo de Zola, apegados a la reproducción fiel de ambientes y personajes característicos, delimitados y delimitantes de su entorno.

Pero junto a ellos, el exotismo orientalista de un Pierre Loti vino de la mano con la expansión colonialista a Asia, especialmente a India y a los países árabes como también a Sudáfrica, que colmaron un imaginario de lujos, coloridos, sensualidad. La fotografía, el cine, la expansión a nivel mundial de las redes ferroviarias y cables telegráficos, como de empresas navieras de frecuentes recorridos intercontinentales y la introducción del globo aéreo, el aeroplano y el automóvil ampliaron la visión del mundo desde lo local a un sentir cosmopolita, a una posibilidad de intercomunicación cada vez más rápida y amplia, no sólo en palabras sino en imágenes y visualidad. El diseño moderno sofisticado se fue imponiendo en el cotidiano a través del *Art Nouveau*, con presencia desde el espacio público en la decoración arquitectónica de una estación de trenes hasta el objeto más minimalista, una cigarrera o un cenicero. No se trataba de producir objetos según un primario sentido utilitario, sino que había que agregarle el valor de la belleza y el buen gusto a nivel masivo, según un estilo de vida ya alejado del ascetismo de la primera burguesía dedicada a la acumulación.

---

<sup>218</sup> Ver Rojo (2001), Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. Caps. 4 al 6. Inédito.

Este fenómeno fue paralelo a una nueva organización de la familia burguesa, y en ella, al cambio del status de dos de sus miembros, hasta entonces, sometidos a la patria potestad: de la mujer y de los jóvenes: “Cierta relajamiento de las estructuras de la familia burguesa se reflejó en cierta emancipación de la mujer dentro de ella y en la aparición de grupos de edad entre la adolescencia y el matrimonio como una categoría separada y más independiente de ‘jóvenes’ que, a su vez, ejercieron un poderoso influjo en el arte y la literatura. Las palabras ‘juventud’ y ‘modernidad’ llegaron a ser casi intercambiables y, si el término ‘modernidad’ quería decir algo, significaba un cambio de gusto, de decoración y de estilo”<sup>219</sup>.

En este contexto, y por el propio principio de contradicción y crisis que generó la modernidad con su conciencia crítica siempre alerta, surgieron en este fin de siglo corrientes de un positivismo “espiritual” y más adelante, derechamente anti-positivista. En el arte, se abandonaron los últimos resabios románticos y el realismo mediante el parnasianismo, el decadentismo, el simbolismo, culminando en el nuevo siglo con el modernismo y las vanguardias, que autonomizaron el arte de las organicidades sociales para remitirse a su propia estructura lingüística como lugar de validación y creación de nuevas formas, miradas, sentidos, sobre la base de una discontinuidad radical entre significantes y significados<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Hobsbawm, 79.

<sup>220</sup> Rojo resalta la ligazón que Terry Eagleton en (1990), *The ideology of the aesthetic* establece entre el autonomismo estético y “el ‘temprano’ capitalismo, la moderna sociedad de clases, la construcción de una nueva ideología y de un nuevo sujeto social y los procesos de especialización que se generan y multiplican a causa de ello”. Rojo 2001, 58. Propuesta interpretativa que está en la línea de la ley enunciada por Rama con anterioridad, a propósito de su explicación de la posibilidad histórica del surgimiento del modernismo en Darío: “ahí donde el subjetivismo económico alcanza mayor profundidad, allí el modernismo alcanza también mayor profundidad”, en tanto el modernismo ocupa procedimientos similares a los del capitalismo en la producción de sus objetos (técnica, rigor disciplinario, producción cuidadosa del objeto literario) y a la vez, contrapone el pragmatismo de aquél. Ver Rama. 1970..

Los múltiples reacomodos de enunciados y visibilidades, de prácticas y proyectos, de agenciamientos, manifestó que la sociedad de fin de siglo se encontraba cada vez más desbordada por las propias energías y realidades que iba generando: un proletariado cuantitativamente creciente en situación de pobreza y carente de derechos y beneficios; urbanización acelerada en base a inmigrantes de alta rotación que presionaban sobre las instalaciones y estructuras precarias de las ciudades; un Estado que se burocratizaba y crecía en ingerencia e intervención en la economía, en la medida de las necesidades de administración de la actividad privada, de socialización (educación) y control del cuerpo social y de los cada vez mayores intereses nacionales. Se produjo una ampliación de los sectores medios y de servicios, profesionales, etc, junto a una también expansiva burguesía, clase rectora integrada por los que lograron ya establecerse allí como por los que se sienten que pertenecen a ella o aspiran a incorporarse en plenitud.

Burguesía que dejó atrás su momento de acumulación ascética y se ocupó ahora, con la misma energía, de producir dinero y de gastarlo. Las grandes fortunas lo hicieron con derroche festivo; las menores e incluso los asalariados, con mayor cálculo, pero ya son muchos los que consiguieron comodidades y placeres inalcanzables para sus ancestros más cercanos. Ello, en contraste e incluso a costa de los más, que estaban en condiciones precarias, o peor, insostenibles, sin espacio en este nuevo escenario y sin retorno a su inserción tradicional, ahora desbaratada por las nuevas reglas del juego.

La promesa de la modernidad seguía en pie: inclusión universalista a sus beneficios y derechos en base a la trilogía de la igualdad, fraternidad, libertad. Promesa que sirvió de faro a los excluidos y a las minorías en tanto proyecto potencial de emancipación: el proletariado y las clases trabajadoras, la “mujer nueva”, los jóvenes, fueron las fuerzas principales de agenciamiento en este periodo. Las organizaciones de presión se multiplicaron: sindicatos, partidos políticos, asociaciones gremiales, culturales, de género, de identidades nacionales. La sociedad era un animado espacio de luchas y cruces de fuerzas, se ampliaron los derechos civiles y políticos, se aprobaron leyes laborales y sociales, los sindicatos se organizaron a nivel nacional e internacional en un arco de representatividad que incluyó la izquierda marxista, se dictaron leyes de escolaridad obligatoria, proliferó la prensa relativamente libre. Las armas de lucha fueron la negociación, el proselitismo didáctico, el activismo para sumar fuerzas a las organizaciones y plataformas reivindicativas, la huelga, los levantamientos populares, la violencia anarquista...

Hubo también en este tiempo otras zonas de actividad y modos de vida, no adscritas a las fuerzas dominantes ni a las delimitaciones de clase e incluso de género: la de espacios culturales disidentes, que aspiraban a la autonomía, que cultivaban sensibilidades refinadas, cultas, que buscaban y fomentaban la diferencia respecto a lo burgués, aunque se alimentaban del espacio que su productividad, riqueza y ambiente secularizado les permitía. Periodistas, intelectuales, artistas de variadas disciplinas, diletantes, profesores, gente de la farándula circulaban en los cafés, casas de té, restaurantes, clubes, asociaciones profesionales, parques, teatros, ateliers, redacciones de diario, imprentas, salas de conferencias, aulas docentes. Entre los artistas, algunos estaban integrados a los campos culturales vigentes; otros, desde posiciones de vanguardia minoritarias, intentaron su desplazamiento y refundación modernista desde la esfera de una progresiva autonomía de las artes.

El anterior panorama histórico de Occidente en el fin de siglo XIX e inicios del XX me deja algunos importantes puntos a corroborar en el caso de Chile: ¿se vive aquí una primera crisis del capitalismo liberal, dando paso al capitalismo organizado? En él, ¿cuáles son los sujetos protagónicos? En relación al Estado-nación, ¿cuáles son sus formas de representación ciudadana? ¿Cómo se definen desde el Estado y la sociedad civil los dos principios inspiradores de la época: el progreso y la raza? ¿Cómo se modela o remodela el espacio urbano moderno, y en él, quiénes pueden desarrollar sus performances de poder y deseo? ¿Cuál es la situación de la mujer y del joven, tienen mayor espacio de libertad en la familia, en la sociedad y en lo cívico-público? ¿Son también ellos impulsores de la modernidad y sujetos de la performance? ¿Es posible hablar de “la mujer nueva” referida a la mujer chilena, cuál es su relación con la voz y el cuerpo en público?

Dilucidemos estos aspectos adentrándonos en ese Chile de la *Belle Epoque* en la Era del Imperio.



# SEGUNDA PARTE. INCLUSIONES Y EXCLUSIONES EN LO PÚBLICO, LO SOCIAL Y LO CÍVICO PÚBLICO EN EL CHILE DE LA ERA DEL IMPERIO

*“Las personas en mi obra son personajes modernos  
viviendo en una era de  
transición  
más febril e histórica que la anterior, al menos.  
Las he identificado como más inestables,  
rotas y divididas,  
una mezcla de lo viejo y lo nuevo”.*  
Strindberg, 1888, Prólogo a **“La Señorita Julia”**

# I. LO PRIVADO: ENUNCIADOS ACERCA DE GÉNERO Y FAMILIA

## 1. LA POTESTAD DE VERTER SANGRE DE MUJER

Las obras cumbres de la dramaturgia chilena hacia el fin de siglo: *El tribunal del honor*, de Daniel Caldera (1877), *La república de Jauja*, de Juan Rafael Allende (1888) y la más exitosa de ellas, *Don Lucas Gómez*, de Mateo Martínez Quevedo (1887), ponen el dedo en la llaga en los temas álgidos de lo privado, lo público y lo social respectivamente en este periodo de la historia chilena. Ocupan diferentes géneros clásicos -tragedia, sátira y comedia- para calar a fondo en los quiebres de lo humano en Chile, asociados a las estructuras más profundas de lo cultural, lo político y lo social. En las dos primeras, la sangre corre a raudales por el escenario: el horror, la conmoción atenazan a protagonistas y espectadores. En la última, la risa relaja la vergüenza de la autoidentificación y le pone al otro el sayo propio del ridículo.

En 1891, la sociedad santiaguina asistió a una nueva escenificación del ya clásico *El tribunal del honor*, esta vez en el Teatro Santiago por la compañía Roncoroni y en traducción al italiano. Su reestreno y el renovado entusiasmo ante esta representación atestiguan su vigencia hacia el fin de siglo. A caballo entre el realismo romántico y el melodrama, en su epígrafe cita al clásico drama de honor español *El médico de su honra*, de Calderón. Con ello, afirma que la cultura hispánica feudal está aún hondamente asentada en la cultura chilena. Allí, la mujer tiene reservado un papel especial, de culto e inspiración para las gestas y aventuras del caballero. En contrapartida, ha de estar a la altura de esa honra, concentrando en su propio cuerpo la pureza y respetabilidad de aquel que, cortésmente, ha delegado en ella su propia representación. De aquí que tenga la retóricamente dulce pero en verdad pesada obligación de mantener una conducta irreprochable, cuyo principal significante está en lo sexual: en su castidad está radicada el honor de los hombres de la casa y, en especial, el del señor o marido. Junto con ser ensalzada en los enunciados y en la cortesía, en los hechos está bajo vigilancia y sospecha por entenderse que es indomable el deseo de ella

y de los otros en relación al tesoro que guarda. En ausencia del señor, ese cofre será puesto bajo siete llaves mediante el cinturón de castidad.

*El tribunal del honor* se inicia en una tarde apacible de tertulia en el salón familiar de un San Felipe decimonónico, donde María, mujer culta y sensible, se espanta ante la conducta, para ella criminal e injustificada, de Otello: quiere darle una oportunidad a la esposa, oír sus descargos. Su marido Juan, un militar activo, hábil estratega en el campo de batalla y en los juegos de salón (ajedrez), adhiere con vehemencia a Otello: no es posible vivir en los celos ni en la idea de la traición femenina. En ambos hipotextos (*Otello* y *El médico de su honra*) las apariencias condenan a una esposa que no ha cometido desliz amoroso alguno, pero, como la mujer del César no sólo debe serlo sino parecerlo, el marido de cada cual las asesinan. En la primera, por celos, en la segunda, por honor (justificación más honrosa, por estar entramada culturalmente, que los celos, considerados un desborde pasional). En la obra española, no sólo queda impune el crimen sino es recompensado por el rey, dándole al marido asesino una nueva mujer por esposa, casta, bella y con nobles pergaminos.

María, en la obra chilena, es mujer fiel, de un solo amor, pero lamentablemente, éste no coincide con su marido, ya que su padre la casó contra su voluntad apelando a su incontestable patria potestad. Mujer resignada a su suerte, ve reavivar su amor cuando él, también militar, llega como invitado a alojarse a su casa. La tragedia anunciada se acelera: la transgresión se consuma, el marido se entera, acumula pruebas interceptando la correspondencia amorosa, espiando encuentros nocturnos.

Juan erige su propio tribunal, en la doble condición autodesignada de acusador y juez. El, el hombre, tiene el monopolio de la razón frente a una mujer que desborda afectividad, por tanto, sinrazón. Su juicio será imparcial y su legitimidad reside en el monopolio masculino de la aplicación de la violencia. Tal cual como militar de alto rango está facultado a hacer juicios sumarios en tiempos de excepción<sup>221</sup>, se arroga el derecho de hacer igual cosa en su hogar, también espacio sujeto a su mando. No actúa impulsivamente: realiza el ceremonial del juicio y tras la exposición de las pruebas, la confesión de la acusada y la no aceptación de sus considerandos, emite la razonada

---

<sup>221</sup> De hecho, la acción transcurre durante la guerra civil suscitada por el asesinato de Portales, en la década de 1830.

sentencia: la muerte. La ley que lo respalda es la del honor: “El honor, María, después de ver las acusadoras pruebas y la ardorosa defensa, hizo imparcialmente su oficio de juez y pronunció su sentencia. Dijo que si tú te hubieras pertenecido, que si en ti no hubiera estado algo que era mío, esto es, mi nombre y mi honra, bien podía ser perdonado tu extravío; pero que como habías dado lo que no era tuyo, como habías manchado de infamia lo que a mí me pertenecía, eres culpable”<sup>222</sup>.

Si la mujer de la obra de Calderón fue muriendo lentamente en su lecho, a medida que fluía sin atajo el corte de sangramiento que en vez de sanación resultó en muerte castigadora, la mujer de la obra de Caldera, en un sorpresivo giro melodramático, se resiste y clama por la vida de su hijo por nacer, prueba irrefutable de la consumación carnal del adulterio (frente a un matrimonio estéril con el marido, lo que puso en tela de juicio la virilidad de Juan). Ni el espectador aterrado ni los otros personajes pudieron salvar a María de un marido ya enardecido por sus celos y pasión, los que afloraron tras su anterior discurso racional y moral. La persigue con el cuchillo en alto y le asesta golpe tras golpe que ella infructuosamente intenta evitar. Las heridas salpican sangre por doquier, manchándola a ella, a él, a las paredes, muebles y objetos del otrora ordenado y acogedor salón burgués. Sangre femenina que al ser vertida en aras del honor masculino, lo restablece sin mácula.

El lenguaje ficcional de la obra hizo representable en público un hecho de otra manera privado (Arendt). Caldera se inspiró en un acontecimiento real que décadas antes protagonizó nada menos que quien llegaría a ser general en jefe del ejército chileno y que fuera el amante de la mujer “ajusticiada” por su marido. Este hecho traumático lo asienta el autor en fundamentos culturales ancestrales, revitalizados dentro de una sociedad burguesa que asigna al padre el poder sobre las mujeres y niños de la familia, avalado en su racionalidad de la cual los otros carecen. Caldera animó un debate cívico-público sobre esta contraposición. Si bien a la manera del realismo psicológico da los argumentos de verdad que sostienen el accionar de cada una de las partes en conflicto, la obra se desarrolla desde la mirada y el mundo interior de María, impedida para organizar su vida según sus personales (y legítimas) necesidades afectivas. Su sobrina, protagonista de la trama paralela, al resistirse a esta normativa de la patria potestad y

---

<sup>222</sup> El tribunal del honor, acto III, escena V.

tomar sus propias decisiones en amor y matrimonio, da claras señas de que la tendencia favorece a la liberalización del círculo de hierro privado-público, femenino- masculino, sensibilidad-razón que condiciona todavía férreamente el lugar de la mujer (burguesa) en esa sociedad.

Nuevos hechos de sangre alimentaron esta polémica, al llevar al límite las relaciones tensas entre las parejas de esposos y amantes dentro de este modelo institucionalizado. En 1896, el asesinato por su amante aristocrático, Luis Matta Pérez, de Sara Bell, una mujer sin recursos económicos ni prestigio social, reavivó la polémica. La impunidad del asesinato a pesar de las evidencias que acusaban al criminal hizo que, junto al tema de la condición desvalida de la mujer empobrecida frente al poder masculino que maneja los recursos económicos de su sobrevivencia, se denunciara la justicia clasista que obvia los delitos perpetrados por los poderosos.

El género teatral aportó con *Sara Bell* (1896) de Carlos 2º Lathrop a esta agitada polémica, la que nuevamente indaga en el zapato chino en que se encuentran las mujeres al verse forzadas a concubinatos (o matrimonios) indeseados por no haber un mercado laboral ni una capacitación que les permita ganarse un sustento digno e independiente.

Una década más tarde (1908), Luis Orrego Luco dio equivalente desenlace a su muy polémica novela *Casa grande*, en la cual el marido asesina fríamente a su esposa con una inyección letal. Crítica sensible y global a la aristocracia chilena, corona desde dentro de esta clase un rumor popular convertido cada vez más en sentido común dentro de la opinión pública: la decadencia moral de la aristocracia chilena, ensorbecida en el lujo y el hedonismo, perdidas ya las virtudes austeras de la familia chilena tradicional y, más lejos aún, las de los fundadores de la patria. La mujer nuevamente es la víctima, pero las culpabilidades, desilusiones, desenfrenos y nihilismo son de marido y mujer, cada uno arrastrado tras el delirio pasional (Deleuze) que les suscita diversos fetiches de satisfacción sensual y social, aflorando cada vez más ocasionalmente en ellos los ecos de los arrebatos místicos juveniles. Enfermedad social enlazada con enfermedad psíquica, en esa situación la mujer casada, eclipsada su seducción femenina con las maternidades, rutinas caseras, endurecimiento del carácter y deterioro de la belleza juvenil, no puede seguir negociando el poder dentro del hogar ni menos fuera de él, y queda sujeta al arbitrio masculino. Hasta las últimas consecuencias.

Como ocurrió en esos mismos días en otro hecho de sangre que conmovió hondamente a la sociedad santiaguina, cuando un marido que celaba a su mujer la mató de un tiro a la salida del Teatro Municipal, a la vista y oído públicos. Ella, vestida elegantemente y en plena sociabilidad con su círculo de amistades, protagonizó sorpresivamente una escena dramática que, de no ser real, habría sido la más apropiada para ese escenario de representación de lo trágico.<sup>223</sup> Es interesante cómo la crónica periodística, acusando el golpe de la brutalidad del marido, le restituye a la víctima su nombre de soltera, deja en el tabú la figura del asesino y elabora eufemismos acerca de la vida matrimonial de la mujer, diciendo sin decir que su calvario comenzó el día en que inició su vida conyugal.

Estos temas de fuerte impacto social, como son el asesinato con ribetes trágicos por suceder entre consanguíneos o dentro de la familia, tema central de la tragedia griega, tienen todavía otro requisito: que el hecho de sangre ocurra entre reyes y príncipes. Ahora, claro, se trata del “rey burgués” (Darío) que se concibe a sí mismo como un noble. Porque los hechos de sangre entre el “bajo pueblo” son habituales. Sus cuerpos se encuentran arrojados en las calles y zanjas tras riñas de alcohólicos o juegos de apuesta, o tras conflictos pasionales o abusos intrafamiliares del padre contra esposas, amantes e hijos (y también a veces, de reacciones violentas de la mujer contra el hombre, más frecuente entre las clases populares que en las burguesas).

---

<sup>223</sup> Hay que considerar que la relación víctima-victimario nunca es estable dentro del ideario social. Es este un fin de siglo que considera a estas mujeres como victimizadas por sus maridos o amantes, pero esa consideración corresponde a su ruptura con el ideal burgués de un matrimonio armonioso y de una mujer progresivamente autónoma y valiosa en tanto sujeto individual. La decodificación de un relato como El médico de su honra en su contexto de origen medieval se inclinaba a favor del marido, cuyo actuar era plenamente legitimado según el principio superior de la preservación de la honra masculina a través del derramamiento de sangre. Aún hoy, en India y en algunas países árabes, más de un millar de mujeres de todos los estratos sociales son anualmente asesinadas por sus padres y hermanos para devolver la honra a la familia mancillada por sus (supuestas) conductas sexualmente indebidas, asesinatos que cuentan con la complicidad de familiares, amigos y vecinos que avalan este proceder como un acto de restauración moral.

Estos hechos de la vida del pueblo raramente conmocionaban más allá de un posible comentario de sobremesa, no adquiriendo carácter de discusión cívico-pública. El necesario procesamiento que este tipo de hechos traumáticos requiere entre los que sí se impactan con ellos, entre sus iguales, se realiza a través del relato oral y se incorpora al imaginario mediante una sucesión de imágenes grotescas contrapunteadas con textos líricos de tono sentimental, que circulaban profusamente en los mercados y calles como lira popular. Fue el modo que el pueblo tuvo, en este periodo de confrontación social y de choque potente con una sociedad urbana en vías de modernización, de absorber estos hechos de sangre intrafamiliares o amorosos, mezclados con los provocados por la violencia delictual y por la policial de Estado, mezclados con otros fenómenos igualmente sorprendentes y horribles: sucesos sobrenaturales, monstruosidades y locuras que torturaban los cuerpos de hombres, mujeres y niños de ese tiempo.

Más que enunciados de verdad respaldados en consideraciones sociológicas, científicas, morales surgidas de la razón burguesa ilustrada y/o liberal, esta lira popular (cuya máxima expresión latinoamericana fue la del mexicano Posadas durante la Revolución hacia 1910) realizaba visualizaciones en haces de luz y oscuridad, flujos de emoción y vibraciones ocultas, que agenciaban al pueblo en sentimientos comunes de lo amoroso, lo maternal y de la amistad, junto al espanto, asombro o rebeldía frente a la muerte, la sexualidad, la locura, la anormalidad y el poder desatados. (Foucault)

En todo caso, es asombroso constatar que la legislación chilena a la fecha, máxima expresión de la norma regulada por la voluntad del poder vigente en tanto es sancionada en el Parlamento, autorizaba al marido a matar a su esposa en caso de sorprenderla in fraganti en “ciertas complacencias” para con otro, léase adulterio. Por cierto, la figura inversa no estaba autorizada.

## **2. DE LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO EN LO PRIVADO BURGUEÉS**

El epígrafe de Hobsbawm en su historia de la Era del Imperio (1875-1914) al capítulo “quién es quién o las incertidumbres de la burguesía”, es significativo como definición de lo privado para esta clase. Cabe preguntarse si es aplicable en Chile, a la luz de comportamientos como los arriba descritos: “En el sentido más amplio posible ... el yo del hombre es la suma total de lo que puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus

poderes físicos, sino sus ropas y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y amigos, su reputación y sus obras, sus tierras y caballos y sus yates y sus cuentas bancarias”.<sup>224</sup>

La institucionalidad de la familia decimonónica, que considera a la mujer como dominio del esposo sujeta al estricto ámbito del hogar, aunque relativizada en los hechos y en los discursos desde los inicios del siglo XX en Chile, se mantiene de una u otra manera en muchos círculos como patrón válido. Cabe preguntarse por qué la familia se mantuvo según el antiguo patrón e incluso se reforzó la reclusión de la mujer en el ámbito privado al momento de la revolución liberal burguesa. Al decir de Wagner: “La exclusión de la mujer de lo público-burgués no era incidental sino central en su encarnación.”

Porque el mismo gesto que la excluye de lo público al institucionalizarse del nuevo Estado liberal, la confina al privado o intrafamiliar. Influyeron diferentes enunciados de verdad acerca del género y el sexo de los enciclopedistas franceses, legitimados en diferencias biológicas que relacionan sexo y deseo, naturalizándolas en la cultura.<sup>225</sup> Especialmente significativas son las de Diderot<sup>226</sup> y Rousseau, quienes plantearon que el origen de la cultura está en la modestia femenina, cuando la mujer discriminó entre los muchos hombres que la requerían pasionalmente y fijó la mirada en uno solo, con el cual se juró lealtad para siempre. Es esa capacidad de la mujer de mantener su deseo fijo en un solo individuo la que da orden a la comunidad humana; en el *Emilio*, Rousseau considera esta disposición como una gracia divina, por tanto, pre cultural: “El (el Ser Supremo), mientras abandona a la mujer a deseos ilimitados, une la modestia a estos

---

<sup>224</sup> [William James \(1950\), The principles of psychology, Nueva York, 291. Citado por Hobsbawm, 175.](#)

<sup>225</sup> Una discusión álgida en la actualidad es si el liberalismo es patriarcalista por definición o si son dos fenómenos que se dieron paralelamente en la historia, con diferentes raíces deontológicas.

<sup>226</sup> Ver su artículo “On jouissance”, en La Enciclopedia.



deseos de modo de contenerlos”.<sup>227</sup> La regla que deriva de lo anterior es que “ser mujer en la sociedad civil es ser modesta”.<sup>228</sup> Siempre. Para Rousseau, “el hombre es masculino sólo en ciertos momentos. La mujer es femenina toda su vida... Todo le recuerda constantemente su sexo a ella.”<sup>229</sup> Ese *todo* lo refiere Rousseau a la biología reproductiva que diferencia a los sexos. Rousseau concluye que hombre y mujer son diferentes en su carácter y temperamento, “uno debe ser activo y fuerte, el otro, pasivo y débil”.

La otra cara de la medalla es la visión de esta diferencia desde el punto de la inmodestia masculina o su pasión indomeñable. Hobbes postula, al igual que lo hace respecto al espacio público, una situación de naturaleza humana primaria caótica, de violenta competencia entre los hombres por la posesión sexual de la mujer.<sup>230</sup> De ahí, la

---

<sup>227</sup> Esa no disposición al deseo masculino tiene una connotación diversa en el Discurso, donde Rousseau considera la modestia un acto volitivo, instrumental de la mujer, que la cultiva con habilidad y cuidado “para establecer su imperio sobre los hombres y hacer dominante al sexo que debe obedecer”.

<sup>228</sup> Laqueur, 200. Para un desarrollo de estos planteamientos, ver [Thomas Laqueur \(1992\), \*Making sex. Body and gender from the greeks to Freud\*, especialmente, el capítulo 6: “Sex socialized”](#).

<sup>229</sup> [He traducido al castellano interpretando una enunciación que en inglés es más expresiva: “The male is male only in certain moments. The female is female her whole life...”](#).

<sup>230</sup> De alguna manera, Freud continúa este línea de Hobbes invirtiéndola, con su relato explicativo de lo pre-cultural cuando los hermanos ancestrales, deseosos de poseer a las mujeres, se confabulan para matar al padre, que hasta ahora tiene el privilegio del sexo con ellas. La cena ritual o totémica de los hermanos, hijos del padre muerto sella esta alianza o contrato masculino y permite la circulación de la mujer entre los hombres. Pero la irrepresentabilidad de este hecho traumático en tanto acto y la imposibilidad de poseer el poder del padre fálico, los lleva a simbolizarlo en el lenguaje como expresión de la falta, originando la cultura. El logos está así vinculado al falo y a la sexualidad. De ahí también la dificultad para definir la sexualidad femenina, que toma el rasgo de

necesidad de un acuerdo social normativo para regular esta disputa aniquilante de los grupos humanos, y la institución privilegiada para ello es el matrimonio (en el caso del poder público, la institución reguladora del Leviatán es el Estado, siendo ambas correlativas).<sup>231</sup>

Estas teorías ponen al sexo y al deseo como base explicativa de las diferencias de lo femenino y masculino, y de las instituciones ligadas a ellas. En este tiempo, al decir de Foucault, el gran significante es la sexualidad como soporte del placer, la que es reprimida en el seno de la familia y de la sociedad en función de la procreación. Por cierto, él está pensando en la psiquiatría y en Freud, que empieza a publicar a fines del siglo XIX. De alguna manera, Freud continúa la línea de Hobbes con su relato explicativo del paso de lo pre-cultural a la cultura, cuando los hermanos ancestrales, deseosos de poseer a las mujeres, se confabulan para matar al padre que hasta ahora tiene el privilegio del sexo con ellas. La cena ritual o totémica de los hermanos del padre muerto sella esta alianza o contrato masculino y permite la circulación de la mujer entre los hombres. Pero la irrepresentabilidad de este hecho traumático en tanto acto y la imposibilidad de poseer el poder del padre fálico, los lleva a simbolizarlo en el lenguaje como expresión de la falta, originando la cultura. El logos está así vinculado al falo y a la sexualidad. De ahí también la dificultad para definir la sexualidad femenina, que toma el rasgo de carencia o falta, sintetizada en el complejo de castración. La histeria y otros desórdenes psíquicos femeninos que culminan en la locura, tan frecuentemente diagnosticados en la mujer decimonónica, estarían provocados por este complejo y por la represión de lo sexual y de su deseo según lo impone la cultura burguesa victoriana.

---

carencia o falta, sintetizado en el complejo de castración. La histeria y otros desórdenes psíquicos femeninos que culminan en la locura tan frecuentemente diagnosticados en la mujer decimonónica estarían provocados por este complejo y por la represión de lo sexual y del reconocimiento de su deseo que se le impone en la cultura burguesa victoriana.

<sup>231</sup> Locke aporta que el matrimonio es un contrato de dos seres iguales en libre voluntad de concurrir a él, pero luego se pregunta quién debe conducir el hogar y concluye que ha de ser el hombre, más fuerte biológica e intelectualmente.

Los científicos sociales de fines del siglo XIX, por su parte, reiteraron los postulados iluministas respecto a mujer y familia, de los que abstraen por completo la sexualidad y el deseo y dejan sólo la función institucional, observable positivístamente. Destacan la maternidad, que la habría llevado a “retirarse de la vida guerrera y asuntos públicos, para consagrar su vida entera a la familia” (Durkheim), en tanto Simmel establece que “por sus funciones peculiares (las mujeres) fueron relegadas a actividades dentro del límite de su hogar, confinadas a devocionar su vida a un solo individuo, impidiéndoles trascender las relaciones grupales establecidas por el matrimonio y la familia”. En ambas descripciones de lo femenino privado se utiliza un término religioso de elevación espiritual, de ofrenda (consagrar y devocionar *-devote*). Simmel enfatiza la devoción, antes que a la familia, “a un solo individuo”: el marido, poniendo la monogamia y la fidelidad en primer plano.

Durkheim ve el retiro femenino al hogar como un acto voluntario, pero para Simmel fue coactivo. Engels contribuye con una explicación histórico-materialista: “la mujer, antes involucrada en la ‘producción social’, con el desarrollo de la tecnología y el capital, ha sido relegada a la esfera doméstica”<sup>232</sup>. Es decir, el hombre habría copado la esfera del trabajo productivo y la mujer, o no tiene lugar allí porque la máquina hace el trabajo que antes realizaban sus manos, o no postula a él porque el salario o las ganancias del trabajo masculino en esas condiciones de mayor productividad le permiten sobrevivir sin necesidad de generar ingresos propios.

En el último caso se encontraría la mujer burguesa, perteneciente a una clase ligada al trabajo que por primera vez disfruta del ocio: como dice Arendt, al delegar en el recién creado espacio social la satisfacción de las necesidades de sobrevivencia, lo privado a lo más es un lugar de administración de los productos e ingresos. No habiendo allí trabajo productivo, es uno de crianza de los hijos, de consumo y de desarrollo personal.

Una teoría del “progreso moral”, elaborada por John Millar<sup>233</sup>, completó el cuadro anterior, la que tuvo importante eco a fines del siglo XIX en el contexto de las teorías

---

<sup>232</sup> [Citas de Durkheim, Simmel y Engels, realizadas por Michelle Zimbalist Rosaldo en: Woman, culture and society: a theoretical overview.](#)

<sup>233</sup> Origen de la distinción de los rangos, Basel, 1793, citado por Laqueur, 200-201.

darwinistas. Atribuye a la mujer, ya por generaciones alejada de la guerra y que vive en sociedades que cultivan las artes, un desarrollo de “sus talentos naturales para criar los niños” y de su “peculiar sensibilidad y delicadeza”. Las mujeres en estas sociedades más “civilizadas” son las máquinas energéticas de ulteriores avances: “En tal estado, los placeres que la naturaleza ha endilgado al amor entre los sexos se convierte en el origen de una correspondencia elegante, y probablemente tendrán una influencia general en el comercio de la sociedad”. Este estado enaltecido de lo femenino descrito por Millar correspondería a la mujer sabia (*femme savant*) de los salones ilustrados, la que “cultivaría esos talentos adaptados a la intercomunicación en el mundo, destacándose en logros de buena educación que tienden a elevar sus atractivos personales, y a excitar esos peculiares sentimientos y pasiones de los cuales son natural objeto”. Es decir, el deseo masculino estaría estimulado y enaltecido en esta instancia ejemplar de progreso de la civilización, debido a la finura y estímulo de mujeres especialmente cultivadas.

No es el caso, claro, de las mujeres que no viven un ocio desligado de las tareas de subsistencia, ya sea en el mundo social (trabajadoras, obreras) o en el seno de su propio espacio familiar, donde realizan labores destinadas a la obtención del sustento.

Los anteriores conceptos de uno u otro modo subyacen a los enunciados de verdad, al sustrato de poder que moldea el cuerpo-género en los flujos comunicativos de la sociedad chilena del fin de siglo XIX e inicios del XX, ya sea difundidos por la comunicación de masas, por el discurso oficial de Estado y por instancias de expresión cívico-públicas.

### **3. LA CHILENA: “MUJER HASTA LA PUNTA DE LAS UÑAS”**

En escritos de amplia circulación en el Chile de este periodo he encontrado reiteradamente enunciados de las dos principales formulaciones liberales que definen lo femenino, en su término negativo, desvalorizado como débil y descontrolado afectivamente, y en su concepción positiva, por su cualidad de modestia frente al deseo, que la convierte en la base de la familia monogámica y dedicada a la procreación. En el caso de los estratos sociales con mayor acumulación económica (alta burguesía) es la mujer la que enaltece a la sociedad en que se desenvuelve, siendo ahora el hombre el carente de esta cualidad de civilización refinada que ella prodiga. A pesar de una

aparente heterogeneidad, los enunciados se van correspondiendo a los principios arriba establecidos teóricamente.

La publicidad que promociona artículos farmacéuticos para mujeres, por ejemplo, y que proclama su base “racional” o científicamente comprobada, considera a la mujer como enferma *per se*, por naturaleza, sin necesidad de una causa específica, lo que le hace necesario estar siempre cuidando su salud biológica-psíquica. Este concepto se reitera en las páginas de las revistas y diarios de tiradas masivas. No encontré un desmentido médico o una reflexión crítica de una mujer al respecto, que cuestionara la verdad de dichos asertos. Tampoco, que incluya al hombre en este mismo diagnóstico de modo tan directo y asertivo como se hace respecto a la mujer. Si el enunciado de verdad en la Grecia antigua entendía lo masculino y lo femenino como dos polos de un continuo caliente/frío, en la era victoriana la fuerza de la fisiología femenina, su menstruación y menopausia, parecía tan misteriosa “que los hombres y mujeres casi parecían especies distintas”,<sup>234</sup>:

“MUJERES NERVIOSAS. Casi todas las mujeres son nerviosas, por lo menos un noventa por ciento. Por eso es que todos los que elaboran tónicos –buenos o malos – los anuncian como ‘remedios para las señoras’, ‘alimentos nervinos’, etc.” Tras recomendar las “pastillas del Dr. Richards” que constituyen un “tratamiento racional”, recomiendan otras pastillas para cuando las mujeres están “de cuidado” ¿(cuál cuidado?) y embarazadas<sup>235</sup>.

Dos páginas más allá, el Dr. Dye, que se identifica como especialista en enfermedades “de mujeres y niñas” recomienda el Compuesto Mitchells “para los desórdenes que las abaten y que siempre vienen acompañados de menstruación irregular y dolorosa”. En la formulación gramatical citada, es ‘el desorden que las abate’ el que provoca la menstruación dolorosa y no viceversa. Es decir, la menstruación dolorosa sería una somatización del abatimiento desordenado de la psiquis. También lo recomienda para los dolores del parto y “para todas las señoras que sufren”. Habría una cualidad de

---

<sup>234</sup> Sennett, 1997, 45.

<sup>235</sup> Ver reproducción de publicidad aparecida en Revista Zig-Zag, Santiago, 10-6-1916 y otras.

mujer sufriente sin una dolencia definida. Luego reitera que este “elevará el ánimo de toda señora madre, esposa o hija que se encuentre débil, nerviosa o embarazada”, la que debe iniciar ya el tratamiento para “evitarse muchos años de desdichas y miserias”. Nótese la equivalencia entre debilidad, nerviosismo y embarazo: la mujer, aunque no esté embarazada, sufre los síntomas de debilidad y nerviosismo asociados a ese estado: es una eterna embarazada, aunque no siempre con la productividad de engendrar.

Ambos anuncios están firmados por empresas norteamericanas con sucursales a través de Latinoamérica, y el sustrato de dichos enunciados son la vulgarización obvia de conceptos psiquiátricos del siglo XIX que fundamentan la debilidad y locura del sexo femenino<sup>236</sup>.

Es interesante constatar que, hasta los hombres más esclarecidos y “progresistas” de ese fines del siglo XIX e inicios del XX, dan por sentada la “natural” debilidad femenina y su tendencia al nerviosismo.

Martina Orrego, esposa del político, médico y ensayista liberal Augusto Orrego Luco, recuerda que, a pesar del enorme interés que ella tenía por asistir a todo el repertorio que la gran actriz italiana Adelaida Ristori presentó en el Teatro Municipal de Santiago en 1874, “no la pude ver en todas las tragedias porque mi marido, como era médico y ya muy preocupado del estudio de las enfermedades nerviosas, no me llevaba a las excesivamente fuertes como *Fedra*, por miedo a que pudiesen hacerme mal a mí y al hijo que ya se anunciaba”<sup>237</sup>. Enunciado de verdad respaldado en la ciencia médica, en el poder/saber masculino sobre el cuerpo femenino que desde la fisiología se proyecta a su psiquis. Por otra parte, Martina dice que su marido “no la llevaba” al teatro, lo que la sitúa en una posición dependiente, infantil: ella no puede ir ni va sola al teatro, allí la lleva su marido previa selección de espectáculos aptos para mujeres (nerviosas y débiles).

---

<sup>236</sup> Para una profundización de este tema, ver Sandra M Gilbert y Susan Gubar. [The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth century literary imagination.](#)

<sup>237</sup> [Martina Barros,](#) 145.

Rubén Darío, a su vez, en 1892 pondera la importancia del trabajo para las mujeres “a las cuales el destino les ha negado el privilegio de vivir sin trabajar”, especialmente, a las de clases pobres (de las cuales cita como ejemplo a la mujer chilena trabajadora) porque “hermosea moralmente a la pobre mujer y como que la dota de cierta íntima fuerza que le quita mucho de su natural debilidad”<sup>238</sup>. Igualmente, Hernán Díaz Arrieta (Alone), al comentar un libro que resalta la participación patriótica de las mujeres chilenas de la Independencia, reflexiona de que estas mujeres no han sido reconocidas por la historia justamente por romper con rasgos inmanentes de lo femenino “por su estructura moral en que predomina el corazón sobre el cerebro, tiende la mujer a ser más conservadora que progresista, equilibrando con las portentosas fuerzas de su espíritu la atrevida tendencia hacia lo nuevo y mejor, característica del hombre. La mujer cree en lo que ama: el hombre ama en lo que cree.” De aquí que cause sorpresa ver mujeres que, en momentos estratégicos de la historia, se hagan “ardientes propagandistas de las ideas más avanzadas”. Luego de citar ejemplos de la mujer independentista chilena (que homologa a las de la Revolución Francesa) insiste en lo excepcional de este proceder: “Aunque ... el rol de la mujer fue siempre el que le señaló el Creador de **ayuda** del hombre (*Non est boneur este Dominum solum: facianeus el **adjutorium** simite site* (Génesis II) no han faltado casos en que ellas han sabido defenderse y hasta tomar la iniciativa con mayor coraje que muchos varones”.

Propone una historiografía “que al mismo tiempo de las causas y sucesos visibles, pudiéremos seguir los procesos ocultos del espíritu”. Pero la ambición de “hacerlas lucir (a estas heroínas) en todo su esplendor” está condenada al fracaso: “nos es imposible esperar que se comprenda y salga a luz ‘**toda**’ su importancia histórica, porque su reino se halla oculto en el misterio de sus corazones y ni la ciencia ni la crítica han encontrado medio de penetrar en ese *Santo Sanctorum...*”<sup>239</sup>.

Lo oculto, justamente donde reside lo esencial femenino, doblemente privado ya que está adentro del adentro, impedido de brillar como “agonista” que se representa

---

<sup>238</sup> Darío, “La mujer americana”, reproducido en *El modernismo*, 178.

<sup>239</sup> Hernán Díaz Arrieta, “Las mujeres de la independencia”. Los destacados son del autor.

publicitariamente a sí mismo en el ámbito público (Habermas y Arendt) porque carece de lenguaje: no posee la racionalidad requerida allí. Siendo el lugar del misterio, es una caja negra insondable e ininteligible, aún para quienes poseen el arte del desciframiento, el científico (positivista) o el artista (modernista). De un modo más brutal, otro ensayista, de seudónimo Jacobo Edén, que realiza un muy amplio diagnóstico socio-cultural de la sociedad chilena, atribuye por fisiología ciertas características a lo femenino (por ejemplo, su exageración, lo que es otra manera de decir que no es racional, ponderada, sino pasional). Luego de lamentar la banalidad habitual de la conversación femenina, terminado ya el tiempo de los buenos salones, afirma que un observador que quisiera hacer un documento social de Chile basado en este factor, “se quedaría sin sospechar lo que ella es y lo que vale, y, ¡cuán profundo es el contraste que forma el tesoro moral que oculta su silencio y la insignificancia que exhiben sus palabras!”<sup>240</sup>.

Esta caracterización de lo femenino como el misterio oculto, como el silencio sin palabra que desmiente la in-significante palabra dicha, valor que no tiene manifestación observable ni capturable posible, ha llevado a las feministas contemporáneas a plantear que lo femenino es lo “in-corporado”, aquello que está inscrito en la superficie del cuerpo y en el discurso que lo regula y constituye: es por ello pura superficie, no pretendida profundidad que, por incalificable e ininteligible, se convierte en un todo/nada remitido a una ontología, acto de fe que rescata ideológicamente la degradación de la mirada a lo visible<sup>241</sup>.

Darío, Díaz Arrieta, “Edén” y como veremos, Martina Barros, aluden a ese lugar de lo femenino que es su fortaleza y misterio: su constitución “moral”, ámbito que preocupa la atención pública en este tiempo por considerarlo como el déficit principal de esa sociedad. Por tanto, sería ella la llamada a redimir socialmente a la sociedad (a los hombres).

---

<sup>240</sup> Jacobo Edén, 1909, 82.

<sup>241</sup> “Que el cuerpo – género es preformativo sugiere que no tiene status ontológico fuera de los varios actos que constituyen su realidad”. Butler, “Bodily inscriptions, performative subversions”, 417.

Con formato: Texto, Punto de tabulación: No en 15 cm

Con formato: Texto



Es interesante constatar que la intención de los ensayistas citados era distender la asociación restringida a lo privado inscrita en la cultura dominante en relación a la mujer, pero esta distensión vuelve sobre los mismos *topoi*. Es el caso de la señora Barros, quien desarrolló una activa sociabilidad, publicó pioneramente en Chile con su propia traducción un texto sobre la condición de la mujer en la sociedad liberal, *The subjection of woman*, de Stuart Mill (lo que le valió la adhesión de ciertos intelectuales liberales y el repudio unánime de las “asustadas” mujeres de su medio), con prólogo firmado por ella pero, en realidad, redactado por su futuro marido, y que, durante la vigencia del Club de Señoras, dictó allí charlas a base de sus propios ensayos (*Voto femenino* y *Mujeres de mi tiempo*), como también, en la Universidad Católica al ingresar a su Academia de Letras (*Historia del feminismo y su desarrollo en Chile*). Sintetizando su aporte a la redefinición del rol de la mujer, aclara que su propuesta no fue impulsarla al espacio público sino instarla a realizar sus virtudes diferenciales: “La superioridad del hombre es indiscutible en todo lo que significa esfuerzo, capacidad mental y resistencia física. La mujer en cambio posee fuerzas morales, jamás superadas por el hombre, que constituyen su valor y su poderío”.

La realización de una mujer está, entonces, en adquirir mayor cultura e independencia para revertirla como influencia benéfica en el hogar, ahora como compañera autorizada y no como subordinada al marido. Continúa Martina: “En el hogar, ella debe ser la soberana, siempre que tenga las condiciones necesarias para imperar, y son ellas precisamente las que ella debe cultivar... para conquistarse el respeto del marido y el cariño de los hijos... que son ellos el pedestal de nuestra gloria”<sup>242</sup>. Si lo ponemos en términos de la sociedad griega, en que la esposa siempre se mantuvo en la oscuridad y en lo frío, sin manejo de la palabra y excluida de los salones de su propia casa, donde el marido se reunía en los Simposios a recitar y leer sus escritos, oír música y desplegar su sensualidad e ingenio entre hombres y prostitutas, esta estrategia de Martina es la de dominar la palabra y las artes para constituirse en cuerpos calientes, interesantes, activos, que puedan intercambiar en algún nivel de correspondencia con los cuerpos masculinos, privilegiadamente, los de sus maridos. Maridos que, frente a lo insulso de sus conversaciones e intereses, preferían en ese fin de siglo XIX abandonar el hogar y dedicarse al club, la política y mujeres más atractivas en sus dotes festivos. Pareciera

---

<sup>242</sup> Martina Barros, 297.

que la estrategia de Martina dio resultado: he observado con atención decenas de fotografías de parejas de este periodo, y creo que la de Martina-Augusto que aquí reproduzco es claramente la más distendida, sensual y relajada, en una atractiva tensión corporal-comunicacional entre ellos, que irradia a su familia<sup>243</sup>.

Pero, tal como Platón consideraba que una mujer que se posicionaba en el espacio público era un hombre, Martina piensa que son esas características masculinas las que sustentan a la mujer que se despega con especial energía de su mundo privado y hogareño. Sería el caso de María Luisa Fernández de García-Huidobro, fundadora de la revista Literaria Musa Joven en 1910 y activa conductora de tertulias en su hogar, impulsando a su hijo Vicente al camino de las letras modernistas: “joven y ardiente, con inteligencia superior y anhelos irresistibles, se sintió estrecha dentro de las vallas del antiguo régimen... con talento para surgir estaba obligada a someterse... se veía reducida al estrecho círculo de sus deberes de familia. (...) Su orgullo y su altivez se alzaron en rebeldía con entereza y energía verdaderamente heroicas y, tras larga y penosa lucha, triunfó y obtuvo, poco a poco, toda la libertad de acción necesaria a su alma varonil y soñadora”<sup>244</sup>. Es decir, su alma varonil y no femenina le forjó un espacio de libertad más allá del hogar.

Me interesa constatar que en publicaciones oficiales y semi-oficiales del Gobierno de Chile en este periodo, se elaboró una visión del país documentada en cifras, información, análisis e ilustraciones<sup>245</sup>; allí, se dedicaron capítulos o acápites especiales

---

<sup>243</sup> Ver fotografía adjunta.

<sup>244</sup> Ibid, 317-318.

<sup>245</sup> Destacan entre estas publicaciones, Chile en 1910. Edición del Centenario de la Independencia, obra de 554 pgs y 1,091 láminas, editada en 1910 por el diplomático y periodista guatemalteco avecindado en Chile Eduardo Poirier, y Chile. Published by the Chilean Government, 1915, 300 pgs. y 167 ilustraciones, de autoría de Alberto Edwards, secundado por Alfonso Lastarria y Armando Donoso, a la que sumo The Republic of Chile: the growth, resources and industrial conditiosn of a great nation, 1904, de Marie R. Wright, publicación semi-oficial, en tanto está presidida, como las anteriores, por la foto oficial del Presidente de la República en ejercicio más el escudo

a “la psicología del chileno”, a la mujer y su sociabilidad, como también al hombre chileno. Es de suponer que consignaban el discurso dominante sobre estos temas, inscrito como sentido común en la sociedad y que a su vez era parte del pensamiento racista Latinoamericano, el cual, influido por Taine y Le Bon, buscaba identificar tendencias hereditarias innatas en las psicologías nacionales, diferencias de temperamento y de estructura corporal<sup>246</sup>.

Respecto a la mujer, *Chile en 1910* ensalza su belleza física aunada a sus valores humanos (“bella alma y gran corazón... capaz de todos los afectos, de todas las abnegaciones y aún de todos los martirios”<sup>247</sup>), siempre postergándose por un ideal religioso. La concepción de lo débil asociado a la mujer se transforma en “fuerte” al ponderar su virtud moral y religiosa. Nuevamente su despliegue principal es el hogar, la mujer adulta se define como esposa y madre: “Señálase ... como esposa fiel, abnegada y solícita y por su religiosidad y su amor a la familia, siendo como madre, incomparable. (...) Son mujeres fuertes, en el sentido del Evangelio. Esposas irreprochables, madres infatigables, consagran ellas su bella juventud a educar sus *guaguas* en el culto de la bravura y del amor a la patria –lo que no les impide, en los momentos de ocio, ser señoras de casa colmadas de atractivos”.

Lo decía también la Sra. Wright en su publicación de 1904: “De la primera dama a la más humilde, la cooperación de la mujer chilena está asegurada en todo lo que persiga el bienestar de su marido”<sup>248</sup>. El hogar es el complemento al hombre que brega todo el día en el espacio público y en el social, desplegando en ellos su razón y postergando su

---

[de Chile en la portada, y la abundante y variada información que maneja se ve suministrada por organismos oficiales y de la clase dirigente. Libro de gran y fino formato, de 450 pgs y 380 ilustraciones, tiene por autora a Marie Wright y fue publicado por George Barrie and Sons, Philadelphia y London. Las dos últimas publicaciones son en idioma inglés.](#)

<sup>246</sup> Ver Hale, 28.

<sup>247</sup> Poirier, 131-132.

<sup>248</sup> Wright, 121.

sensibilidad emotiva. El político y el hombre de negocios se completa cada noche en el hogar, donde la esposa ha permanecido en lo privado para asegurarle la dimensión no-racional. El transita entre los dos espacios, ella, sólo está adscrita a uno. Wright lo ejemplifica con esposas de grandes empresarios y políticos: “Y el hogar de la señora de Mac-Iver es un retiro ideal para el gran líder Radical cuando las arduas tareas del día han concluido”. Estas mujeres no tienen intereses ni amistades propias: están en “cordial y colaboradora empatía o afinidad con el trabajo de sus maridos y con sus gustos artísticos y literarios. Se puede contar con su presencia para hacer de su hogar uno atractivo para los amigos de cuya compañía él quiere disfrutar”<sup>249</sup>.

Los atractivos de la “señora de casa” son, en su mirada y en la de *Chile en 1910*, texto al que vuelvo ahora, de refinamiento del espíritu y cultura humanista y artística (al modo de lo ponderado en la anterior cita de John Millar sobre la capacidad de la mujer de estimular el progreso moral), “talento cultivado” que redunda en su capacidad de ser adecuada compañera del marido: “En el hogar, su afición a la música, al canto, y demás bellas artes y su espíritu de orden y economía hacen de ella una compañera ideal”. Un entorno estimulante, transmitido de madre a hija, la van cultivando desde temprano, pero no por ello la transforman en un ser racional como el hombre, ya que este cultivo armoniza con su ser misterioso: “Desde joven, la seducen y atraen el misterio y la fantasía. Lee novelas de ordinario, previa atinada selección debida al vigilante celo materno”. La vigilancia, en este caso en forma de censura, se ejerce dentro del hogar (Foucault) en una cadena de marido a esposa y de esposa a hijos, distinguiendo drásticamente entre niño o niña. La ley faculta a los padres a enviar por propia iniciativa a los hijos díscolos a las Casas Correccionales de Menores que el Estado maneja para el castigo de niños delincuentes. Y no ha pasado aún un siglo desde que el marido podía hacer lo mismo con las esposas no modestas o esposas infieles, las que eran enviadas a petición de él a la cárcel del convento<sup>250</sup>.

---

<sup>249</sup> Ibid, 122.

<sup>250</sup> [Véase el caso del arquitecto Joaquín Toesca quien, amparado en la ley, envió reiteradamente a reclusión obligada al convento a su esposa, por tener amores con otro hombre.](#)

El acceso de la mujer a lo público está mediatizado por sus familiares masculinos, como ocurría también en caso de las heroínas de las tragedias griegas. Volvemos a leer en *Chile en 1910* respecto a la mujer chilena: “La flexibilidad de su espíritu y lo vibrátil de su imaginación han solido hacer de ella una fanática en amor, en religión y hasta en política, cuando se ha visto estimulada por el roce diario con el padre, el marido o el hermano, militante alguno de éstos en cualquiera de los bandos que hoy agitan, dividen y anarquizan a la opinión pública”. De la calificación de flexible en espíritu e imaginación (ambos, términos volátiles) se pasa sin más a la del fanatismo. El trasfondo de este comentario coincide con Díaz Arrieta: la mujer cree en lo que ama. Si ama al esposo o al hijo, creerá en lo que él cree, pero lo hará con la intensidad del amor que profesa al origen de esa creencia, al pariente masculino en cuestión. Siendo la pasión su estímulo y conducto a la política, no ha de participar en ella, reservada sólo a los con capacidad racional: a los que aman aquello en lo que creen.

No extraña que esta semblanza concluya con la glorificación de la mujer: “por eso en todas las épocas de la historia de este país, la mujer chilena ha ocupado un puesto de honor en la sociedad, cualquiera que fuese el ambiente hasta donde haya llegado el amable influjo de su espíritu superior”. Lo que ella provee es de nuevo “amable influjo de espíritu”, no acción transformadora desde su cuerpo presente, con visibilidad pública expuesta a la vista y oído de todos. Por eso, se diluye su individualidad y unas se funden con las otras, siendo “la mujer chilena” en vez de mujeres reconocibles. Es tan fuerte esta falta de visibilidad agonística de la mujer que, de entre las más de mil láminas de este documentadísimo libro, dedicado con esmero a publicar la fotografía y el nombre de todos y cada uno de los “hombres públicos” de este tiempo de cada rama de los poderes del Estado, de la intelectualidad, de la iglesia, fuerzas armadas, etc., hay sólo **una** foto de mujer identificada con nombre y apellido y no por mérito propio sino por ser la esposa del Presidente de la República en ejercicio, Sra. Sara del Campo de Montt. Hay sólo otras tres fotos dedicadas a mujeres en la publicación comentada de 1910, todas, en calidad de mujeres genéricas, anónimas: dos de ellas son mujeres indígenas, (para las cuales no rige la modestia, ya que en una de ellas aparecen desnudas), y la otra es “la belleza femenina en Chile”, ostensiblemente, de mujeres aristocráticas. Porque el sesgo de clase se cruza con el de género: se habla de la mujer de todos los sectores sociales pero el referente es la mujer de posición más encumbrada, la que pareciera su

posición natural; cuando se habla de mujeres de menos medios, es porque “los vaivenes de la suerte la reducen a una condición inferior”.

Otro rasgo fundamental de lo femenino, como probablemente también de lo masculino, es su integralidad surgido del binarismo en que se inscribe: si se es mujer no se es hombre, si se es hombre no se es mujer. Si una mujer tiene rasgos considerados masculinos es porque de hecho es hombre y no mujer, y viceversa; la mayor realización de lo femenino es que es indivisible, integral, sin ambigüedad posible. Celebro el tropos empleado como síntesis en el texto que comentamos, respecto a las chilenas: “mujeres hasta la punta de las uñas”. Aquí sí se usa un lenguaje de lo femenino como superficie, como “in-corporado”: no hay milímetro de su cuerpo (y por ende, de su persona) que no sea femenino.

#### **4. PATRIA POTESTAD: ENUNCIADOS ACERCA DEL HOMBRE CHILENO**

Supongo que debido a que el espacio mayor de estos libros que describen a Chile se ocupa con temas de orden público en el que el hombre es el protagonista, hay menos dedicación a caracterizarlo dentro del espacio privado. Retomemos *Chile en 1910*; según este texto<sup>251</sup>, las características del hombre chileno son activas, directas, poco refinadas: “su espíritu de empresa, de aventura, llega hasta la audacia en ocasiones. Le distingue asimismo una franqueza abierta, a las veces ruda”. Si la mujer era receptiva, moderadora, el hombre usa cáusticamente el lenguaje en la cotidianeidad. Este es para él un arma, al mejor estilo de la comedia satírica que deleitaba a Aristófanes: “En su índole burlona hay una arma poderosa, el ridículo, que suele esgrimir hasta el ensañamiento, si a ello se le incita. Mas, de ordinario no ha menester de estímulo, pues percibe con agudeza lo risible y lo explotable de las debilidades humanas y las fustiga con regocijada o cáustica ironía”. La sátira y la comedia operan por distanciamiento no por identificación, como la tragedia y el drama: diferencia entre yo y el otro, proyectando al otro los vicios y problemas sociales. De ese yo que ridiculiza al otro hay un pequeño paso al yo que ignora o desprecia al otro.

---

<sup>251</sup> Poirier, 129-130.

El texto aquí da un salto para incluir a los habitantes del país en general: “Empero, hay en este país falta de solidaridad y de tolerancia. Y sobre todo, un defecto capital, ingénito, de raza, defecto que nubla muchas cualidades, enerva muchos estímulos, entibia muchos entusiasmos. Se vive murmurando de cuanto aquí nace, crece y alienta: somos los eternos insatisfechos de nuestra cultura, de nuestros progresos, hasta de nuestras virtudes cívicas tradicionales”. ¿Es el malestar de la modernidad o es más bien una insatisfacción por no sentirse nunca a la altura del modelo imaginado? De nuevo, la palabra como agente corrosivo de las obras. La co-presencia sintagmática de este enunciado con el tema de lo masculino pareciera adjudicarle a él quizás no el calificativo de la intolerancia (recordemos que se decía de la mujer que era fanática) pero sí el del gusto por explotar las debilidades humanas y su falta de solidaridad (ya que a la mujer antes se le caracterizó por sus rasgos caritativos de amparo al sufriente dentro y fuera del hogar).

No se le atribuye al hombre nada de débil ni refinado, ni en su modo y discurso ni en su apariencia: “El horror al amaneramiento, al disimulo y al detalle, constituyen otros distintivos de la índole del chileno (...) no hay afectación en sus maneras”. Tampoco habría delicadeza en su accionar en el mundo privado frente a la esposa y los hijos: “Como marido, caracterizan al chileno lo acentuado de su personalidad, dominante en el hogar. (...) Como padre impone de ordinario con firmeza la patria potestad”. Esto, claro, en pro del beneficio de los segundos, ya que posee “una ilimitada largueza para satisfacer las necesidades y hasta las fantasías de la mujer y de la familia; sobre todo en las clases alta y media (...) y consagra los desvelos y esfuerzos de sus mejores años a la educación y al establecimiento de los hijos”. Al ser benefactor de las “necesidades y fantasías” de la mujer e hijos y de consagrarse a la educación de estos últimos opera como el hombre-proveedor: ése es su rol positivo. La educación de los hijos, al revés del matiz de elevación espiritual y artístico-cultural que caracterizaba al influjo femenino materno sobre los hijos, aquí es para asegurar su “establecimiento”, es decir, para capacitarlos para ganar un sustento y asiento respetable en la sociedad. La fantasía, sino el afecto y el refinamiento, es así privativa de la mujer en esta repartición binaria de género, en tanto el hombre es quien produce y asigna los recursos, disciplina y orienta a quienes están bajo su potestad en la familia.

En reconocimiento implícito de que en la modernidad la familia se disuelve en la sociedad, como postula Arendt, este *Chile en 1910* celebra que en Chile la familia se

mantenga incólume, circunstancia que, dice, “hace honor al carácter ético de los chilenos; aquí los núcleos de familias, -hogaño como antaño, - siguen siendo numerosos”.

Algunas voces de alerta respecto al resquebrajamiento de la institución familiar alertaron sobre la excesiva benevolencia y debilidad de algunos padres en la educación de sus hijos, lo que se interpretó como una relajación de costumbres de la modernidad. Saliendo al paso de esta preocupación, el sacerdote y crítico literario Omer Emeth reafirmó con todo el peso de su autoridad culta el ejercicio de una patria potestad fuerte, incluso, excesiva: “No puede negarse que el sistema antiguo (el del padre juez) encerrara peligros; pero los del actual, es decir, los peligros de la abdicación paterna son incomparablemente más graves y, en resumen, más vale para el bien del hogar excederse en la autoridad que en el amor”.<sup>252</sup>

En la publicación de un lustro más tarde del Gobierno de Chile: *Chile*, 1915, proyectada y redactada en su mayor parte por Alberto Edwards y concluida por Alfonso Lastarria y Armando Donoso<sup>253</sup>, la mirada oficial respecto a la familia redonda en su consideración como un referente fundamental del orden moral de la Nación. “Es esencial establecer claramente que, aunque un número considerable de matrimonios no son registrados como lo requiere la ley, estos están sin embargo bien constituidos desde un punto de vista moral, ya que casi todos estos (podríamos decir, sin excepción) están casados de acuerdo a sus convicciones religiosas, y ellos realmente construyen familias respetables, lo que es una de las características de la raza”<sup>254</sup>. Agrega este texto un nuevo concepto, fundamental en la razón de Estado: la familia es el lugar donde se reproduce de la población, asegurando un necesario y apetecido crecimiento demográfico que a la postre alimentará la economía. Esta “característica de la raza” tan enfáticamente afirmada como afincada en lo natural-biológico chileno intenta desmentir un dato incongruente:

---

<sup>252</sup> Emeth, (1912), “La autoridad en el hogar”.

<sup>253</sup> La publicación no consigna el nombre de sus autores; esta información aparece en Zig-Zag N°534, del 15 de mayo de 1915, con ocasión de la entrega oficial del libro al Presidente de la República y a los cancilleres de Argentina, Brasil y Chile.

<sup>254</sup> p. 44.



según consigna el registro Civil en 1913, hay en Chile una tasa de matrimonios del 6 por mil de la población, frente a una de nacimientos del 39,65 por mil. La explicación oficial es que existirían muchos matrimonios extralegales, porque la Ley de Registro Civil aún no es asimilada por la población o cumplida por ella, al ser emitida dentro de las leyes laicas que encontraron viva oposición en la Iglesia Católica conservadora. Por lo tanto, habría más matrimonios que los registrados y los numerosísimos nacimientos se darían dentro de familias constituidas.

No acepta como en cambio afirma la historiografía y la antropología actual, un predominio de madres solteras, parejas amancebadas, separadas, convivientes, que constituyen el grueso en el país. Ello, favorecido por los grandes flujos migratorios internos, afuerinos, carrilanos, marinos en los puertos, etc., más una costumbre aún no desaparecida de “la sucursal” o segunda familia del patrón de fundo o señor poderoso de la zona<sup>255</sup>.

El discurso oficial celebra que el aumento de la población en Chile sea de 1,52%, uno de los más altos del mundo: sólo cinco naciones crecerían más rápidamente (Argentina, Uruguay, Australia, Estados Unidos, Brasil), pero por una alta inmigración que Chile no posee. Por tanto, este crecimiento es interno y sería la demostración objetiva y palmaria de un “interesante factor ético y biológico”, que “constituye un exponente de virilidad y progreso que asigna a Chile un sitio de honor entre las naciones más prósperas y que más honrosamente han sabido conservar, intactas e incontaminadas, las fuentes de la vida de su organismo de nación y de su organismo de raza”<sup>256</sup>.

La virilidad es la explicación de la alta tasa de natalidad, apoyada seguramente en la noción médico-biológica como enunciado de verdad, vigente en Occidente desde antes de los griegos como vimos al inicio respecto a que, en la reproducción de la vida humana, el hombre es el agente activo y la mujer el pasivo. La cita al “distinguido doctor alemán Westenhoeffer”, avecindado en Chile, procura establecer este nexo con el saber científico: “nadie mejor que los alemanes están en condiciones de comprender el valor de la raza chilena. (...) La materia prima de nuestra raza (“nuestra” quiere decir

---

<sup>255</sup> [Ver Sonia Montecinos](#), Madres y guachos: alegorías del mestizaje chileno.

<sup>256</sup> Chile en 1910, 56.

chilena) es excelente: ningún pueblo de la tierra tiene mayor natalidad que el chileno, lo que hace recordar los patriarcales tiempos bíblicos”<sup>257</sup>. Patriarcales, claro, no maternales. La fecundación es mérito del hombre y no de la mujer, privilegiándose ese momento por sobre el embarazo femenino, el cual porta y desarrolla la vida del hijo en el propio cuerpo de la mujer, a riesgo de muerte. Por eso, la maternidad es ensalzada en la mujer como crianza del hijo ya nacido y no como gestación, mérito exclusivamente masculino. Si el honor del hombre lo porta el cuerpo de la mujer, como en *El tribunal del honor*, también evidencia su virilidad en su capacidad de embarazarla.

No escapa a la atención contemporánea la conceptualización que realiza el texto de “las fuentes de vida de su ‘organismo nación y organismo raza’”, que proyecta desde la biología de los individuos el carácter orgánico de la nación, estando ésta constituida por un “organismo- raza”, aspectos que examinaré en el próximo acápite.

Como corolario a los enunciados acerca de lo privado, que develan cómo se construían normativamente los “cuerpos que importan” y los cuerpos del género (*gendered bodies*) en ese fin de siglo, destaco la asimetría entre las funciones y calificaciones de uno y otro término puesto en oposiciones binarias, casi caricaturescamente apegadas a los discursos de verdad dominantes en el siglo XIX en Occidente. A despecho de la flexibilidad que iba adquiriendo su enunciación y su práctica en los países industrializados, no me es posible afirmar que exista la “nueva mujer” en Chile, aunque esta se vislumbre como una posibilidad teórica a través de los libros y la literatura de ultramar, y según el ejemplo de muy contadas excepciones locales que pagan su precio por esta emancipación, todavía personal y voluntarista.

Al respecto, considero inspiradora la propuesta de Zimbalist respecto al campo de acción posible de la mujer en este tipo de sociedades. ¿Será para ella lo performativo un camino de crear un mundo público propio? “El modelo me lleva a sugerir, primero, que el status de la mujer será más bajo en aquellas sociedades en las cuales hay una firme diferenciación entre esferas de actividad domésticas y públicas y donde las mujeres están aisladas las unas de las otras y puestas bajo la autoridad de un único hombre, en el hogar. ... Una posibilidad para la mujer es entrar al mundo del hombre, o crear un

---

<sup>257</sup> Ibid, nota en p. 56.

mundo público propio de ellas”<sup>258</sup>. La mujer que entra al mundo público a través de “su” hombre pareciera quedar un tanto sola, como podemos apreciar en las imágenes y textos referidos a Sara del Campo de Montt que reproduzco aquí. Hacerlo a través de la creación de un mundo público propio de ellas es propio del agenciamiento del deseo, mecanismo al que recurrieron con fuerza las mujeres de este fin de siglo, como demostraré en el acápite de lo cívico-público.

Quiero integrar la lógica descrita en una interpretación más general, siguiendo a Iris Young, acerca del lugar de lo privado en la totalidad del sistema liberal ilustrado y también decimonónico, como parte de una racionalidad sistémica en que, valorizándose mutuamente, se opone y complementa lo masculino-femenino, lo privado y cívico-público: “El ideal de la razón normativa, del sentido moral, se erige opuesto al deseo y la afectividad. La razón civilizada imparcial caracteriza la virtud del hombre republicano que se eleva sobre la pasión y el deseo. En vez de expulsar al hombre burgués completamente fuera del cuerpo y la afectividad, sin embargo, esta cultura de lo racional público las confina a la esfera doméstica que también confina a las pasiones de las mujeres y provee de solaz emocional a los hombres y niños. Sin duda, dentro de esta esfera doméstica los sentimientos pueden florecer, y cada individuo puede reconocer y afirmar su particularidad.

Porque las virtudes de imparcialidad y universalidad definen la esfera pública, precisamente por eso no deben atender a nuestra particularidad. La razón normativa y su expresión política en la idea de lo cívico público, entonces, tiene unidad y coherencia en su expulsión y confinamiento de todo lo que podría amenazar con invadir lo político con la diferenciación: con la especificidad de los cuerpos femeninos y el deseo, la diferencia de raza y cultura, la variabilidad o heterogeneidad de las necesidades, metas y deseos de cada individuo, la ambigüedad y mutabilidad del sentimiento”<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> Zimbalist, 36.

<sup>259</sup> Young, Impartiality and the civic public: some implications of the feminist critiques of moral and political theory, 433.

Concluye Young, siguiendo a Linda Nicholson, con una propuesta que acojo: establece que “la esfera moderna de la familia y de la vida personal es una creación tan moderna como lo es la esfera moderna del Estado y la ley, y es parte del mismo proceso”,<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Ibid, 432.

## II. EL ESPACIO PÚBLICO DE ESTA REPÚBLICA DE JAUJA

### 1. AIRES DE MUERTE RONDABAN

En Chile, este es un tiempo de violentos contrastes, de vivencias encontradas entre el pesar y la celebración. Pocas veces en la historia del país la muerte acechó tan masivamente a los chilenos, hasta alcanzar a los más altos símbolos de la República. Como en la tragedia griega, cuando el rey o el alto héroe es el afectado, todo el pueblo siente con fuerza el impacto de esa caída. Al ser la muerte una presencia cotidiana, el sentido de la vida y los comportamientos se exacerban o apaciguan, como en tiempos de la peste.

La tasa de mortalidad en Chile era tan alta como en el más pobre país de Africa a la época: 30.2 por mil, el doble que la de un país europeo. En Chile, entre 1907 y 1914, más de cien mil chilenos perecieron cada año por enfermedad, de los cuales el 60% eran niños menores de siete años: moría un niño cada diez minutos, lo que mantuvo la esperanza de vida per cápita en apenas treinta años. La mortalidad aumentaba a medida que decrecía el nivel socio-económico, pero hubo pestes que no hicieron distinciones: la del cólera de 1886 mató a cinco mil personas en Santiago, el 4% de sus habitantes.

También, claro, se moría por acción del hombre. Chile protagonizó la cruenta Guerra del Pacífico en 1879 y, en 1891, ya estaba envuelto en la peor guerra civil del país, con diez mil muertos y miles de mutilados. Desde el gobierno de Balmaceda en adelante, al mismo ritmo que aumentaban los conflictos laborales, huelgas y manifestaciones populares se multiplicaron las muertes por la violencia de Estado contra los trabajadores, siendo la represión más significativa la de Santa María de Iquique en 1907. A lo anterior habría que sumar las catástrofes telúricas, como el devastador terremoto de Valparaíso de 1906.

Esta desoladora situación fue coronada simbólicamente con la muerte de cuatro Presidentes de la República entre 1891 y 1910: Balmaceda<sup>261</sup> (1891), Errázuriz Echaurren (1901), Pedro Montt (1910) y Elías Fernández<sup>262</sup>. Esto es rematado con el espectáculo cotidiano de los muertos y heridos que trae la prensa ilustrada entre 1914 y 1918 por la guerra europea, incluidos regicidios impactantes: los del archiduque del imperio austro-húngaro y del zar de Rusia y su familia.

Pero al igual que en *Hamlet*, donde los restos de las viandas apenas frías del funeral del padre sirvieron para el banquete de celebración de la boda de la madre, estas muertes no ensombrecieron la celebración de las fiestas, en especial, la del Centenario. Llama la atención la vitalidad para reconstruir y seguir adelante, animados por el ímpetu del progreso o tal vez, de la sobrevivencia. El show debía seguir, a pesar o en contra de la muerte: era el triunfo del “principio del placer” o de su “más allá del placer” (Freud).

## **2. UNA ALEGORÍA DEL PODER Y LA MISERIA**

Los casi cinco decenios que van desde 1870 a 1918 son en Chile tiempos agitados. Aun cuando el gobierno de Balmaceda fue el que enfrentó más conflictos con las clases trabajadoras (una ola de huelgas obreras que culminaron con una huelga nacional, y derramamiento de sangre popular fruto de la represión de Estado), y a pesar que dicho gobierno se inició auspiciosamente con el lema de “unir a la familia liberal”, el conflicto mayor se desarrolló dentro de la clase gobernante en disputa por la repartición del poder entre el ejecutivo y el legislativo, culminando en la guerra civil de 1891. La reorganización posterior del sistema de gobierno desde un presidencialismo fuerte hacia un parlamentarismo desatado, con presidentes quinquenales elegidos por coaliciones de las principales fuerzas representativas de la oligarquía (partidos liberal, conservador y nacional) ha llevado a algunos historiadores a plantear que esta fue una época de consenso, quebrado sólo en 1920 con la derrota de estas fuerzas por partidos mesocráticos y populares, liderados por un líder carismático: el León de Tarapacá, Arturo Alessandri Palma.

---

<sup>261</sup> De hecho, Balmaceda muere (se suicida) al día siguiente de expirar su mandato.

<sup>262</sup> Presidente interino muerto al poco tiempo del anterior.

En este momento, Chile inició el camino hacia una era de “capitalismo organizado”, cuando el liberalismo ya era inviable ante las contradicciones generadas por el funcionamiento de un capitalismo industrializado con predominio de capitales monopólicos, lo que requirió de una enérgica intervención estatal para regular la sociedad civil. Dicho Estado, presionado fuertemente por ésta, organizada en múltiples asociaciones que hacen valer su poder frente a él, se va viendo obligado a incluir sus demandas dentro de los proyectos de gobierno.

Institucionalmente, había una hegemonía de la clase dominante pero, soterradamente, la sociedad se agitaba, cuestionaba, incomodaba y sentía la necesidad de ingresar a un siglo XX más democrático y moderno. Moderno en cuanto a costumbres, valores, participación, integración, equidad, estilo de vida y por cierto, también, confort. Se cuestionan hasta las raíces las bases de poder de la sociedad: en la fábrica, las minas, el campo, la administración estatal... la familia y la pareja. Pero las resistencias eran igualmente poderosas. Las inercias son grandes, y el sistema se transformó con lentitud. Los pioneros, las vanguardias, los luchadores se expusieron fuertemente y solieron pagar el precio de su atrevimiento sufriendo la represión policial, social o paterna. Porque las estrategias de los poderes locales fueron gatopardianas: que algo cambie para que todo siga igual...

Habermas demostró que el momento más dinámico de la constitución de la opinión cívico-pública en Francia fue la inmediatamente anterior a la Revolución, coptándose luego estas fuerzas por el nuevo poder establecido; creo que en Chile, este fue también un tiempo de fuerte actividad y movilización de cuerpos, enunciados y deseos, previo a su acceso a una cuota de poder en el Estado con Alessandri, consolidado luego con la Constitución del 25.

Para mí, el drama alegórico *La República de Jauja*, de Juan Rafael Allende, estrenada en 1889 en el Teatro del Cerro Santa Lucía, es una de las piezas del periodo más maduras y complejas, no sólo de sátira política sino de diagnóstico y síntesis teórica de la lógica profunda de los Estados oligárquicos latinoamericanos (la obra está dedicada “a los demócratas de toda la América”), y por cierto, más específicamente, del chileno. Expresa la opinión crítica que miembros de las clases medias tenían sobre las articulaciones sociales y de poder vigentes, y sobre los juegos ideológicos y económicos

realizados en perjuicio de los sectores populares y en alianza con los grandes intereses nacionales e internacionales.

Aunque juega el juego de desterritorializar el espacio de la acción –lo ubica en una república sudamericana en un futuro mítico o inalcanzable: el año 2000– es una obra comprometida con su contingencia. El esquematismo con que carga las tintas en dos bloques antagónicos: los poderosos y los miserables, es prototípico del discurso de lucha social de la época, como también lo son sus temas centrales. Sin embargo, el modo de entramarlos y caracterizarlos, de urdir los antagonismos, estrategias y circunstancias de cada cual y su potente desenlace, le otorgan una cualidad de diagnóstico certero y, aun más, premonitorio de las violentas circunstancias que se desencadenarán en el país.

Obra alegórica, género de uso frecuente en el periodo para asuntos religiosos, morales y políticos, se inicia cuando Camaleón I genera su dinastía, al traspasar el poder a Camaleón II, triunfador de las elecciones. Nombres iguales que manifiestan que el poder se mantiene dentro de las mismas familias y que cada gobernante elige su sucesor al margen de toda consulta popular o democrática; más que con ideologías firmes, se gobierna con oportunismo, clientelismo y espíritu endogámico. En Camaleón II, Allende personifica a Balmaceda, contra quien en otras tribunas, en especial en su prensa satírica, ha arrojado sus dardos directos mediante coplas y caricaturas ácidas y combativas, aunque podría ser también este personaje cualquier gobernante de turno con similares características.

Secundan al nuevo gobernante la Aristocracia, casada con Don Simón Creso (el oligarca) y Alí-Caimán (la iglesia), trilogía que mantiene una alianza de hierro. Los instrumentos del gobierno son de tres tipos. Económicos, manejando la riqueza nacional a través del Cambio (en ese periodo, la convertibilidad de la moneda era un asunto crucial, y hubo devaluaciones que afectaron fuertemente los ingresos y ahorros de la gente), y en especial, del Presupuesto. De la justicia: Pilatos, el juez, falla siempre a favor de los poderosos y fomenta la desinformación y control de la prensa: Tragaldabas, el periodista, no trabaja en libertad, está siempre presionado a favorecer la versión oficial.



En el lado de los miserables o desposeídos está la familia integrada por el matrimonio de la Industria y el Trabajo, cuyos hijos son la Democracia y el Pueblo. Esto, porque sin trabajo no hay pan, y el trabajo lo puede dar la industria nacional, en ese momento, muy débil y avasallada por las importaciones extranjeras. Si no hay industria ni trabajo, “el Pueblo robará y matará”. Su aliado es la Democracia, la que quisiera darle cabida en su sistema de representación, y desde ya quiere tomar en cuenta y favorecer sus demandas y necesidades. También en el lado de los miserables está el General Hambriento, quien representa a los veteranos de la Guerra del Pacífico, sin pensiones dignas y recibiendo “el pago de Chile” a pesar de haberse jugado el pellejo en esa gesta y haber colaborado a conquistar enormes riquezas para el país, de las cuales ha quedado marginado.

Hay dos personajes claves cuya función es comentar los dichos y acciones de los demás, esclareciéndolos y develando su dinámica. Uno es Bertoldo Cara de Palo, inescrupuloso encargado del cohecho a favor de Camaleón en las elecciones. Su otra función, ganada la confianza del Presidente, es la de ser el bufón de palacio. Y, como el bufón de Lear, es el único de su círculo de íntimos que puede cantarle brutalmente a Camaleón las verdades desde su protegido lugar de gracioso y loco. El otro personaje es la Verdad, caracterizada casi sin vestimentas, porque es “la verdad desnuda”, sin tapujos. La Verdad es la conciencia de los poderosos y del pueblo, insobornable, y es a los poderosos a quienes siempre tiene que desvestir de sus imposturas.

Pasando primero por los típicos temas de la corrupción política imperante (cohecho, electoralismo, demagogia en tiempo de elecciones y traición a las promesas una vez en el poder, inexpugnables alianzas de gobierno entre la clase dominante, sin espacio para otras fuerzas sociales), y luego de manifestar el anticlericalismo respecto de una Iglesia que predica conformismo, se pasa al tema de fondo: la asignación del Presupuesto. Hecho crucial, ya que la riqueza de las arcas fiscales es una atractiva fuente de trabajo para el pueblo mediante la ejecución de las muchas obras públicas que impulsa a través del país:

"Camaleón II:

Como hay algunos millones

Sobrantes en caja, digo

Que pienso hacer líneas férreas

En cercados y distritos

Que atraviesan toda Jauja  
En hermoso laberinto  
Acueductos, muelles, dársenas  
Monumentos, obeliscos,  
Puentes, gimnasios, museos,  
Parques, escuelas, hospicios,  
Hospitales, academias,  
Puertos, canales, caminos”<sup>263</sup>.

El Pueblo, la Industria, el General Hambriento tienen esperanzas que la Democracia, como había acordado con el Gobierno, logre el cumplimiento de la promesa electoral: que ellos serán los ejecutores de las obras, que el Presupuesto les será asignado. El hambre arrecia en tanto esto no se concreta y hay clamores de rebelión: se organiza la Revolución. Camaleón y sus aliados la detienen apelando al patriotismo popular: hay peligro de guerra externa, deben usar las armas en pelear contra el extranjero. Vuelven de la guerra inválidos pero vencedores, y tampoco les llega un pago por ello: el negocio de la guerra beneficia sólo a Simón Creso. Peor aún, el Pueblo es encarcelado por delitos nimios mientras los ejecutores de los grandes delitos económicos son exculpados. El climax se produce cuando la promesa del trabajo para el Pueblo y la Industria se esfuma. Simón Creso, el capitalista que pudo haberse involucrado, no es partidario de pagar salarios justos. Argumenta:

“Cuando el Pueblo gana mucho  
Pronto se entrega a los vicios  
Se insolenta, se amotina,  
Y se pone tan altivo  
Que hasta se cree independiente  
E igual a nosotros mismos...”<sup>264</sup>

El yankee Tio Sam entra en escena: solicita se le asignen todas las obras públicas a él como contratista, quien traerá sus propios trabajadores para cumplir la faena, porque,

---

<sup>263</sup> Allende, 115.

<sup>264</sup> Ibid, 116.

“¿qué saben de trabajo los indios?”. Ofrece pagar una comisión a cambio. Todo o nada. Y el gobierno acepta. Con este aliado Imperial, Camaleón se siente poderoso: quiere ser rey, luego emperador y que su corte de aliados se convierta en una de duques y condes. Cara de Palo se ríe de su imperio de entremés, mientras la Verdad le dice que “en traje de Emperador/ está en traje de Verdad”. Augura el cataclismo de la Democracia:

“Y pronto no existirán  
Tribunales ni Congreso ...  
Y ofuscará vuestra mente  
el peso de la corona  
corona hoy de oro  
Será mañana de espinas!”<sup>265</sup>

El final de la obra es desoladoramente dramático, bordeando la tragedia. Se ocupa un recurso impactante: un cuadro alegórico vivo, en tiempos en que los cuadros alegóricos eran sobre todo de ensalzamientos patrióticos y religiosos, siendo un cuadro recurrido el de la Pasión de Cristo. En este caso, el cuadro alegórico también es de una pasión, el de la Miseria, que aparece a la vista cuando la Verdad descubre la cortina que la oculta, mientras se pregunta: “¿Puede el Gobierno ser feliz con un Pueblo como ese?”. Y con ese trasfondo doloroso, miseria formada por la Industria, la Democracia, el Trabajo, el Pueblo y el General Hambriento, solemnemente, cual un oráculo, la Verdad profiere su sentencia mientras la orquesta toca el Himno de Jauja, dando una elevación y emotividad patriótica, solemne, a sus palabras:

“Ese pueblo luchará...  
Y robará y matará...  
Pero cuando veáis morir...  
Al último de sus hijos...  
¡Ay! Cuidado con reír  
porque vengadora mano  
de una fatídica sombra  
hará rodar por la alfombra  
¡la cabeza del tirano!”

---

<sup>265</sup> Ibid, 134.

Finaliza la obra con el Coro cantado por el cuadro de la Miseria:

“¡Oh Patria!, en tus aras  
mi sangre corrió  
e ingrata, no tienes de mi compasión. ...  
¡Que viva la patria!  
¡Que muera el traidor!”<sup>266</sup>

La obra, representada en un teatro elegante de concurrencia de clases altas y medias altas como era el entonces Teatro del Cerro Santa Lucía, construido a tono con las modernas instalaciones del Cerro destinadas a la sociabilidad de arte y buen gusto, no resistió más allá de la función de estreno. La audacia era grande: terminar la obra con un grito de “Muera el Traidor” tras haber calificado al gobernante de tirano, conocida como era la posición de Allende, quien como muchos otros opositores al régimen, ya hablaban públicamente de Balmaceda como del “dictador”. La causal alegada para la censura: desacato a la moral, ya que el personaje de la Verdad aparecía ligera de ropas. Recuerda la misma figura de cuando, en el Teatro de la Universidad Católica bajo la dictadura de Pinochet, las autoridades superiores censuraron *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco A. de la Parra porque se usaba un vocabulario grosero. Nada se dijo de los muertos que aparecían en la obra, ni de su alegoría política: el problema alegado era de urbanidad y moral.

El poder estaba puesto en entredicho en Chile y en el mundo. En *Ubú rey* de Jarry, estrenado una década después en París (1898), hay ese mismo sentimiento patético y desencantado de *La República de Jauja* respecto a la melagomanía de los poderosos, dispuestos a todos los pactos y sordos a la voz de la conciencia o de la verdad. La obscenidad del personaje de Ubú no desborda en la apariencia de Camaleón, pero sí es obscena su actitud de ceguera y soberbia frente a los dolores de los desposeídos y de traición a su investidura republicana. La utopía de la justicia y libertad, de la igualdad prometida en la Independencia y reiterada en constituciones y discursos liberales, está en crisis. Sobre todo, porque los últimos gobiernos en Chile, incluido el de Balmaceda, han sido gobiernos liberales. El Partido Demócrata al que pertenece Allende y que agrupa hacia 1890 a más de veinte mil obreros, artesanos y empleados públicos, el que

---

<sup>266</sup> Ibid, 134-135.

“constituye el primer partido político de masas de la historia de Chile”<sup>267</sup>, apoyó inicialmente a Balmaceda, pero al momento de la puesta en escena de esta obra, estaba alejado de él; lo considera dominado por la oligarquía y califica persistentemente al gobierno de tiranía. Su slogan es: “Ni con el gobierno ni con la oposición. ¡Viva la democracia! ¡Viva el pueblo!”.

Los obreros tendieron, desde los últimos años del Gobierno de Balmaceda, a alejarse de los partidos políticos y a manifestarse de modo espontáneo, violento, propio de una “guerra social” (Grez). Antes que cuajara dicha guerra, la tensión revienta por el lado del poder, con la consabida Guerra Civil que opone al ejecutivo y el ejército con el legislativo y la armada. El detonante: la designación inconsulta de Balmaceda de su sucesor político, y la promulgación del Presupuesto del año anterior, al no llegarse a acuerdo en el Parlamento. Electoralismo y Presupuesto, dos temas álgidos en el drama teatral que recién comentamos. Se cumple, pero en otro contexto, la premonición de que Balmaceda tendría un fin trágico, de muerte violenta. Y tras su digno, elevado y democrático legado político que fue la carta abierta que dejó al país al momento de su suicidio, su figura se engrandeció para el pueblo, revirtiendo su connotación anterior de “tirano”<sup>268</sup>.

El historiador Rafael Sagredo propuso recientemente que Balmaceda, antes de ser derrotado en el campo de batalla, lo fue en el de la opinión pública. Habría descuidado la política partidaria, los acuerdos y negociaciones con sus pares, dedicándose más bien a un nuevo modo de hacer política, de cara al país. Lo recorrió a lo largo y ancho, inauguró obras públicas, hizo discursos y se relacionó con la gente de diversos estratos, consciente de que la opinión pública funciona a partir de argumentaciones y de la heterogeneidad de quienes concurren a ella. Con ello, cambió el modo tradicional de representación publicitaria del poder, aún emblemática, de grandes símbolos, hacia uno dialógico, interpersonal, carente del gran boato y distancia anteriores. Incluso, caminaba por las calles a pie en vez de en coche, mezclándose con la gente. Este cambio en los de

---

<sup>267</sup> Grez, 90.

<sup>268</sup> El mismo Allende se convierte en ferviente Balmacedista en 1891, y casi paga con su vida por ello.

representación del poder, el ser uno más entre los ciudadanos, en un principio lo habría favorecido pero a la larga, le habría restado carisma y autoridad, favoreciendo la crítica y denigración de su gobierno<sup>269</sup>.

En su fuero interno, entonces, había quienes aún requerían de una simbología del poder propio de la representación monárquica y no republicana, según las categorías desarrolladas por Habermas, en tanto, aquellos que participaban activamente en el ámbito de la opinión pública, como Allende, no encontraron sus argumentos lo suficientemente convincentes una vez que estuvieron desprovistos del aura del poder publicitario absoluto.

En todo caso, hay consenso en que, como ya dije, por razones económicas, políticas y sociales, “los años de Balmaceda forzaron al país a que entrara de manera brusca y anticipada en el siglo XX”<sup>270</sup>. Recorreré algunos elementos centrales de este nivel de lo público y cívico-público en este tiempo.

### **3. QUIÉNES SON LOS CHILENOS: LA CUESTIÓN DE LA RAZA**

Hobsbawm plantea que, en este tiempo, fue tan gravitante la cuestión del progreso como el de la raza: la raza se entendía como precondition para el progreso según las derivaciones del darwinismo, y su conceptualización aportaba un respaldo a las prácticas racistas e imperialistas. En Chile también la raza era un término estratégico para definir a la población chilena, reuniendo ésta las características de aquella. Los enunciados de verdad atravesaban los arcos políticos e ideológicos; en un polo, estaba el chauvinista Nicolás Palacios, el cual, en *La raza chilena* (1904), sostenía que la conquista de Chile había sido realizada por españoles de origen godo los cuales, al unirse con otra raza pura, la araucana, originaron “la raza chilena”. “Por provenir ambas ramas de castas guerreras, la nueva etnia se caracterizaría por su sicología varonil, por su moral ascética, sobria y de lucha, y por su valentía y espíritu de sacrificio. A partir de

---

<sup>269</sup> Ver Rafael Sagredo, (2001), “Vapor al Norte, tren al Sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile – s. XIX”.

<sup>270</sup> Gerardo Martínez , 69.

esta peregrina teoría, Palacios enaltece al ‘roto’ y a los mapuches y critica a la oligarquía por su responsabilidad en las amenazas que se ciernen sobre el linaje nacional. Rechaza la venida de colonos europeos no teutones, pues el cruce con la raza latina, sobre todo con franceses e italianos, estaría causando la degeneración y amenazando la pureza y la existencia misma de la prosapia chilena”<sup>271</sup>.

La idea dominante, sin embargo, era fortalecer la raza, debilitada por el componente indígena, a través de una campaña de atracción de inmigrantes europeos anglosajones como colonos y obreros. Esto provocó un violento enfrentamiento entre las clases trabajadoras y Balmaceda. Una reivindicación central del Partido Demócrata y del movimiento obrero era que los chilenos recibieran los beneficios del gran gasto público que realizaba el gobierno, siendo ellos su principal mano de obra. Asimismo, querían que los beneficios de las políticas de industrialización y de colonización de tierras recayeran sobre agentes nacionales emprendedores. Balmaceda era de opinión contraria, insistía en las falencias del trabajador chileno y en la supremacía del extranjero, asociando productividad laboral y altura moral con ascendencia<sup>272</sup>: “Que los obreros chilenos son viciosos y corrompidos, que no cumplen con sus compromisos y que, aunque el Gobierno reconoce la capacidad y resistencia del chileno frente al trabajo, se propone corregirlo de sus vicios provocando la competencia con el extranjero”<sup>273</sup>. Esta confrontación obreros-gobierno atraviesa el periodo: en 1906, por ejemplo, hay acaloradas manifestaciones en Valparaíso por la política de inmigración del gobierno que desplaza al obrero chileno.

Aun cuando El Mercurio en su editorial del Centenario, del 18 de septiembre de 1910, es optimista e insta a la confianza en la raza al decir “el cuadro de nuestra situación presente es risueño, y sólo nos falta para entrara con planta segura en el nuevo siglo de

---

<sup>271</sup> Subercaseaux, Bernardo, “La fanfarria nacionalista. A propósito de ‘Raza chilena’ de N. Palacios”.

<sup>272</sup> Justamente, el conflicto central en la obra de Allende se produce cuando el Pueblo ve con angustia cómo el Tío Tom se lleva el Presupuesto para ejecutar las obras con obreros extranjeros, ya que los “indios” chilenos no saben trabajar.

<sup>273</sup> Grez, 92.

vida libre que fortifiquemos cada día más en nuestros ánimos la fe de los destinos de Chile y la confianza en la fuerza moral y física de la raza”, la posición oficial continúa achacando al ancestro indígena el debilitamiento de las virtudes europeas que hay en ella: “En el chileno parece haberse operado una singular fusión de las excelencias del alma latina con el espíritu práctico y expeditivo del carácter sajón, si bien atenuadas estas últimas cualidades por los retardatarios atavismos de nuestra idiosincrasia nativa”<sup>274</sup>.

En los años siguientes al Centenario, cuando el país se estaba midiendo a sí mismo respecto al logro de su proyecto modernizador tras un siglo de ardua tarea, “en los círculos oficiales comenzaba a hablarse de la necesidad de concertar esfuerzos para salvar la raza”<sup>275</sup>. Se renovaron los esfuerzos para fomentar la inmigración, siendo la publicación en idioma inglés del libro *Chile* por el Gobierno en 1915, profusamente repartido en el exterior, especialmente en los países anglosajones, un vehículo publicitario de nuestro país en ultramar. Había grupos étnicos no deseables derechamente excluidos de esta promoción: negros, asiáticos (japoneses), judíos e italianos<sup>276</sup>.

En esta publicación oficialista, se aclara en detalle la anterior cita de *Chile en 1910*, extrapolándola hacia una definición actualizada de la raza chilena como “altamente homogénea, donde la raza blanca caucásica predomina casi sin excepción”, perdido, diluido o acabado el mestizaje con lo indígena: “sólo un antropólogo profesional sería capaz de discernir huellas de linaje aborígen en las clases bajas”. Nótese que sólo las clases bajas habrían tenido alguna vez este componente; las altas serían derechamente “blancos caucásicos”. El implícito es que las clases dirigentes del Centenario tienen

---

<sup>274</sup> Chile en 1910, 128-130.

<sup>275</sup> Correa, Sofía y Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle, Vicuña, 48.

<sup>276</sup> Collier y Sater, en Historia de Chile 1808-1994, dicen que, hacia 1920, se cambió la opinión respecto a los italianos los que, tras su derrota en la Guerra, constituyeron el 3% de los inmigrantes a Chile. Respecto a los judíos, aún después de la Segunda Guerra se les seguía discriminando.



total continuidad histórica con los conquistadores españoles y los inmigrantes europeos a quienes los primeros abrieron camino.

Quiero detenerme un tanto en el análisis de la forma en que lingüísticamente se elabora este enunciado de verdad acerca de los cuerpos que importan (*bodies that matter*) en el país, cuestión fundamental en relación a la relación cuerpo/poder, raza/poder, con las implicancias de racismo hacia adentro de los Estados-naciones sobre el que Hobsbawm alertaba, en esta era del Imperio. En los capítulos sobre Población, Etnografía y Mirada General del País en *Chile*, 1915, se ocupa reiteradamente la oposición entre la “humanidad civilizada” (*civilized mankind*) y “población incivilizada” (*uncivilized population*). Nótese que no ocupan el término “*uncivilized mankind*”: la humanidad o género humano (*mankind*) posee la connotación de humanismo, de individualidad en cada miembro de ese grupo civilizado, fortalecido en inglés por ser una palabra compuesta que incluye el término “hombre”. Para los incivilizados, se usa el genérico de población o grupo indistinto.

Esta publicación establece una asociación causal entre productividad, progreso, cultura y etnias europeas. En un recuento histórico se dice que, a pesar de que la humanidad civilizada ha hecho del territorio chileno un vergel agrícola, la población incivilizada no fue siquiera capaz de alimentar a su población en ese mismo territorio. Esta misma oposición binaria se aplica en pleno siglo XX respecto a la Araucanía, “territorio que sólo pocos años atrás estaba cubierto por densos bosques y habitado por salvajes, pero hoy día está completamente conquistado por el trabajo y la civilización”. Se pondera que sea un territorio en auge, con ciudades como Temuco, de 20 mil habitantes: “En el interior (de la Araucanía) numerosos pueblos se han levantado como por encanto, ayer, campamentos de aventureros, ahora, pueblos populosos y florecientes”. Comentando Valdivia y Puerto Montt, se dice: “Suiza parece chica comparada con su esplendor... y está ubicada en una latitud correspondiente a Nueva York”,<sup>277</sup>.

La conquista de la Araucanía “por el trabajo y la civilización” realizó dos intervenciones igualmente enérgicas de los “salvajes” indígenas, que explican por qué, hacia 1914, el Ministerio de Relaciones Exteriores chileno agregó dos tareas a su especialidad, resultando el muy funcional Ministerio de Relaciones Exteriores, Culto y

---

<sup>277</sup> Chile 1915, 53 y 54.

Colonización. La primera labor, la de los misioneros, establece una homología entre ser salvaje y no tener la religión cristiana: “En provincias del Sur todavía hay algunos miles de indios paganos, y misioneros Chilenos de la Orden de San Francisco y Monjes Capuchinos Bávaros están dedicados con devoción a convertirlos, los que se dedican a enseñar a los indios a trabajar y a practicar la vida civilizada”. El Estado de Chile no tiene un registro detallado de estos mapuches (hay “algunos miles de indios”), contrastando con las cifras al detalle de otras estadísticas sociales y económicas publicadas en este volumen, manifestación del “panoptismo de vigilancia” practicado a la época (Foucault). Como ocurre desde la Conquista, se delegó en la Iglesia la labor de aculturizar a los pueblos indígenas. No se comenta aquí nada respecto a su enseñanza religiosa<sup>278</sup>: sólo importa que se les convierta en mano de obra para el trabajo dentro de las costumbres occidentales: “enseñan a los indios a trabajar y a practicar la vida civilizada”. Practicar “la” vida civilizada: el artículo definido denota que hay un solo modelo de tal, convertida en norma universal.

Este concepto de civilización manejado por la clase gobernante corresponde directamente al colonialista europeo del fin de siglo XIX: “Bajo el patrón colonial, civilizar era explotar, o, tal como lo expuso el presidente de la Cámara de Comercio de Lyon en la época, ‘civilizar, en el sentido moderno de la palabra, es enseñar a la gente a trabajar para poder comprar, intercambiar y gastar’”<sup>279</sup>.

La otra ideación para fortalecer el progreso y la productividad en Chile fue, como he dicho, la promoción de la inmigración de familias de colonos sajones para arraigarse en Chile replicando aquí su *habitat* europeo. Fue el caso de Valdivia y Puerto Montt, convertidos en una “Suiza mejorada”. La argumentación de cómo la raza chilena devino

---

<sup>278</sup> Esta cita expresa la opinión de la clase dirigente sobre la labor de los sacerdotes evangelizadores. Es posible que estos hayan realizado su magisterio desde la motivación de la fe religiosa, como más adelante veremos en un comentario de A. Díaz Meza, quien califica a los sacerdotes bávaros como los actuales “Padres Las Casas” por su defensa de los indios contra la violencia colonialista.

<sup>279</sup> Pedro Donoso: “100 años de ‘El corazón de las tinieblas’ de Joseph Conrad: ‘¡El horror, el horror!’”.

en sajona, perdiendo todo rastro de su componente indígena, o relegando lo indígena al lugar de la excepción o de lo “anómalo” (Foucault), es la siguiente:

- “El número de negros nunca excedió de unos cuantos miles y han sido completamente eliminados por la influencia del clima y la inmigración”<sup>280</sup>. En la ola inmigratoria de este fin de siglo XIX, no eran admitidos como inmigrantes: el progresista diputado demócrata Malaquías Concha decía que la presencia negra en la raza “enerva el vigor físico y deprime el carácter y la inteligencia de los habitantes de un país”<sup>281</sup>.
- “Indios de raza más o menos pura existen en la Araucanía (en el censo de 1907, los araucanos representan cien mil almas)”. Estos “están en tan estrecho contacto con la población blanca que están siendo rápidamente absorbidos. Están absolutamente sometidos a la ley y son vigorosos, saludables y trabajadores. En civilización, se comparan con las tribus mejor asimiladas de Estados Unidos”<sup>282</sup>. O sea, ya no son salvajes y la labor “civilizadora” de los misioneros y asimiladora de los blancos ha sido efectiva en su aculturación.
- En el Estrecho de Magallanes subsisten “unos pocos cientos de aborígenes ... pero están desapareciendo rápidamente”<sup>283</sup>. Ese “pero” significa que ya a poco más su presencia actual no será problema: estarán exterminados. No se dice de qué manera, pero sabemos que operaba el coto de caza de los blancos respecto de ellos.

Esta publicación oficial del Gobierno de Chile concluye que, “aparte de las excepciones mencionadas”, la gran masa de la población es blanca. Pero no de cualquier raza blanca: el itinerario de este blanqueamiento conduce hacia lo nórdico y lo sajón, contradiciendo otras fuentes históricas que establecen que la principal corriente inmigratoria provino

---

<sup>280</sup> Chile 1915, 40.

<sup>281</sup> Ver Collier y Sater, op. cit., p. 158.

<sup>282</sup> Chile, 1915, op. cit., p. 40.

<sup>283</sup> Ibid, p. 41.

del centro y sur de España<sup>284</sup>. Sólo se consideró, sin decirlo, la segunda ola de peninsulares llegados a Chile desde 1751: “los españoles provienen especialmente de las provincias Vascas y Navarra. (...) La sobriedad, amor al trabajo y el juicio sólido y justo, tan característico de los chilenos, se deben a esta afortunada circunstancia”<sup>285</sup>. Es sabido que el norte de España es considerado “más europeo” que el resto de España, mora y africana, por atribuírseles el ser emprendedores, tecnologizados, ricos y refinados, es decir, más civilizados.

En este relato, se dice que luego de la Independencia, Chile habría comenzado a recibir inmigrantes de otros países europeos, especialmente ingleses y alemanes, “los que han sido en su totalidad incorporados a la masa de la sociedad chilena, la que tiene grandes similitudes con los anglo-sajones”. Se llega a especificar que lo blanco caucásico chileno es masivamente similar a lo anglosajón. Advierto que las apreciaciones históricas respecto a esta inmigración anglosajona establecen que fue fallida, pequeñísima: 55 mil personas entre 1889 y 1907, mientras que en ese periodo Argentina recibió más de dos millones<sup>286</sup>. La inmigración a Chile desde 1907 a 1913 fue de 23.184 personas, cifras que decrecen año a año (1907: 8.400 personas a 1.142 en 1913), pero la mayoría venía de España y casi nadie de Alemania (sólo 16 personas durante ese último año)<sup>287</sup>.

---

<sup>284</sup> Ver Gonzalo Vial. 1981. Historia de Chile (1891-1973), Editorial Santillana, Santiago, Tomo II, p. 626. Aquí, Vial cita un estudio realizado sobre la base de “367 apellidos aristocráticos” y establece que el 47% de ella proviene del centro-sur español contra un 43% del norte y centro-norte español, y sólo un 3% del resto de Europa. Esto, tomando como muestra la aristocracia, que concentra en su interior la inmigración vasca, por lo que si se tomara la muestra aleatoria total de la población, esta cifra bajaría ostensiblemente.

<sup>285</sup> Chile, 1915, op. cit., p. 41.

<sup>286</sup> Collier y Satier, 158.

<sup>287</sup> Chile, 1915, 47.

Raza chilena blanqueada en el discurso dominante constituida por vascos, navarros y anglosajones: el mismo concepto de Chile como nación del norte europeo representada un siglo más tarde con la imagen del glaciar en el pabellón oficial de la Exposición de Sevilla para el Quinto Centenario, 1992.

El positivismo darwinista triunfó contra el iluminismo de un Rousseau, por ejemplo, el cual ejemplificó su idea de Igualdad, central en el ideario democrático republicano, con “el buen salvaje” en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, del *Contrato*. También el romanticismo mantuvo esta idea, a través del concepto de una unidad cósmica de la naturaleza, sostenida por Humboldt y por artistas cuyas obras difundieron en Europa esta sensibilidad con gran impacto en audiencias masivas. Por ejemplo, *Atala*, *René* y *Natchez* de Chateaubriand, cuyas ilustraciones fueron tan influyentes como sus textos en imaginar encuentros románticos igualitarios entre europeos y nativos<sup>288</sup>. Incluso, hacia las primeras décadas del siglo XX, el antipositivismo llevó a una sensibilidad próxima al exotismo y a lo primitivo, como se manifiesta en un Gauguin pintando en las Islas del Sur o en *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, que exalta “el primitivismo de los ritos paganos aunque sin desechar la tradición (europea)”<sup>289</sup>.

Es otra derrota de la utopía ilustrada el que en este fin de siglo imperialista en Chile se hayan negado e invertido los ideales ilustrados de la Independencia en relación a los indígenas, los que consideraban a los mapuches aliados militares en la lucha contra España, y por tanto, hermanos conciudadanos. En el plano cultural, se les auguraba un feliz desempeño en las letras y la Academia, con voluntad de incorporarlos al poder de “la ciudad letrada” tras su pronta conversión y civilización<sup>290</sup>. Por cierto, hubo

---

<sup>288</sup> Ver Rojas Mix, *América imaginaria*, 184-185.

<sup>289</sup> Correa y otros, 66.

<sup>290</sup> En el primer número de *La Aurora de Chile*, 1912, se dice: “Los fuertes habitantes de los cuatro utralmapus, los indios, nos prometen una cooperación activa para repeler los insultos extranjeros y sostener los derechos del desgraciado Fernando. Tal vez no dista el bienhadado momento de su conversión, civilización y cultura. Tal vez será una de las glorias, los progresos literarios que hagan en el Instituto los felices ingenios de estos

indigenistas en este racista fin de siglo XIX, partidarios de los mapuches y otras etnias aborígenes, cuyos planeamientos eran contestatarios y disonantes incluso respecto a progresistas que enaltecían lo indígena sólo en el pasado remoto. A diferencia del ideal iluminista, no proponen su aculturación e integración a la cultura dominante, cuya fraternidad ha quedado históricamente desmentida, sino la defensa de su propia cultura. El connotado científico Klickman, por ejemplo, clarificó el subtexto de dominio y explotación económica del concepto vigente de “civilización” en su ardorosa defensa de lo aborigen en el drama *La ciudad encantada de Chile* (1892), creada con ocasión del Cuarto Centenario de la Conquista de América. Allí, el Ulmen de la aldea le dice al joven héroe mapuche:

“¿Civilización? Civilización es un conjunto de costumbres y prácticas que por cierta convención tácita ha adquirido un pueblo que tiene poder suficiente a compeler a otros menos poderosos a que hagan lo que él gusta de hacer. (...) Tú, mancebo, conténtate con la civilización que en Arauco adquiriste y sé siempre a los ojos de los huincas un salvaje”<sup>291</sup>.

En todo caso, en Europa como en Chile seguía vigente, al menos a nivel de la clase dirigente, el concepto de salvaje vs. civilizado, refrendado por la práctica colonialista e imperial, con su racismo interno y externo. Prefirieron desoír las nuevas evidencias científicas que desmentían los conceptos darwinistas de raza, por ser estos más conveniente a sus objetivos de “progreso” y control/exterminio de las razas nativas<sup>292</sup>.

---

nuestros compatriotas y hermanos, en quienes se conservan puros los rasgos de nuestro carácter nacional y primitivo”.

<sup>291</sup> Klickman, 18-19.

<sup>292</sup> Actualmente, se rechaza de plano el que la raza sea un concepto científicamente sustentable: sería una construcción lingüística que no tiene correspondencia empírica “Razas: grupos a los que se ha atribuido un nombre, una etiqueta. Nombrar es lo que da sentido”. Tampoco es sustentable el concepto de raza en tanto entidad biológica. “No hay razas: los antropólogos actualmente hablan de poblaciones o de unidades bioculturales. Nuestro modo de definir la raza no está determinada por la biología y no corresponde realmente a las relaciones genéticas”. Ver Jonathan Marks, *La raza: teoría popular de la herencia*.

Los Estados europeos seguían recorriendo el sur de Chile, recogiendo indios al modo en que Darwin recogía muestras para investigar empíricamente las diferentes especies botánicas o zoológicas de América del Sur. A gran escala fue, por ejemplo, la operación en territorio chileno de la misión científica francesa al Cabo de Hornos de 1883.

Como síntesis de estas avanzadas científicas y de la avidez por exotismo de los civilizados europeos, los franceses llevaron once kewaskar para exhibir en la Exposición Universal de París de 1881, de los cuales murieron dos tercios. En 1889, se coronó lo anterior durante la Gran Exposición de París del Centenario de la Revolución, fecha en que se exaltaba la consagración del tema de la igualdad, aunque Rousseau ya estaba olvidado: entonces, otros once kewaskar<sup>293</sup> “fueron exhibidos a los pies de la Torre Eiffel, como curiosidades exóticas. Los espectadores elegantes de la *Belle Epoque* les tiraban pedazos de carne para ver cómo reaccionaban”<sup>294</sup>. En el siglo XX aún continúa esta práctica: en 1904, “doce indios patagones fueron enviados a Estados Unidos para ser exhibidos en la Exposición de San Luis”. Esta vez, el Estado de Chile fue quien los envió como “muestra”<sup>295</sup>.

#### **4. QUIÉNES SON LOS CIUDADANOS: LA CUESTIÓN DE LA INCLUSIÓN/EXCLUSIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO CHILENO**

Una lucha política persistente durante el siglo diecinueve y la primera mitad del XX en Chile y el mundo fue la del acceso a la ciudadanía expresada en el derecho a voto para elegir las autoridades públicas entendidas como mandantes de la voluntad popular. Los valores de igualdad y fraternidad consagrados en el ideario republicano inspiraron la

---

<sup>293</sup>De nuevo, sólo cuatro de ellos sobrevivieron a este trasplante obligado. Uso el término trasplante en alusión irónica a los muchos chilenos más o menos pudientes que llegaban a París en condiciones muy diferentes a estos yámanas, dispuestos a participar activamente de la sociedad parisina y que fueron denominados trasplantados por Alberto Blest Gana en su novela homónima. —

<sup>294</sup>▲ Chapman, “Ana Chapman y los yámanas: historias del fin del mundo”.

<sup>295</sup> Muestra. El Mercurio, 11-3-1904.

ampliación de la democracia, pero los pasos hacia su concreción fueron lentos y difíciles. En Chile, el voto censitario expresaba la idea liberal de que el ciudadano era aquel hombre cuya propiedad lo asentaba en la comunidad, propiedad de la que derivaba su participación económico-política. A mitad del siglo XIX hubo fuertes revueltas impulsadas por la Sociedad de la Igualdad en pro del voto universal o la libertad de sufragio, pero recién en 1874 se reformó la ley electoral, eliminando dicho prerrequisito económico, el que subsistió no obstante para ejercer un cargo en el Parlamento. Esta reforma triplica o cuadruplica el universo electoral, pero aún así, sólo el 5% a el 8% de la población tuvo derecho a voto entre 1890 y 1918. De ahí el comentario de Hobsbawm de que, en esas condiciones, no se puede hablar de repúblicas democráticas en América Latina.

Son chilenos los nacidos en el territorio de Chile, incluidas las “excepciones” anómalas vistas anteriormente. La Constitución Política de la República de Chile vigente en 1910<sup>296</sup>, basada en el texto portaliano de 1833, en sus artículos del 1 al 4 establece que “el Gobierno de Chile es popular y representativo”, que “la república es una e indivisible”, “que la soberanía reside esencialmente en la Nación, que delega su ejercicio en las autoridades que establece esta Constitución” y que “la religión de la República de Chile es la católica, apostólica romana, con exclusión del ejercicio público de cualquier otra”<sup>297</sup>. Aun ya separada administrativamente la Iglesia del Estado, subsiste el concepto de una religión oficial, única en el espacio público.

De este Estado popular, representativo, católico y soberano, ¿quiénes tienen la capacidad de delegar su soberanía en las autoridades, quiénes son los ciudadanos activos con derecho a sufragio? Son “los chilenos que hubieren cumplido veintiún años de edad, que sepan leer y escribir y estén inscritos en los registros electorales...”. A mi entender, la no exclusión explícita de la mujer en este articulado la habría facultado a votar: al utilizar la frase “los chilenos” se está empleando el genérico que incluye a hombres y mujeres, a no ser que se hubiera explicitado en contrario (por ejemplo, los

---

<sup>296</sup> Me remito al texto publicado in extenso en Chile en 1910, 143-144.

<sup>297</sup> En 1865, se autorizó el culto de religiones diferentes a la católica, apostólica, romana “dentro del recinto de edificios de propiedad particular”.



hombres chilenos). ¿Por qué se subentendió que ese genérico se aplicaba sólo al hombre? ¿Era tan fuerte el verosímil de lo masculino ligado a la política de Estado que no había quién interpretara la letra de este enunciado en su sentido literal?

En relación al alfabetismo del votante, téngase en cuenta que la tasa de analfabetismo en el país en 1890 era del 70% y hacia 1918, del 50%. Por cierto, acumulado en los estratos bajos y en las etnias indígenas. Exclusión entonces, por extensión, étnica y de clase social.

Hay causales de “suspensión de la calidad de ciudadano activo con derecho a sufragio”. Primera causal: “por ineptitud física o moral que impida obrar libre y reflexivamente”. No se explicita quién y en base a qué indicadores se imputa esta condición a un ciudadano. Pero su tenor general permite suponer que “tener aptitud física y moral para obrar libre y reflexivamente” es la línea demarcatoria de la inclusión/exclusión. ¿Es ese mismo criterio el que rigió para eliminar las anteriores opciones, a la mujer y los analfabetos? Vimos que la mujer era calificada por su emotividad, por su misterio, por tanto, es no reflexiva, y por su debilidad y nerviosismo físico: ineptitud física y moral a la fortaleza y la razón. Siendo el logos la fuente de la razón, no extraña que al hombre analfabeto se le ponga en el mismo lado de la línea de los ineptos, definida por analogía con la causal anterior.

Segunda causal: “por la condición de sirviente doméstico”. Como en la Grecia clásica, los que viven bajo el techo del propietario padre de familia, mujeres y esclavos o trabajadores, dependen de él y pierden capacidad de aparecer en la arena pública. En el Chile del siglo XX, el servidor doméstico, aunque sepa leer y escribir, no puede ser ciudadano activo por vivir y trabajar bajo un techo común con un pater familia propietario. Ubicado en el ámbito privado, por definición, no público, comparte el espacio de las mujeres y niños.

Ultima causal: estar procesado como reo de delito que merezca pena aflictiva e infamante. Luego, se dice que se pierde la ciudadanía, por tanto la calidad de ciudadano activo, entre otras causales, por “quiebra fraudulenta”. Corrobora que la ética de un ciudadano está ligada a su ética como propietario y agente económico.

Los partidos políticos son los lugares de organización de los ciudadanos activos para representar ideologías e idearios de grupos sociales, elaborar proyectos de ley,

plataformas electorales, coordinar políticas, realizar proselitismo, participar en u oponerse al Gobierno de turno en el Parlamento y otras instancias de decisión y/o discusión pública, etc. Los partidos reconocidos por la ley chilena en 1890 eran el Conservador, Liberal, Nacional (alianza conservadora-liberal o montt-varista), Demócrata y Radical. Esta organización, en apariencia simple, tenía múltiples divisiones o facciones internas, que complejizaban las alianzas políticas en tiempos de parlamentarismo y de presidencialismo. En el Gobierno de Balmaceda, los liberales se dividían en progresistas, disidentes, doctrinarios y nacionales; los conservadores, en conservadores moderados, ultramontanos (en alianza con la Iglesia), etc. El Partido Obrero Socialista de Chile (futuro Partido Comunista) se fundó en 1912, abriendo el abanico hacia la izquierda política con sustento doctrinario.

Sabido es que las elecciones no eran secretas ni con cédula única, por lo que se prestaban al cohecho. Tampoco existían lugares delimitados en recintos resguardados para votar, como testimonia el fotógrafo norteamericano Harry Olds: “Hemos tenido una elección recientemente aquí. Curaría a un enfermo de acidez ver las procesiones que pasan por las calles previas al día de votación. Ellos votan en las calles. Ponen una mesa en la vereda con una reja alrededor: éste es el lugar de votación”,<sup>298</sup>.

Había mujeres inquietas que acompañaban los procesos políticos con su presencia mas no con su voto o voz activa. Como podemos ver en la fotografía adjunta, una mujer está sentada junto a los vocales de mesa. ¿Es la encargada de proveerlos de refrigerios y servirles? Martina Barros, por su parte, relata su apasionamiento y “absorción casi completa” por la política en el periodo en que su marido, Augusto Orrego Luco, seguidor de “la escuela liberal inglesa”, era parlamentario. Más que lo tratado por los políticos, lo que apasiona a Marina es la brillantez expresiva de las ideas: el arte de la retórica, del uso de la palabra ante grandes multitudes, según la tradición griega de la exposición individual a la mirada pública: “No es de extrañar, pues, que siendo como soy, entusiasta admiradora de la elocuencia, que creyendo como creo, que la palabra es el don máspreciado que Dios ha dado al hombre, procurase conocer y oír a los grandes

---

<sup>298</sup> Carta a su hermano, fechada en Valparaíso, 5 de marzo de 1900. En Granese, 96-109.

oradores parlamentarios y que acudiese a las galerías de las Cámaras a escuchar los grandes debates de aquel tiempo”.

La señora Barros sigue a dichos oradores no por su interés por la palabra como construcción simbólica (podría haber leído los discursos publicados en la prensa) sino por su gusto por el modo de decir la palabra de esos “cuerpos parlantes”, al modo de una performance actoral: “Me fascinó la maravillosa elocuencia de Isidro Errázuriz. Este orador entusiasmaba con el sólo timbre de su voz y el calor y el brillo de su ademán. Le oí muchas veces, siempre en condiciones brillantes y en algunas en que arrebatava al público que desbordaba en tribunas y galerías... Así como dominaba en la Sala del Congreso con sus discursos incomparables, en los salones cautivaba con su conversación brillante. (...) Dominaba con su palabra y hasta con su presencia altiva y caballeresca”. Cual crítica de teatro, califica a otros parlamentarios por su “calor de alma” (Enrique Mac Iver), “palabra fogosa y ardiente” (Joaquín Walker Martínez), “palabra más suave, más artista, más elegante” (Ventura Blanco Viel), etc.<sup>299</sup>

En este tiempo de irrupción incontenible de la fotografía, los candidatos se promocionan incorporando su retrato en tarjetas impresas. Y como dije, en la publicación *Chile en 1910*, las autoridades y figuras públicas del país en las más diversas áreas están individualizadas con sus respectivas fotografías en primer plano. La representación publicitaria (Habermas) no es sólo escrita: requiere la cercanía corporal, los atributos de la presencia. Barros se conmociona ante la “altivez y caballerosidad” de la figura del tribuno: atributos propios de una representatividad cortesana feudal, de un “ser” poder político-espiritual establecido con la sola presencia, actitudes, ademanes, tonos correspondientes al alto rango. Sennett corrobora que durante el siglo XIX la atribución de respetabilidad y credibilidad de un político fue más deudora de la apariencia que representa que de lo planteado por él en sus palabras, concepto que vincula luego al

---

<sup>299</sup> Ver Martina Barros, 200-202. Dice haber conocido más de cerca al político Isidro Errázuriz por haber sido amigo íntimo de su marido, Augusto Orrego Luco. No era concebible que hubiera entablado amistad con él al margen de su marido, sólo por su afición a la política.

poder del teatro versus cotidianeidad en la expresión interna del sí mismo del individuo moderno<sup>300</sup>.

Hay garantías dignas de destacar en la Constitución vigente al Centenario, que aportan la base para una convivencia democrática liberal; están identificadas en el acápite “Derecho Público”, y son beneficiarios “todos los habitantes de la República”, sin distinguir entre ciudadanos activos o pasivos. Entre ellas, “igualdad ante la ley, en Chile no hay clases privilegiadas”, “la libertad de permanecer en cualquier punto de la República, trasladarse de un punto a otro o salir de su territorio”, “la inviolabilidad de todas las propiedades”, “el derecho a reunirse sin permiso previo y sin armas”, “el derecho a asociarse sin permiso previo”, “el derecho a presentar peticiones a la autoridad constituida”, “la libertad de enseñanza”, “la libertad de publicar sus opiniones por la imprenta sin censura previa, y el derecho de no poder ser condenado por el abuso de esta libertad sino en virtud de un juicio... con arreglo a la ley”. En otros acápites, se establece la independencia del poder judicial respecto al ejecutivo y legislativo, que “en Chile no hay esclavos y el que pise su territorio quedará libre” y que “no puede hacerse este tráfico por chilenos”, “no podrá aplicarse tormento ni imponerse en caso alguno pena de confiscación de bienes”, “la casa de toda persona que habite el territorio chileno es un asilo inviolable”, “la correspondencia epistolar es inviolable” (salvo casos excepcionales contemplados en la ley), “ninguna clase de trabajo o industria puede ser prohibida a menos que se oponga a las buenas costumbres, a la seguridad o a la salubridad, o lo exija un interés nacional y una ley que lo declare así”, “todo autor o inventor tendrá la propiedad exclusiva de su descubrimiento o producción por el tiempo que le concediera la ley” (incluye la autoría intelectual del escritor y del artista), “la educación pública es una atención preferente del Gobierno”, etc.

Como bien decía Hobsbawm, este tipo de preceptos no se cumplía en ningún país del mundo, habiendo normas implícitas de quién era torturable, apresable, confiscable o privilegiado en la aplicación de la justicia. En todo caso, la existencia de la norma es un marco básico para la organización de la sociedad civil y la opinión pública en pos de su plena aplicación, arma para la ampliación democrática y el desplazamiento de las barreras de inclusión/exclusión de la relación ciudadano/pueblo. Justamente, demandas

---

<sup>300</sup> Sennett, El declive del hombre público, capítulo I.

y movilizaciones preferentes de la era del “capitalismo organizado”. Por otra parte, algunas obligaciones recaían principalmente en el pueblo: aún siendo ciudadanos pasivos, debían poner su cuerpo y su vida al servicio de la patria, según la ley de conscripción obligatoria. Reivindicación central del Partido Demócrata fue que esta se aplicara de modo equitativo a través de los sectores sociales, ya que recaía en quienes no tenían influencias sociales y políticas para eximirse. Así, los ciudadanos pasivos eran los activos en las luchas armadas, limítrofes o políticas. En la Revolución del 91, la mayoría de la tropa de la marina y del ejército estaba realizando el servicio militar o fueron movilizados por haberlo hecho anteriormente. Probablemente, su adhesión era primero con el arma bajo la cual combatían que con la compleja racionalidad política de las posiciones políticas en pugna.

Dije al iniciar el capítulo que este tiempo de guerras y de luchas armadas, de movilizaciones militares, muertos, heridos, nacionalismos y partidismos exacerbados. Tiempo en que la prensa ilustrada se inauguraba en el mundo y también en Chile, donde las imágenes de los cuerpos masculinos rumbo al combate, durante el combate y luego de él recorrían las ciudades y las manos y ojos de las mujeres e hijos que los esperaban en el hogar. La política y el poder era también cuestión de cuerpos en combate, de martirios heroicos y de carne de cañón popular, arrastrados a luchas inconsultas decididas en otras esferas. Como bien lo decía Allende en su *República de Jauja*.

Una última reflexión: el funcionamiento del Estado y la vigencia de un Estado de Derecho requiere de leyes y normas que establezcan los modos de aplicación de los preceptos constitucionales. Estos se precisaron en Chile sólo en la segunda mitad del siglo XIX, en especial, en el último cuarto de siglo, contemporáneo a la época de este estudio. El Código Civil de Bello entró en vigencia en 1857 y el Código Penal en 1875 (antes sólo regían las Leyes de Partida). En el Gobierno de Santa María, en el primer lustro de 1880, se dictaron leyes que restringieron el poder omnímodo del ejecutivo, se dictó un régimen interior que restringió facultades de intendentes y gobernadores, y leyes de garantías individuales. También de su gobierno (1884) datan las leyes de cementerios laicos y de Registro Civil (matrimonio laico). Los Códigos de Procedimiento fueron redactados recién en el siglo XX: el Código de Procedimiento Civil en 1902 y el Penal en 1906; el Código Orgánico de Tribunales en 1910, etc. En el área económica, el Código de Comercio se promulgó en 1867 y el Código de Minería,

en 1889, posterior a la Guerra del Pacífico y a la consecuente tenencia minera del Norte Grande.

Es interesante dimensionar el tamaño del Estado y el tipo de asuntos del que se ocupa mediante el dato de que el Presidente tenía en su gabinete sólo seis ministros: de Interior, Exterior, Guerra (no Defensa, como ahora), Justicia, Hacienda e Industria. Los cuatro primeros, reguladores del comportamiento social y de la integridad del territorio y en su defecto, represores o aplicadores de la violencia. Los otros dos, encargados de la economía. Corresponde perfectamente al modelo que Arendt propuso para el espacio privado griego: lugar donde el pater familia ejerce la violencia para asegurar la satisfacción de las necesidades de sobrevivencia y productividad económica. Actividades que dice ella en la modernidad se transfieren al espacio público, lugar de la economía política y de la aplicación de la violencia y no, como otrora, de la libertad.

Recién en los últimos años del siglo XIX empieza a organizarse un Estado ejecutor que junto con regular y disciplinar, interviene activamente en la implementación de obras y servicios públicos. Balmaceda, en 1887, creó el Ministerio de Obras Públicas adscrito al de Industria, brazo ejecutor de sus políticas de inversión. Jorge Montt anticipó el Ministerio de Salud al crear, en 1892, el Instituto de Higiene. Los asuntos laborales fueron los de menor atención pública: sólo en 1915 se creó la Oficina del Trabajo (base del futuro Ministerio del Trabajo), que estudió la legislación para la protección del obrero y se preocupó de asuntos de salubridad del obrero, en especial, de la higienización de sus viviendas.

Es interesante destacar cómo algunos Ministerios, hacia fines del periodo (1914), agregaron otros asuntos a sus carteras. El más inquietante, el ya comentado Ministerio de Relaciones Exteriores, que también lo fue de Culto para organizar las misiones civilizadoras de congregaciones europeas y de Colonización de los enormes territorios del Sur del país para “blanquear” y potenciar la raza. A su vez, el Ministerio de Justicia lo fue también de Instrucción Pública, el de Guerra agregó la Marina a su ámbito y el de Industria, el de Obras Públicas.

## 5. PROGRESO: INFRAESTRUCTURA MATERIAL Y OBRAS PÚBLICAS

Quienes en las clases dirigentes mantenían la fe en el siempre ascendente progreso de la Nación (y por qué no decirle, de la civilización occidental) tenían razones contundentes para ello.

Tras un relativo letargo económico en los decenios posteriores a la Independencia, primero la explotación por chilenos de las minas de plata bolivianas (Caracoles, década de 1870) y luego la “plata dulce” del salitre y otras explotaciones mineras del Norte de Chile, incorporadas al erario nacional vía los tributos gracias a las anexiones territoriales de la Guerra del Pacífico, permitieron un brusco y gigantesco salto a la economía, justo cuando el agro decaía, evitándose una catástrofe de proporciones.

Aun cuando hubo fluctuaciones en el valor de la moneda y crisis económicas periódicas, el saldo general es espectacular: entre 1879 y 1924, año de declive por el descubrimiento del salitre sintético, las salitreras ganaron cerca de 6.900 millones de pesos oro, un tercio de las cuales entraron al Estado y un 25 % quedó en Chile como salarios. En 1895, el 60% de la propiedad de estas minas era inglesa; a Balmaceda le preocupaba el enorme poder del empresario inglés John North en las salitreras, casi un Estado dentro del Estado, e instó a los empresarios chilenos a incorporarse a esta industria. En 1918 se habían revertido las proporciones, alcanzando la participación chilena privada a ese 60%<sup>301</sup>.

El crecimiento en esta área fue vertiginoso: en los diez años posteriores a la Guerra, se duplicaron los ingresos del sector, por lo que hacia 1890 “el presupuesto con que contó Balmaceda fue proporcionalmente el más alto de la historia de Chile”<sup>302</sup>. La clase política acordó enormes aumentos al impuesto de esta industria: si en 1880 el salitre tributaba el 8.5%, en 1890 el impuesto superó el 40% de su valor de exportación.

---

<sup>301</sup> Collier y Sater, 151

<sup>302</sup> Gerardo Martínez, 66.

La industria nacional contribuyó a este desarrollo: la SOFOFA, Sociedad de Fomento Fabril, se formó en 1883, evidenciando la existencia de un núcleo de empresarios. En 1915, “Chile contaba con 7.800 plantas (fábricas) ... y satisfacía cerca del 80% de las necesidades de los consumidores internos”<sup>303</sup>.

El agro se dinamizó mediante la industria alimentaria, pero redujo la exportación de cereales y no aumentó sus índices de producción. El latifundio y su forma tradicional de explotación lo explican, aunque un tipo de empresario agrícola más moderno se instauró en la Araucanía colonizada por inmigrantes europeos.

Sumando estos sectores económicos, a los que habría que incluir el comercio, el mundo financiero y las industrias de la comunicación y la entretención, el crecimiento de la actividad productiva en el país fue muy alto para la época: un 2% anual en la década de 1890, y un 3% anual hacia 1910.

Tiempo de pujanza del sector privado, lo es también del Estado. La clase dirigente interviene cada vez más directamente en la economía, antes en extremo liberal, para favorecer a la industria nacional, a sus inversionistas y hombres de negocios. A cambio, mediante impuestos y otros mecanismos financieros<sup>304</sup>, el Estado fortaleció su poder económico y las áreas de operación. Lo social no concentró sus esfuerzos sino la inversión en fuerte infraestructura material que sentara una red moderna de comunicación y de edificios públicos, lo que implicó desarrollo de la burocracia de soporte.

Fue nuevamente Balmaceda el que inició este espíritu, despertando las sospechas a que hemos aludido respecto a la forma de invertir esta gran “torta” fiscal. Su Ministerio de Industria y Obras Públicas en 1890 absorbió más de un tercio del presupuesto nacional, y fue operado por un bi-ministro: de Obras Públicas y Hacienda. “Hay dinero, decíanos Balmaceda, mucho dinero, que dar margen puede a tentaciones; pues lo empleamos en

---

<sup>303</sup> Collier y Sater, 149.

<sup>304</sup> Gran debate de ese tiempo era la política monetaria, convertibilidad de la moneda, emisiones, empréstitos fiscales, etc.



obras públicas, en construcciones que atestigüen nuestro progreso y nuestra cultura”<sup>305</sup>. Entre sus prioridades estaba uno de los elementos que para Hobsbawm simboliza la modernidad, el ferrocarril: “Todos los problemas del porvenir de Chile están ligados a la construcción de nuevas líneas férreas”<sup>306</sup>. En 1913, Chile estuvo conectado por tren de norte a sur, desde Pintados a Puerto Montt. Las otras grandes inversiones fueron en otras formas de comunicación útiles para la economía y la sociabilidad: caminos, túneles, puertos, puentes (grandes obras fueron las del Malleco y del Bío-Bío, que permitió traspasar la por siglos antigua frontera de Chile con la Araucanía), correos, teléfono y telégrafo, incluida la conexión a los servicios internacionales por cableado submarino vía Argentina.

La infraestructura administrativa de este Estado en crecimiento hubo de implementarse: inmuebles para oficinas públicas de alcaldías y correos, estaciones de tren, aduanas, etc. y ciertas obras para la seguridad de la población, como la canalización del río Mapocho. También, como veremos luego, obras de seguridad pública como cárceles y de servicio público: hospitales, escuelas y por cierto, teatros, plazas y parques.

Es importante considerar la fuerte inversión en el ejército y en armamento de estos años. La Guerra del Pacífico y continuos roces con Argentina ponían a Chile en una posición vulnerable frente a sus vecinos, deseosos de recuperar o hacerse de parte de su extenso territorio. Era mirado además con suspicacia por Estados Unidos, que estaba asentando su hegemonía en el continente americano y no veía con buenos ojos una expansión tan espectacular como la chilena en el fin de siglo. Otra preocupación era el imperialismo inglés, con el cual se desarrolló una delicada diplomacia, ya que los intereses de sus inversionistas en las salitreras se vieron afectados al ingresar esos territorios a la soberanía chilena. La modernización y profesionalización del ejército requirió la reorganización institucional y el entrenamiento militar de sus efectivos, encargado a militares alemanes que impusieron su modelo (la marina mantuvo su tradicional relación con los ingleses) y la adquisición de armamento moderno. Mucho de este armamento fue utilizado en la Guerra Civil, sirviendo de prueba para su uso a gran

---

<sup>305</sup> Ver Chile en 1910, 124.

<sup>306</sup> Balmaceda, citado por Correa y otros, 33.

escala en la Primera Guerra Mundial, como ocurrió con la Guerra Civil Española en relación a la Segunda Guerra.

En este tiempo, pertenecer a las fuerzas armadas a nivel de la alta oficialidad era una posición prestigiosa, en especial, dentro de la Marina. La disciplina corporal de soldados y marineros se asoció con la música, ahora, de tradición alemana para el ejército, y con los cuadros gimnásticos vistosos que devinieron en espectáculo para el pueblo.

## **6. EDUCACIÓN: HERRAMIENTA DE INTEGRACIÓN Y PROGRESO, ¿PARA QUIÉN?**

“El asentamiento del proceso de modernización en la sociedad debía ir acompañado de cambios culturales que permitieran expandir y arraigar el nuevo ideario. En tal sentido, la educación fue concebida como un agente clave. Equiparada con la noción de progreso conforme a una óptica ilustrada, ella debía propender a un cambio de mentalidad que potenciara las fuerzas creadoras de los ciudadanos”<sup>307</sup>.

Había mucho que remontar en el área educativa, una de las más postergadas durante siglos en el país. La vida colonial fue una larga noche en este sentido. Al momento de la independencia, la situación era desoladora. Y lo fue por décadas, porque este tipo de inercias culturales cuesta remecerlas.

Un vehículo principal de aprendizaje es por cierto el libro. Bajo el Antiguo Régimen, todos los libros estaban prohibidos en Chile salvo los religiosos, y sólo se podía importar una cantidad restringida de papel. Había un decreto especial que prohibía en la Colonia “la introducción de obras de imaginación, sea novela, drama o poesía”, en una insólita censura de lo imaginativo *per se* en la literatura<sup>308</sup>. A fines del siglo XVIII se introdujeron subrepticamente en el país libros franceses de autores ilustrados, que ejercieron influencia en las capas más cultas. Tampoco existían instrumentos científicos y los extranjeros que poseían algunos los mantenían en estricta reserva. Las escuelas

---

<sup>307</sup> Correa y otros, 39.

<sup>308</sup> Ver Peña, 17.

eran conventuales y la Universidad de San Felipe dictaba clases en latín, especialmente, en teología. Hasta 1812, no hubo ninguna escuela para mujeres en Chile.

Una explicación al desincentivo de la educación de los criollos por parte de la metrópoli era que esta buscaba “la perpetuación de una tutela moral permanente y atrofiadora de cerebros y voluntades”. Pero la instrucción femenina era aún más castigada que la del hombre: si para este el problema era que “podía amenazar, según los rumbos que se le dieran, la estabilidad del orden político y social, tratándose de la mujer esa instrucción ofrecía mayores peligros, por cuanto se juzgaba encaminada a bastardear sus sentimientos morales y religiosos y a fomentar en ella rebeldías inconciliables con el estado de sujeción a que se la mantenía relegada”<sup>309</sup>. De nuevo, mujer como puro sentimiento espiritual, que se bastardiza con la razón, razón cuyo desarrollo ha de denegársele para que no desarrolle capacidad política y rebeldía acerca de su condición.

La educación para la mujer era básicamente religiosa y de oficios considerados femeninos, nunca intelectuales: “No se atendía mucho al cultivo de su inteligencia (de las niñas) porque la ignorancia ‘era perfume misterioso de honestidad y un escudo protector de la fragilidad atribuida a la mujer’”<sup>310</sup>. Honestidad, honor, modestia radicados en la mujer, baluarte de la cultura. La letra mediatiza la comunicación, dificulta el panóptico de vigilancia: “los padres de familia consideraban (a la escritura) un peligroso medio de ponerse en comunicación epistolar con los galanes”<sup>311</sup>.

En 1812 empezó a operar la primera imprenta en el país con la publicación del primer periódico nacional, *La Aurora de Chile*, nacida al calor de las utopías ilustradas “después del triste e insufrible silencio de tres siglos”<sup>312</sup>. Esta imprenta durante un

---

<sup>309</sup> Chile en 1910, p. 74.

<sup>310</sup> Roxane (Elvira Santa Cruz de Cox), “La vida social en Santiago Antiguo”.

<sup>311</sup> Brand. “La intelectualidad de la mujer chilena hace cien años”.

<sup>312</sup> Decía su prospecto: “Está en nuestro poder el grande, el precioso instrumento de la Ilustración universal: la Imprenta. Los sanos principios, el conocimiento de nuestros eternos derechos, las verdades sólidas y útiles van a difundirse entre todas las clases del Estado. Empezará a desaparecer nuestra nulidad política, se irá sintiendo nuestra

tiempo fue la única disponible y restringida a lo oficial, por estar en manos del gobierno. A esa fecha, el Estado revolucionario inició escuelas públicas para varones, pero en todo Santiago hubo en ese decenio sólo ocho escuelas, abarcando al 2% de los niños en edad escolar.

Durante la década del 20 y el 30 la situación seguía siendo muy restringida. Una joven que le comentó a su confesor que leía libros en francés fue duramente reprimida y se negó la absolución. Aunque luego el sacerdote fue sancionado, el caso manifiesta la dificultad que había para abrir fronteras intelectuales<sup>313</sup>.

En 1821, el Instituto Nacional ya estaba en actividad y en sus dependencias también funcionaba el seminario para formación de monjes. La Universidad de San Felipe estaba sometida al patronato de la Iglesia y funcionaba bajo estricto régimen conventual; en 1820 formaba en especial abogados. Valparaíso y Aconcagua fueron otros centros educativos: había 129 jóvenes a cargo de frailes. Para las niñas, sólo educación de las monjas, las que cumplían funciones de institutrices; enseñaban a leer, el resto del tiempo se dedicaba a oficios y modales femeninos (costura, bordado, música, compostura, buenos modales)<sup>314</sup>.

En la década del 30, todavía el libro era un artículo excéntrico, por decir lo menos, como lo testimonia el cronista alemán Ruschemberg: “En casi todas las tiendas podían verse unos cuantos libros sobre sus estantes, que por lo general eran traducciones del francés o de obras eclesiásticas. No había una sola librería (1831-1832) en toda la ciudad; la colección más grande de libros en venta se encontraba en medio de la cuchillería y ferretería de una almacén. No se podía conseguir el *Don Quijote* en Santiago, a pesar de que era muy popular”<sup>315</sup>.

---

existencia civil, se admirarán los esfuerzos de una administración sagaz y activa y las maravillas de nuestra regeneración. La voz de la razón y de la verdad se dirán entre nosotros, después del triste e insufrible silencio de tres siglos...”.

<sup>313</sup> Feliú Cruz, 254.

<sup>314</sup> Ibid, 291.

<sup>315</sup> Cita a Ruschemberg de Feliú Cruz, 240.

La generación de 1842 trajo el primer impulso potente a esta área, con la fundación de la Universidad de Chile ese año, que junto a estudios de letras (leyes, teología, humanidades) incorporó algunas ciencias (matemáticas y medicina). Domingo Faustino Sarmiento fundó la Escuela Nacional de Preceptores para formar maestros, iniciando una cierta profesionalización de la educación. Igual influencia tiene el sabio Domeyko, quien propone una reforma de los estudios secundarios impulsados por Antonio Varas. A mediados de siglo, en el gobierno de Montt, había en el país quinientas escuelas para ambos sexos. En Valparaíso en 1852, se educaban gratuitamente en escuelas públicas 1.160 alumnos, de los cuales poco más de la mitad eran mujeres.

Progresivamente, se fue invirtiendo en educación primaria, normal, secundaria, superior, técnica, comercial, etc. El énfasis se puso en la enseñanza primaria: en 1900 había 112 mil estudiantes primarios, los que en 1918 se habían triplicado. Ello explica que si en 1890 el analfabetismo era del 70%, se reduzca al 50% en 1918. Pero el déficit era tan alto que los balances son siempre desalentadores. En medio de la euforia celebratoria de 1910, el Ministro de Educación reconoce que “la enseñanza primaria adolece, a pesar de su gran desarrollo en los últimos años, de graves deficiencias en cuanto a número de escuelas, a los conocimientos que procura, que carecen de intensidad pedagógica y de carácter nacional; a lo inadecuado de los edificios en que funciona; a la escasez de personal con la debida preparación; y a la situación en que éste se encuentra por lo exiguo de sus sueldos”<sup>316</sup>.

El desnivel con la educación secundaria era enorme: de 336 mil alumnos primarios en 1918 se caía a 45 mil alumnos en la secundaria, el 50% de instituciones privadas<sup>317</sup>. Las cifras universitarias eran precarias: 4 mil alumnos en la Universidad de Chile en 1918, que ya tenía una segunda universidad a su lado: la Universidad Católica, fundada en 1888, para contrarrestar el ambiente intelectual anticlerical y positivista de la época.

Una larga lucha liberal y en especial del Partido Demócrata y de las organizaciones populares fue la ley de la enseñanza escolar primaria obligatoria. Tras dieciocho años de discusión y fuerte resistencia conservadora, logró aprobarse: “Los intentos por hacer

---

<sup>316</sup> Cita al Ministro Huneeus, en Chile en 1910, 264.

<sup>317</sup> Fuente: Collier y Sater, 165.

que la educación fuera obligatoria fracasaron en parte debido a que algunos legisladores (...) consideraron la educación obligatoria como una forma de usurpar los derechos naturales de los padres por parte del Estado. La asistencia al colegio no se volvió obligatoria hasta 1920 e incluso entonces la Ley no fue puesta en vigencia con rigor”<sup>318</sup>.

De cara a un programa de modernización y en el contexto de gobiernos liberales en pugna con la tradición educacional proveniente de o ligada a la Iglesia, en tiempos de Balmaceda se planteó una reforma integral a la educación. ¿Cómo se elaboró? De nuevo, trayendo expertos de Europa y de nuevo, de Alemania. La Universidad de Chile contrató profesores alemanes para integrar el Instituto Pedagógico iniciado en 1889, y pedagogos alemanes enseñaron directamente en los liceos. Fue un giro, ya que la influencia francesa desde la independencia era decisiva en sectores liberales, y lo continuó siendo en la sociedad, que miraba principalmente a París. En los colegios, el francés fue idioma obligatorio y el segundo idioma electivo era o el inglés o el alemán. Como referencia de su uso por la población culta, de los 1970 libros que se consultaron en la Biblioteca Nacional en abril de 1902, el 20% estaban en idioma francés, el 2% en inglés y el 0.5% en alemán<sup>319</sup>.

El giro se debe a eso: a la asociación existente entre cultura francesa y humanismo, y entre cultura anglosajona, alemana e inglesa y mentalidad científica. En efecto, la escuela alemana estaba basada en principios seculares y positivistas, priorizando lo científico sobre el humanismo, contrarrestando la tendencia histórica del país en contrario. Vuelco que causó enconadas polémicas con sectores conservadores, por considerar esta nueva postura laicizante en extremo. Algo de eso había en un proyecto que formulaba muy radicalmente sus prioridades. Valentín Letelier fue uno de estos reformadores de escuela alemana, quien sostenía que “las matemáticas, debido a su ‘precisión rigurosa y sólido encadenamiento de sus partes es la más propia para habituar los entendimientos al raciocinio positivo y librarlos de los devaneos fanáticos del subjetivismo’. Desincentivó fuertemente el estudio de los idiomas, los cuales, como el

---

<sup>318</sup> Ibid.

<sup>319</sup> Las consultas anuales en la Biblioteca nacional eran elevadas: 50 mil anuales en 1909. Ver Chile en 1910, 298.

latín, eran sólo ‘gimnástica intelectual’ y bien podían ‘aflojar y debilitar los músculos’ dado que carecían del cientificismo privativo del conocimiento ceñido a los parámetros del positivismo. La educación así concebida reforzaba los estudios empíricos por sobre la tendencia clásica y literaria, siendo las ciencias positivas, a título de su carácter objetivo, el eje central del proyecto educativo”<sup>320</sup>. Se liga al positivismo al Silabario Matte, base de la alfabetización chilena desde inicios del siglo XX hasta entrada su segunda mitad, por poner al ojo como el órgano de conocimiento, “opción que privilegiaba la observación empírica en la consecución del aprendizaje”<sup>321</sup>.

Es paradójico, por no decir irónico, el destiempo de estas posturas respecto de las sensibilidades más sofisticadas de estos años, las cuales reaccionaban en contra del positivismo, ya sea desde un “positivismo espiritualista” o, derechamente, desde el cultivo del subjetivismo, como lo hará un Darío y los modernistas, y de alguna manera, lo hacían lo parnasianos, los decadentistas y los simbolistas. Por cierto dicha postura tampoco está en consonancia con las ideas humanistas y espiritualistas de Rodó y su *Ariel* (1900).

Hay otra mirada posible a esta reforma, que para Juan Poblete, es “el inicio de un humanismo de nuevo cuño, ahora estatal y nacionalizado”<sup>322</sup>. Hace ver que el rechazo al latín tiene una fuerte dimensión política-secular, ya que sobre su conocimiento y manejo había una hegemonía de la iglesia y, a través de su enseñanza como base y modelo de pensamiento, una recurrencia a la cita de lo clásico consagrado y a un universalismo deshistorificado. Filólogos positivistas como el alemán Rudolf Lenz habrían dado un fuerte viraje al imponer por primera vez en Chile la asignatura del idioma castellano en vez del latín. Proveniente de una tradición nacionalista alemana, habría buscado lo mismo en Chile, favorecer la lengua oral y la expresión de la experiencia del hablante. Al buscar una cercanía del educando con sus vivencias, su mundo concreto y lenguaje cotidiano, rechazó dos caminos pedagógicos en la enseñanza

---

<sup>320</sup> Correa y otros, 39-40.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Ver su artículo El castellano: la nueva disciplina y el texto nacional en el fin de siglo chileno. Juan Poblete es profesor de la Universidad de California/Santa Cruz.

de la escritura literaria: el que los alumnos realizaran trabajos sobre temas asignados por el profesor, por considerarlo una imposición externa y, en el otro extremo, que dieran libre curso a su imaginación y a su subjetividad en la escritura.

En relación a los jóvenes de años avanzados, estableció que “de todos modos quedan prohibidos los trabajos de pura imaginación, especialmente los novelescos, meditaciones sentimentales, misantrópicas i, por supuesto, las amorosas; temas todos estos a que muestran a veces inclinación los jóvenes de este curso”<sup>323</sup>. También condena la ampulosidad y lirismo en el lenguaje: “reprímase sobre todo en las composiciones escritas de los alumnos con toda energía el menor indicio de afectación e hinchazón; el lenguaje de los jóvenes educandos debe ser natural y sencillo”<sup>324</sup>. Represión desplegada “con toda la energía” del profesor/poder y ojo vigilante “al menor indicio” del alumno, enunciados declarados/negados de distensión educativa, que transparentan la anterior censura colonial a los géneros de imaginación. Ahora, censura no para leerlos sino para crearlos. Poblete propone que la aplicación en miles de establecimientos educacionales de estos principios pedagógicos, habría generado las condiciones semióticas favorables al desarrollo del criollismo en la literatura chilena<sup>325</sup>.

El escritor Mariano Latorre, en su *Autobiografía de una vocación*, testimonió, como alumno del Liceo de Talca, el influjo de la aplicación por su profesor, el polémico ensayista Alejandro Venegas, de la nueva pedagogía concéntrica, según deduzco, siguiendo las aguas de Lenz: “Venegas, con su rígida disciplina de mestizo, nos presentaba un Chile corrompido y decadente, antes de llegar a un desarrollo definitivo”. Pareciera que fue él quien introdujo a Latorre y a su generación de liceanos talquinos en el naturalismo europeo, consonante con su mirada científicista crítica a la realidad social: “No debemos olvidar que Zola (...) había vulgarizado el método experimental, el documento humano aplicado al arte y al ensayo, como base de una creación. Y su gesto

---

<sup>323</sup> Lenz, Proyecto de Programa Castellano, 1919, citado por Poblete, 27.

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> La de Lenz es la visión contraria a la de Gabriela Mistral, que propone para el creador un ojo no científico sino distorsionado, con una deformación de haber nacido “con la viga en el ojo”. Ver Mistral: Cómo escribo mis versos.



profético nos hace pensar en Talca, a fines de 1905, que un humilde pordiosero o un huaso que llegaba en un caballo al mercado o a la feria, eran personajes de una epopeya inédita”<sup>326</sup>.

En este clima de “deseo sistemático de reordenar científicamente la educación nacional”<sup>327</sup>, el Ministerio de Industria inició la educación técnica de los estratos medios y bajos destinados a la industria, el comercio y áreas técnicas. Fue una estrategia de inclusión de grupos desvalorizados por su ligazón al trabajo industrial y comercial, y de apertura de posibilidades laborales a grupos en extremo descontentos por su marginalización económico-social. La educación en estos rubros habría tenido una orientación nacionalista, de fomentar la identidad con el Estado-nación de grupos potencialmente rebeldes y combativos contra el sistema. Educación, entonces, como empoderamiento social y laboral, y como estrategia de poder y disciplinamiento<sup>328</sup>.

La distinción de prácticas, orientaciones y enunciados en relación al género es crucial en esta área. “En 1877 se autorizó por decreto el ingreso de las mujeres a la universidad, impulsándose en consecuencia la creación de liceos fiscales femeninos (para educación secundaria)”<sup>329</sup>. Caso excepcional fue el de Eloísa Díaz, primera mujer chilena (y al parecer, latinoamericana) que estudió medicina en el siglo XIX. Siendo inconcebible que estuviera en una sala con tantos hombres, a sólo algunas décadas de cuando una mujer casada no podía estar en Chile en público con otro hombre al interior de un coche, aunque este fuera su marido, su asistencia a clases incluyó una chaperona, la que debió haber recibido el título junto con ella. Ya en 1917, había cinco o seis alumnas en este rubro, las que, en general, se dedicaron a la medicina de niños.

Se seguía la idea de la diferencia de aptitudes y capacidades educativas y profesionales en relación al sexo. Por ejemplo, la pedagogía era considerada una profesión

---

<sup>326</sup> Latorre, 23.

<sup>327</sup> Poblete, 24.

<sup>328</sup> Ver Correa y otros, 40.

<sup>329</sup> Ibid.

especialmente apta para las mujeres; se comenta de una de ellas: “desempeña nobilísima función educadora propia de su sexo y de las tendencias de su espíritu superior y cultivado”<sup>330</sup>, redundando en los conceptos ya vistos de maternidad extendida a la sociedad y de espíritu elevado de la mujer. Ellas ingresaron mayoritariamente al Instituto Pedagógico (hasta hoy). En otras carreras, se admitía a hombres y mujeres, pero el currículo era separado: la escuela de Bellas Artes “está dividida en dos secciones, una de hombres y otra de mujeres, que funcionan separadamente y con modelos apropiados al sexo de los alumnos”<sup>331</sup>. El problema era aquí de pacatería sexual: se aprendía dibujo y escultura con modelos que posaban para los alumnos, a menudo, desnudos, visión por cierto no apta para señoritas.

Lo mismo ocurrió en el área técnica. La SOFOFA propuso al gobierno crear establecimientos “que impartieran una enseñanza práctica a las mujeres, en especial a aquéllas de sectores populares” para “otorgar una mayor calificación al trabajo artesanal desempeñado por éstas en la producción manufacturera”. Desde 1901, se crearon más de veinte establecimientos de este tipo a través de Chile. Pero si vamos más allá, descubrimos la diferenciación radical de los planes de estudios para estas mujeres. Las Escuelas de Artes y Oficios para hombres enseñan mecánica, electricidad, fundición, enchapado en madera, torneado de metales, forjas, etc.; también, cursos de imprenta, grabados, panadería y chofer. Las de mujeres, que atienden a cuatro mil alumnas, enseñan “prácticas profesionales apropiadas a su sexo, como trabajo manual en lencería, vestidos, bordado a mano y a máquina; hechuras de corsets, de sombreros, dibujo, modas, etc. y para oficinistas: comercio, contabilidad, dactilografía. En todos los cursos se enseña economía doméstica”<sup>332</sup>. En esto, se está cerca de las escuelas conventuales del s. XIX, en que la costura y el bordado eran los cursos impartidos a mujeres. Se acota que estos cursos son de seis días a la semana, y que el día libre es “para que las alumnas se dediquen a las labores en su casa”. Hay un horror al vacío, al tiempo libre no dedicado ni al trabajo ni al estudio en la mujer popular.

---

<sup>330</sup> Ver Chile en 1910, 457.

<sup>331</sup> Ibid, 280.

<sup>332</sup> Chile, 1915, p. 153.

Las grandes polémicas respecto a la orientación de la educación no consideró pertinente ni discutible debatir la diferenciación educativa de los programas de estudio en base al sexo del educando. Seguramente, hombres y mujeres todavía estaban de acuerdo con el gran filósofo de la educación ilustrada, Rousseau, y su emblemático *Emilio*: “Una vez que se ha demostrado (que el hombre y la mujer) no están ni deben estar constituidos del mismo modo ya sea en su carácter o temperamento, se sigue que no deben tener la misma educación”<sup>333</sup>.

---

<sup>333</sup> Rousseau, El Emilio, 362-363.

### III. LO SOCIAL: LA DIFÍCIL HIGIENIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO

“La forma y estructura de la ciudad provee el contexto en el que las reglas sociales y las expectativas son internalizadas o hechas habituales de modo de asegurar la conformidad social o, fallando esto, posicionar la marginalidad social a una distancia segura (*ghetificación*). Esto significa que la ciudad debe ser vista como el lugar más inmediato de la producción y circulación del poder”<sup>334</sup>.

#### 1. ¿CUÁNTOS CHILENOS Y DÓNDE ESTÁN?

“El conjunto de familias económicamente organizadas en el facsímil de una familia superhumana es lo que llamamos ‘sociedad’. (...) Esfera curiosamente híbrida donde los intereses privados adquieren significado público”<sup>335</sup>.

Arendt nos recuerda que la sociedad aparece en la historia de la humanidad sólo en la Edad Moderna, con el desarrollo del mercado, el capitalismo y la producción industrial. A ese espacio cada cual concurre desde su inserción en las relaciones de producción, ya sea como propietario, profesional independiente, empleado, asalariado, o como familiar o beneficiado de algunos de los anteriores. De esa capacidad económica, muchas veces articulada en el tiempo con una historia familiar que le otorga su situación relativa, los individuos y grupos familiares van desarrollando su capital material y simbólico. Lo social se desenvuelve y se nutre del colectivo, que le ofrece un repertorio de posibilidades y disponibilidades vinculadas al regulador más general: el sistema político imperante, el Estado-nación ligado a la economía-mundo.

La sociedad moderna, como toda sociedad compleja, tiende a desarrollar subculturas identitarias<sup>336</sup>. Aun cuando la igualdad y la democratización han sido banderas

---

<sup>334</sup> Grosz, 385.

<sup>335</sup> Arendt. 42 y 45.

<sup>336</sup> Incluso, el uso idiomático de estos términos es indicativo. Las clases dirigentes, claramente minoritarias en número pero dominantes como voz que se ve y oye en el

constantes en las repúblicas modernas, las prácticas sociales han estado muy lejos de dicha equidad, justamente porque los accesos económicos y culturales han sido violentamente desiguales. En especial en ese fin de siglo XIX, en que la modernidad se estaba constituyendo en Chile todavía en un clima liberal y no se limaban las asperezas del sistema capitalista, que Marx describiera tan lúcidamente algunos decenios antes, de cara a una Inglaterra y una Europa que estaba asentando el capitalismo industrial desde el anterior cambio de siglo.

¿Cómo se conforma, entonces, la “sociedad” chilena de este tiempo? Un modo de definirla es a través de cifras que adscriben a las personas a uno u otro estamento según índices económicos y de ocupación, adscripción gruesa y esquemática, pero que orienta en relación al peso numérico y evolución de ellos.

Las cifras de población en Chile indican el crecimiento constante en este periodo, de un 1.52% anual entre 1895 y 1907:

#### POBLACIÓN TOTAL:

Chile en 1895: 2.712.145 habitantes

Chile en 1907: 3.249.279 “

Chile en 1918: 3.900.000 “

La modernidad es un fenómeno urbano, de sociabilidad e intercambio ciudadano. Es este el periodo en que el país da un fuerte salto respecto al porcentaje de población urbana: de casi un cuarto de la población urbanizada en 1875 se alcanza una cifra cercana a la

---

espacio público, se apoderan del término “sociedad” para referirse a sí mismas, connotando el término con distinción, elegancia, refinamiento. En cambio, dejan el término más seco y masculino de “lo social” para referirse al pueblo, a los pobres, a los que están en situación problemática: a los que viven en la carencia. Más que un núcleo de personas que conforman la sociedad, con un toque de individuación, “lo social” es un problema abstracto, un espacio sin corporalidades de encuentro humanizado. Pero cuando las clases medias y obreras usan el término sociedad, lo aplican a un colectivo humano unido en pos de intereses comunes, como una forma asociativa.

mitad de la población en 1907: 1.407.908 chilenos vivían en ciudades de más de mil habitantes.

#### URBANIZACIÓN:

1875: 27% de la población vivía en ciudades

1907: 43% “

1918: 45.7% “

Santiago tomó la delantera en este periodo respecto a Valparaíso, siendo la ciudad de mayor crecimiento, anticipando el centralismo que vivimos hoy en día:

#### POBLACIÓN DE SANTIAGO:

1885: 189.332 habitantes

1895: 256.403 “

1907: 332.724 “

1920: 507.000 “

#### POBLACIÓN DE VALPARAÍSO:

1907: 162.000

En esta fecha, había más de veintidos ciudades de sobre 10 mil personas, sextuplicando las seis que había en 1865. Algunas tuvieron una expansión violenta, a la par de la actividad económica: entre 1875 y 1907, la población del Norte Grande aumentó de 2 mil a 234 mil personas, convirtiendo a Iquique en la cuarta ciudad de Chile (después de Santiago, Valparaíso y Concepción). Podemos imaginar la presión por el desarrollo de la infraestructura que esta avalancha humana provocó.

#### **SOCIEDAD SEGÚN INGRESOS ECONÓMICOS Y ACTIVIDAD:**

La oligarquía chilena representaba no más del 2 al 4% del total de la población a principios del siglo XX. Incluso, a fines del siglo XIX, se habla de alrededor del 0,7%

de la población total<sup>337</sup>. Seguía siendo el agro una base económica fundamental para esta minoría, con un nivel de concentración escandaloso: “El latifundio abarcaba el 75% de la tierra: en 1917 el 0.46% de las propiedades concentraban más del 50% de la tierra útil del país. En 1919 existía en Chile una mayor monopolización de la tierra agrícola que en cualquier otro país del mundo”<sup>338</sup>.

La gran fuente de ingresos era el sector minero, también con una alta concentración de la propiedad, aunque hacia el primer cuarto del siglo XX fue operado por sociedades de accionistas<sup>339</sup>. La industria era otro bastión económico: en 1915, había 7.800 fábricas en Chile, muchas de ellas, pequeña y mediana industria. Las otras actividades económicas para las grandes fortunas eran el gran comercio y las finanzas (sociedades exportadoras e importadoras, bancos, sociedades de inversiones, negocios en la bolsa, etc.).

La contrapartida a este pequeño-gran mundo oligarca es el gran-pequeño mundo de los “pobres”. La elite eran los obreros, al menos con un sueldo y una posibilidad de organización, como también, los artesanos organizados. Como cifras globales, Ramírez Necochea calcula 190 mil obreros en 1895<sup>340</sup>. Para apreciar su distribución, en 1915 sólo en el salitre había 50 mil obreros, mientras que en la industria manufacturera, alrededor de 80 mil trabajadores<sup>341</sup>, incluida una no menor cantidad de mujeres obreras y también de niñas y niños obreros.

Había sin embargo una enorme masa de gente con trabajos ocasionales o sin trabajo, que vivía hacinada en los suburbios: cargadores portuarios, veguinos, prostitutas, lavanderas, vendedores ambulantes, albañiles, carpinteros, recolectores de basura,

---

<sup>337</sup> Subercaseaux, 1988, 72.

<sup>338</sup> Poblete, citado por Collier y Sater, 148.

<sup>339</sup> La propiedad extranjera en las minas era alta, como decíamos, aunque en el salitre se revirtió de un 60% inglés en 1891 a un 60% chileno en 1920. En 1913 los estadounidenses inician la explotación de Chuquicamata.

<sup>340</sup> Citado por Grez, 80.

<sup>341</sup> Collier y Sater, 148.

delincuentes, jugadores de apuestas, etc. En los campos, aún vivía más de la mitad de la población del país: inquilinos, afuerinos, gañanes, etc., además de los miles de campesinos dueños de minifundios paupérrimos.

Esta desigualdad fuerte entre dos clases extremas era la situación histórica en Chile, aun cuando el obrero es un fenómeno nuevo derivado de la industrialización y la modernización. También en este periodo surge y se asienta otro sector social asociado a la modernidad: las clases medias. Dos ámbitos lo fomentan; el más obvio es el Estado, a través de la creciente red de servicios públicos: salud, educación, correos, ferrocarriles, transporte, etc., que en 1908 sumaban cerca de 30 mil personas<sup>342</sup>, más la burocracia estatal propiamente tal y la oficialidad de las fuerzas armadas. Asimismo, la nueva economía privada requirió de empleados de “cuello y corbata” y de técnicos especializados: solamente el salitre empleaba en 1915 doce mil técnicos. Pequeños y medianos empresarios, artesanos con negocios florecientes, profesionales independientes, entre ellos el gremio de los periodistas, más artistas, etc. engrosaban este sector de la clase media. Aún cuando no hay cifras exactas, se estima a los activos de esta clase hacia el Centenario en alrededor de 50 mil personas, los que sumados a familias de cuatro personas promedio, llegamos a 200 mil, alrededor del 7% de la población<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> En 1908 el sistema educacional empleaba 4 mil personas (el 38% con preparación en escuelas Normales), 4 mil en Correos de Chile más telégrafos, y 18 mil en Ferrocarriles del Estado. Datos en Chile en 1910.

<sup>343</sup> Según Collier y Sater, “es importante no poner demasiado énfasis en el auge de la clase media. Un ensayista de 1908 aún podía afirmar plausiblemente que la división social más evidente del país se daba entre la clase alta y la clase baja (las dos ‘separadas... por una gran distancia’) y que ‘el rudimento de clase media que empieza a nacer en algunas ciudades y centros industriales’ todavía no ha llegado ‘a formar una categoría apreciable’. Ciertamente, las actitudes propias de la clase media tardaron en tomar forma”, 159. El ensayista citado es Armando Quezada Acharán (1908), La cuestión social en Chile, 11-12.

**Con formato:** Texto, Borde: Inferior (Sin borde)

**Con formato:** Fuente: 12 pto

**Con formato:** Texto



Su crecimiento es exponencial, si consideramos que el total de personas pertenecientes a las clases medias se estimaba en lo siguiente en los años anteriores:

### **PERSONAS PERTENECIENTES A LAS CLASES MEDIAS:**

1865: 33.701

1886: 78.909

1895: 112.698

1908: 200.000

Apostando a las cifras más altas disponibles respecto a la proporción de las clases con mayores recursos económicos, hacia el Centenario habría un 4% de clases más pudientes, cerca de un 8% de clases medias y un 88% de pobres. (En la óptica pesimista, habría un 2% de oligarcas, un 5 a 7% de clases medias y más de un 90% de pobres)

## **2. PALACIOS Y POCILGAS**

¿Pero dónde se ubica en verdad “la sociedad”? ¿Tiene un *locus*, una territorialidad en la que aparece y se desplaza? He establecido que lo privado es un espacio familiar, que se territorializa al interior del hogar, y allí, en los lugares sólo de acceso íntimo de la familia. Esos que no pueden ser vistos ni oídos por otros.

Como dejó en claro Sennett, la relación carne/piedra en la ciudad es una proyección simbólica de un proyecto y de relaciones humanas institucionalizadas, siendo significativa la relación entre los espacios de lo privado/sociedad y de la sociedad/espacio público.

Hacia el último cuarto del siglo XIX, en especial desde la década del 70, tiempo de enriquecimiento por las minas de plata (Caracoles), se remece el relativo letargo de la ciudad de Santiago y las clases adineradas empiezan a reemplazar las casas de tres patios colonial<sup>344</sup> por los fastuosos palacios. Enormes y bellas construcciones, de estilos

---

<sup>344</sup> “La casa de tres patios” colonial y de la primera república reservaba el patio del fondo para la servidumbre y los niños, el segundo patio para el matrimonio y demás

eclécticos pero con predominio del francés, estaban basadas en dos ejes: una, la diferencia de habitat para uso de los habitantes de la casa según el sexo, edad y clase social<sup>345</sup>. Disposición de variados espacios en decoración y uso, para compartir con la sociedad de sus iguales, de esmerada decoración de muebles, adornos y cortinajes importados de Europa. Como indica Hobsbawm respecto a la gran burguesía europea, esta gran casona no está diseñada para la intimidad familiar sino para la publicidad representativa: los miembros de esta clase ni en su propia casa dejan de estar en público y de propiciar esa publicidad para sí.

Es claro que estos palacios no son la única casa privada de la oligarquía: la mayoría tiene su segunda o tercera casa en el campo y en la playa (Viña del Mar, Cartagena, Zapallar) o en alguna ciudad de descanso (San Bernardo).

La clase media de a poco va conquistando espacios en la ciudad. Llega el estudiante o el joven de provincias a una pensión, o arrienda habitaciones en una casa familiar. Las casas de tres patios abandonadas por los palaciegos se dividen para ser habitadas por diversas familias de recursos medios. En fin, hacia la década del 20 se empiezan a

---

adultos de la familia extendida, y el primer patio para la sociabilidad y a veces el comercio. Hoy nos sorprende que a inicios de la República, en 1821, las reuniones sociales de las clases pudientes se hicieran en el saloncito, alrededor y sobre una gran cama, bellamente adornada con lencería y encajes, cama que hoy significa lo privado. Si nos remitimos al valor simbólico de la cama en aquel entonces en Chile, escasísimo bien que sólo los más pudientes tenían, y a la costumbre cortesana europea de representación publicitaria centrada en la alcoba del monarca o del noble principal, comprendemos mejor este hecho.

<sup>345</sup> Había habitaciones para uso exclusivo del hombre (escritorio, sala de juegos, fumoir, en caso de ejercer una profesión liberal, quizás la sala de atención de clientes) y para la mujer, la sala de costuras, el probador, el boudoir, el salón de lectura. También, las salas de juego de los niños, de estudio, más los dormitorios, en general, separados los de los esposos y divididos por sexos los de los niños. Las habitaciones más altas eran reservadas a la servidumbre, la que solía tener entrada independiente. En el primer y a veces también en el segundo piso, estaban las grandes salas de recibos: múltiples salones de los más distintos decorados y usos, los comedores, las cocinas y las cocheras.

construir casas para familias burguesas en un concepto moderno de familia nuclear, con habitación compartida para el matrimonio, otras para los hijos, más un sector de servicios, y estares familiares, que luego se llamarán “living room”. Si hay piezas extras, el privilegio lo tiene el escritorio del marido, rara vez el “cuarto propio” de la mujer. Los esfuerzos económicos en relación al hogar irán más hacia el confort que la ostentación, y la sociabilidad se realizará preferentemente en lugares públicos de la ciudad, ya sea cerrados (restaurantes, cafés, confiterías, asociaciones, clubes, teatros, biógrafos, circos) o en la calle (paseos, plazas, parques, calles comerciales, etc.). Es quizás el único grupo que establece una diferencia espacial marcada entre el de la privacidad y el de la sociabilidad.

Para los más pobres, ya sea obreros, trabajadores ocasionales, cesantes o desocupados, la privacidad es un lujo imposible, por lo que para ellos el desarrollo de la subjetividad, de la individualidad en el sentido moderno, es dificultoso. El hacinamiento, la promiscuidad, es su condición básica, como también, la precariedad de su cobijo. Los ranchos de paja y de adobe mal apisonado son la habitación de la mayoría en los extramuros. Y al interior de la ciudad, los tristemente célebres conventillos se construyen desde 1880, en especial, en Santiago y Valparaíso. No son edificaciones hechizas como las primeras, que sólo pagan el derecho a uso del suelo al dueño del terreno si es que pagan algo, sino que son lugares habilitados por negociantes privados para servir de habitación a los inmigrantes y gente sin casa, ya sea en base a subdivisiones de casas grandes o a construcciones realizadas bajo el modelo de cuartitos unitarios, pegados unos a otros en una gran cadena, que dan a un patio central común. El aprovechamiento del espacio tiene una nítida motivación económica: se responde comercialmente a una masa de inmigrantes y deshabitados, con complejos multihabitacionales con cobro de arriendo por cada unidad.<sup>346</sup> Las cifras son escalofriantes: en 1912 en Santiago, el 25% de la población (cerca de cien mil personas) se amontonaba en 25 mil conventillos, cuartos redondos y ranchos, a veces, con hasta diez habitantes por pieza. En Valparaíso, ciudad que entre 1865 y 1920 experimentó un

---

<sup>346</sup> Algo mejores, pero similares en estilo, son las poblaciones de los obreros del salitre, hileras de piezas pequeñas sin servicios, sólo para hombres, obligados a contratar servicios alimentarios y otros en las pulperías de los dueños de las salitreras a precios excesivos.

crecimiento demográfico de un 159%, la situación era peor aún: el 30% vivía en conventillos.

Cuartos oscuros sin ventanas, ventilación ni subdivisiones internas, eran el lugar para botar el cuerpo en jergones o camastros mal aperados, los niños revueltos con los ancianos y los adultos de ambos sexos. La literatura, la prensa, los ensayistas no cesaron de proclamar el horror de estas “cuevas” o “sepulturas” según El Mercurio de Valparaíso, “mortíferas cavernas” según La Estrella del Progreso de esa ciudad, o también “chiquero inferior en calidad a los destinados a mantener rebaño y ganado” según denuncia La Unión del puerto.

Ximena Urbina aporta datos sobre las insalubres condiciones de vida en los conventillo de Valparaíso<sup>347</sup>. El excusado –un pozo negro- era de uso común para todos los habitantes del conventillo “cuando no se contaba con el barril transportable para depósito de excrementos humanos”. En el patio, el excusado compartía lugar con el barril enterrado que acopiaba aguas lluvias para beber. “En los más de 1.619 conventillos inspeccionados durante 1904, sólo 692 contaban con una llave de agua potable para una población de 18.066 personas”. O sea, diez mil personas vivían sin ninguna fuente de agua corriente. No es extraño, entonces, que “una nota del Diario La Unión de enero de 1912 afirme que muchos de los enfermos que llegan a los hospitales no se han bañado en su vida”,<sup>348</sup>.

El conventillo podía ser al mismo tiempo lavandería, cocinería, frutería y prostíbulo. Dice Urbina que la maximización del espacio era intensa. Si la habitación no era lo suficientemente amplia para que dos prostitutas se desarrollaran con sus respectivos clientes a la vez, la regenta instalaba una tarima con un par de escalones que permitía la atención simultánea sin frustrar el mercado objetivo. O sea, aun atendiendo en un conventillo, las prostitutas no manejaban su negocio sino eran rentabilizadas por una cabrona. Y de privacidad para los asuntos del cuerpo íntimo, límite mínimo establecido por Arendt en la cultura humana, ni hablar. Tanto para el hombre como para la mujer y el niño de los arrabales y conventillos, el patio colectivo y la calle eran su lugar habitual

---

<sup>347</sup> Ver Urbina, Conventillos de Valparaíso.

<sup>348</sup> Ibid.

de permanencia, circulación y trabajo (piénsese en el niño mendigo, en la mujer vendedora en la feria libre, en el hombre cargador). En tanto, la mujer burguesa sólo salía a la calle acompañada e iba de un lugar a otro muy preciso, básicamente a compras, en tanto la mujer aristocrática no pisaba casi la calle: sólo andaba en coche o se paseaba acompañada en un lugar delimitado<sup>349</sup>. Esta diferenciación, realizada por los hermanos Goncourt para la mujer francesa, es perfectamente aplicable a la chilena<sup>350</sup>.

La llamada “cuestión social” tenía otras aristas dramáticas en relación al “bajo pueblo” (Salazar). En 1916, había en Santiago 543 burdeles legales y 10 mil “casas de tolerancia”,<sup>351</sup>. La mayoría no tenía baño ni agua potable. Esto se cruzaba con el alcoholismo: hacia 1910, el consumo anual por habitante en Chile era de 18 litros, dos o tres veces más que el promedio mundial. En 1911, la policía detuvo a 110 mil hombres borrachos en las calles<sup>352</sup> (hombres, porque se decía que las mujeres no tomaban, decir asociado al concepto de mujer modesta y no a la realidad). Había entonces 1500 bares en Valparaíso. Muchos incluían la compañía de mujeres cantineras-prostitutas. Las enfermedades venéreas arreciaban. En 1900, más del 21% de los niños que moría en Chile antes de los seis años era por efecto de la sífilis, enfermedad congénita en el país en todas las clases sociales<sup>353</sup>. El juego por apuestas y la delincuencia eran otros flagelos sociales.

---

<sup>349</sup> Esta diferencia del uso de la calle por la mujer se aprecia en las fotografías de la época: en la colección de fotos tomadas en el centro de la capital correspondientes al archivo Chilectra, por ejemplo, rara vez aparece una mujer en la calle, mientras siempre hay hombres a la vista. Pero en las fotos de barrios populares, siempre la mujer aparece, incluso predominando.

<sup>350</sup> Ver Ortiz, 24.

<sup>351</sup> Collier y Sater, 162.

<sup>352</sup> Correa y otros, 48.

<sup>353</sup> El problema de la sífilis empezó a solucionarse en 1910 gracias a un nuevo tratamiento.

Sólo en 1906 el Estado se dio por aludido, tras fuertes presiones, al promulgar la Ley de Habitaciones Obreras N°1838, la que fue inoperante por carecer de presupuesto. Penurias adicionales vivía el obrero en su trabajo, por la absoluta ausencia de leyes laborales y protección al trabajador: la tasa de accidente de obreros de ferrocarril era veinticinco veces superior a un país como Alemania, los cachuchos de mineral hirviendo en la minas no tenían rejas de protección, no había restricciones al trabajo infantil, etc. El gobierno y el parlamento solicitaba estudios, pero “los informes son leídos con horror y luego se olvidan y quedan archivados, traducándose sólo en una legislación laboral mínima”<sup>354</sup>. Recién en 1915 se inicia la legislación laboral, con la promulgación de la ley de la silla para los empleados de comercio, a la que sigue la ley de accidentes del trabajo en 1916, en 1917 se logra la ley de descanso dominical<sup>355</sup> y la ley de servicios de cunas en las fábricas. Es una legislación tardía en relación a otros países occidentales y latinoamericanos, Argentina por ejemplo. La clase política se refrenaba para intervenir en el mercado libre del trabajo y para hacer del Estado uno benefactor: mantenía su posición liberal de guardián del orden. Se echaba tierra a los ojos: los informes encargados por el Parlamento respecto a temas sociales dormían en el olvido y se manipulaba la información oficial: todo lo relativo a prostitución, enfermedades venéreas, accidentes laborales, juego y delincuencia es omitido en los informes oficiales del gobierno, publicados en *Chile en 1910* y en *Chile 1915*.

### 3. A “PONER EN CINTURA” LA CIUDAD

“Si la ciudad es una fuerza activa en constituir los cuerpos, y siempre deja sus huellas en la corporalidad del sujeto, habrán efectos directos en la inscripción de los cuerpos correspondiente a la dramática transformación de la ciudad como resultado de la revolución (de la información)”<sup>356</sup>.

Si cambiamos el término “la revolución de la información” por “la revolución de la modernidad”, la cita es perfectamente aplicable a este tiempo. Porque de lo arriba

---

<sup>354</sup> Villalobos, 23.

<sup>355</sup> Hubo fuertes detractores a esta ley, que argumentaban que obligar por ley a un día laboral libre a la semana era atentar contra la libertad del empresario y la del trabajador.

<sup>356</sup> Grosz, 387.

mencionado se desprenden condiciones corporales muy diferentes en el palacio o en la pocilga, pero estas se iban haciendo comunes al salir al espacio urbano abierto: a la calle, que todos de una u otra manera transitaban. En Santiago hacia 1870, palacios, tugurios y ranchos se confundían en la ciudad, ya perdida la primera estructura racional creada por la imaginación burocrática del conquistador, quien la planificó desde el poder central, dibujando en el espacio la distribución de la carne y de la piedra con metro y cuadrante<sup>357</sup>. También compartían estos la infraestructura general de la ciudad, extraordinariamente deficiente, en un gran descuido de inversión pública de servicios que otras ciudades del mundo ya habían implementado: en 1870, no había en ninguna ciudad chilena agua potable, alcantarillado, recolección de basura, pavimentación extendida, por mencionar los servicios más elementales. Las aguas servidas corrían a tajo abierto, las basuras se amontonaban en las calles, el barro y la fetidez eran agobiantes, la inadecuada iluminación nocturna hacía las calles inseguras, etc. Sólo en 1850 llegó a Chile la primera tina de baño; la gente del pueblo se bañaba desnuda en el río Mapocho, a vista y presencia de todos. Los más pudientes iban a instalaciones de baños públicos.

Estas espantosas condiciones sanitarias más una medicina elemental, se confabularon para que las pestes y enfermedades arreciaran en las ciudades, provocando grandes mortandades: peste bubónica, amarilla, tifus, viruela, sarampión, cólera, paperas, las ya mencionadas enfermedades venéreas, las pulmonares etc.

Ya en el siglo XVIII y aun antes, los arrabales de los alrededores de la ciudad congregaban multitudes misérrimas. Pero esta situación “no se veía” ni se pensaba: parecía parte del paisaje natural. Una nueva mirada fue necesaria para problematizar lo anterior, y esta la aportó “la ciudad escritural”, la que según Rama, aparece en la República, compuesta por intelectuales y funcionarios del Estado que están en una tensión entre ser orgánicos al poder y ser críticos de él, propiciando reformas<sup>358</sup>. Es el caso paradigmático, profusamente estudiado, de Benjamín Vicuña-Mackenna, político liberal que desde la década de 1850 publicó ensayos críticos y polemizó a partir de sus

---

<sup>357</sup> Ver Rama, 1984, La ciudad letrada.

<sup>358</sup> Ibid.

propuestas de transformación estructural de la ciudad de Santiago, en pos de su racionalización, modernización e higienización. Al ser nombrado en 1872 Intendente de Santiago, impulsó sus proyectos con enorme energía, integrando el esfuerzo público con el privado. Su obra de modernización se compara a la ya comentada de Haussman en París, ya que la espectacular transformación urbana conlleva la contraparte de la higienización y depuración social.

No abundaré en su obra más llamativa, la del Cerro Santa Lucía, peñón rocoso que se alzaba cortando feamente la ciudad, transformado en un vergel y un paseo lleno de atractivos: senderos, cataratas, escalinatas, miradores, teatro, restaurante, plazas, museo (Castillo Hidalgo), Ermita, etc., etc., todo, en estilo refinado y suntuoso, con citas clásicas griegas y romanas, y otras contemporáneas. El fundamento de este proyecto fue crear un núcleo de la nueva ciudad moderna y progresista, “su adaptación a los usos y propósitos de las ciudades modernas, es decir, su adaptación para paseo público i sitio de reuniones populares. (...) un verdadero paseo, en el sentido moderno de esta palabra que significa recreo y arte, salud e hijiene”<sup>359</sup>. Manuel Vicuña enfatiza que en esto Vicuña Mackenna es un político desarrollista, liberal, que ve su proyecto como “obra esencial de democracia”<sup>360</sup>, al crear un espacio de belleza, sanidad, naturaleza racional y modernidad que lleva al usuario a cambiar su relación con la ciudad por una placentera, ordenada y culta.

El revés de esta iniciativa fue aportar al resto de la ciudad de Santiago las mismas condiciones de belleza, tranquilidad, disfrute, sanidad. Los temas higiénicos son los que primero saltan como una contradicción en este contexto. Los arrabales para Vicuña Mackenna son “una inmensa cloaca de infección y de vicio, de crimen y de peste ... un verdadero potrero de la muerte”. Frente a ello, hay que higienizar la ciudad, para hacer de ella el lugar “propio, la ciudad ilustrada, opulenta, cristiana”<sup>361</sup>. ¡Cuántos oxímoron! De nuevo aflora con fuerza la relación inclusión/exclusión de la mentalidad liberal

---

<sup>359</sup> Vicuña Mackenna, *Album del Santa Lucía*, 28.

<sup>360</sup> Vicuña Mackenna, *El paseo de Santa Lucía*, citado por Vicuña, 1996, 99.

<sup>361</sup> Vicuña Mackenna (1872), *La transformación de Santiago*, Imprenta de la Librería del Mercurio de Orestes L. Tornero, 24-25, citado por Vicuña, *ibid.*



ilustrada. La ciudad como lugar “propio” tiene el olor a propiedad privada, a discriminación brutal de los nada cristianos opulentos, de los ilustrados que olvidaron el proyecto de democratización emancipadora de la mayoría.

Esta segregación espacial según estratos sociales, que define lo que es “sociedad” y lo que no lo es, quién es parte de ese espacio “suprafamiliar” y con quién es posible y deseable cruzarse en lugares públicos, en paseos y restaurantes, conversar en un café o atender codo a codo una función teatral o una conferencia, fue delimitado drásticamente con el denominado Camino de Cintura que rodeaba la parte “propia y decente” de la ciudad, con su límite en Avenida Matta, la Estación Alameda, el Río Mapocho y la Plaza Italia. Tras esa cintura se enviaron las familias expulsadas del lugar decente para higienizar la vista y el aire de la ciudad, en un acto de ghetificar a los más pobres:

En esta época de consolidación de una burguesía “opulenta” comienza la habilitación de espacios sociales para su propio uso financiados por el Estado en combinación con fortunas privadas: el Campo de Marte, lugar de ejercicios militares y paseo popular se convirtió en el Parque Cousiño en 1873, remodelado a la manera del Bosque de Boulogne en París; el Club Hípico en 1870, el Teatro Municipal, reconstruido tras el incendio en 1870, etc. Otra forma de apropiarse de los espacios públicos para los vecinos decentes fue a través de la presión social: “La Alameda es una calle, salvo pequeñas diferencias, como cualquier otra. Pero tan pronto como la presencia de una banda de músicos cambia la vía pública en paseo, su acceso en una parte de su extensión queda prohibida al pueblo, no por obra de la ley sino por obra de la costumbre. El pueblo, a fuerza de sufrir injusticias... acepta la separación como un hecho necesario”<sup>362</sup>.

Aún con el impulso de Vicuña Mackenna, y con la excusa de las intermitentes crisis económicas, se avanzó lento y estratificadamente en dotar de infraestructura a la ciudad, afectando la paralela campaña de higienización ambiental y educación social. La reforma modernizadora de Santiago no se replicó en otras ciudades del país: Valparaíso e Iquique mantuvieron la inversión pública sólo para uso de las clases pudientes, dejando en gran abandono a los pobres y a la ciudad como tal. Incluso, las epidemias,

---

<sup>362</sup> Comentario aparecido en el Diario La Epoca, 1880, citado por Melfi, El viaje literario, 82 y 83.

muerres y enfermedades en el país aumentaron en vez de disminuir hacia 1920, exacerbando la sensibilidad respecto a esta situación en los espíritus más críticos.

Valparaíso, según El Mercurio 1905, era “infecta, fétida, pestilente, con sus calles cubiertas de una espesa capa de lodo que fermenta” y como “un puerto del cual todo hombre que estime en algo su vida debiera huir”. Manuel Rojas, en *Lanchas en la bahía*, referido a Valparaíso, habla de “tufanadas de humedad, ráfagas de aire pegajoso, tibio, como muchas respiraciones exhaladas al mismo tiempo”. En fin, “El Valparaíso mítico y romántico al parecer se restringía a los salones del Cerro Alegre, el Concepción y algunas casonas del plan, pero sólo puertas adentro. Porque si en los conventillos la insalubridad se agudizaba (...) las calles cubiertas de guano, la basura acumulada en las puertas de las casas y cursos de aguas servidas estancándose en el plan durante todo el siglo XIX”<sup>363</sup> hacían de las calles un lugar desagradable para todos.

En Santiago, aquel “potrero de la muerte” que intentó aislar Vicuña Mackenna replicó su rostro horrible en otros basurales, como el de las riberas del Mapocho. En 1905, Zig-Zag lo describe como “la antesala del cementerio”: “(Es) uno de los peores arrabales de la capital. Sus callejas torcidas como una contracción dolorosa, llenas de rincones y recovecos, son más desaseadas, mil veces más desaseadas, que los más distantes callejones de algún villorrio campesino. Sus casuchas miserables, derruidas, agrietadas, a través de cuyos muros sopla el cierzo de invierno, filtrándose la lluvia en los primitivos techos de paja o de zinc, constituyen una amenaza permanente para la multitud de seres que yacen hacinados en aquellas pocilgas. Se diría que allí el aire es más pesado, el cielo más bajo, la vida más abrumadora, más despiadada que en ninguna parte. En semejante medio ambiente, nacen y se desarrollan entecos, raquíticos, como amarillentas flores de lodazal, una muchedumbre de chicos, semi-batraquios, que pululan durante todo el día en el barrial de la calle. Su primera aspiración lleva hasta sus pulmones incipientes los gérmenes malignos que rebullen en aquella antesala del cementerio, y antes que su primer vagido resuene bajo el cielo, el tierno infante queda marcado con el sello indeleble de la escrófula, de la tisis, de todas las posibles epidemias que mantienen desde entonces suspendida su zarpa sobre la segura presa”. Luego de referirse a las “proporciones verdaderamente aterradoras” de la mortalidad

---

<sup>363</sup> Contardo, “Valparaíso. Conventillos: hacinados y encaramados”.

infantil en este lugar, dice del adulto: “Al despuntar el día, salen los hombres de sus cubiles chapoteando por el lodo –las aceras son allí del todo desconocidas- y se internan en la ciudad en busca del cotidiano trabajo”.

“La ciudad de los palacios”, como llama a Santiago **Chile en 1910**, no integra esta realidad a su imagen de sí misma, la que sí es mirada con otros ojos por un cronista inglés menos interesado en salvaguardar las apariencias pero igualmente racista y eurocentrista: “Los chilenos llaman a su metrópoli el París americano. En realidad, Santiago no es sino un pequeño trozo de París injertado en una aldea de indios”<sup>364</sup>.

En todo caso, las inversiones privadas y estatales en infraestructura modernizadora se fueron implementando persistentemente según el siguiente itinerario, iniciando siempre las obras en el centro de la capital<sup>365</sup>:

#### ALUMBRADO ELÉCTRICO:

Santiago: 1886

Temuco: 1890

Valparaíso: 1900

El alumbrado a gas persistió en otras ciudades por mucho tiempo.

#### AGUA POTABLE:

En 1875, se crea en Santiago la Empresa de Agua Potable, que recién hace factible tecnológica y empíricamente distinguir entre agua potable, aguas servidas y agua de riego<sup>366</sup>. Instalación de agua potable al interior de las casas en Stgo. y Valparaíso: 1900.

Primer baño completo en Santiago, con tina y agua caliente por cañería: 1900.

#### ASEO URBANO:

---

<sup>364</sup> Viajero inglés citado por Melfi, El viaje literario, 82.

<sup>365</sup> Las fechas corresponden a la primera implementación.

<sup>366</sup> Ver El Mercurio, 3-3-2002, E 7.

En 1889 se instala el aseo urbano como tema de Estado tras el primer Congreso Médico dedicado a la Higiene Pública, estimulado por la gran epidemia de cólera de 1886. La recolección de basura se hacía una vez al mes y no se reciclaba (en Europa, era una práctica establecida).

#### ALCANTARILLADO:

1908: primeras conexiones al alcantarillado en Santiago, iniciando el lento término de las acequias con aguas servidas. Sin duda, una tardanza excesiva para un área tan sensible.

Estas implementaciones tienen como sustrato una red de servicios que recorren las calles de la ciudad, y se detienen y penetran en cada casa, en cada edificio, en cada hogar. Toda unidad familiar que dispone de estos servicios se siente “conectada” a la ciudad y espera de ella un flujo continuo de abastecimiento del bienestar que el servicio le brinda. El hogar ya no es un lugar relativamente autónomo y suficiente, que se procura con esfuerzo sus condiciones diarias de vida<sup>367</sup>. Es parte de una red intraurbana que la provee, que le ahorra tiempo y trabajo, pero que también, la torna dependiente de la burocracia y le significa un costo económico directo (pagar las cuentas de...).

Los nuevos principios de la relación privado/social entran así en tensión: “La calle es un punto de circulación, una región, una línea integrada en el interior de un todo; una morada es la representación social de una función particular”<sup>368</sup>. Esta nueva relación de comunicabilidad, de movilidad/fijación supone una ecuación entre espacio/tiempo. “El principio de la “circulación” es un elemento estructurante de la modernidad que emerge en el siglo XIX. Circulación de mercancías y de objetos, elemento fundamental para su materialización. Mas yo diría también, circulación de personas ”<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> Acarrear el agua desde la calle o de una fuente de agua externa (llave en el patio), calentar el agua y luego transportarla, prender velas, cambiar las velas y cortar el pavilo, despejar la basura amontonada frente a la casa, juntar las aguas servidas y arrojarlas en la acequia, etc.

<sup>368</sup> Ortiz, 43.

<sup>369</sup> Ibid, 22.

En Chile, este principio de modernidad también se implementó con fuerza: aparte del tren que comunicaba ya a todo Chile de norte a sur y hacia los ramales laterales, haciendo que Chile quedara “atado con ‘lazos de acero’ que acercan los pueblos y forman una gran arteria que derrama vida y prosperidad”<sup>370</sup>, dentro de Santiago en 1900 se electrifican los tranvías, dejando ya en 1910 al “tranvía de sangre” como una reliquia<sup>371</sup>.

Aún así, el caballo sigue siendo un importante medio de transporte a nivel nacional, en las ciudades como tracción de diversos tipos de coches (las clases pudientes importaban coches elegantísimos) o en montura directa. En Chile en 1915 había 730 mil caballos, uno por cada cuatro habitantes. En Europa, la relación era similar: en las calles de las ciudades francesas, “circulan cada vez en mayor cantidad: ... 908 mil en 1886, un millón ciento veinticinco en 1890, sólo para las monturas individuales. ... En París, para asegurar los servicios de transporte, alrededor de 18 mil caballos son puestos diariamente en las calles”<sup>372</sup>. A medida que avanza la implementación del transporte eléctrico en la ciudad, y luego, del automóvil y la bicicleta, el caballo decrece vertiginosamente. Es el triunfo de la máquina en el transporte personal y cotidiano, en una ciudad que ha separado cada vez más el lugar de trabajo del lugar de habitación, el lugar de comercio con el de la burocracia, especializando barrios a través de una ciudad extendida que hay que recorrer muchas veces cada día.

A esto hay que sumar la comunicación por cable e inalámbrica: telégrafo y teléfono (en 1908 había siete mil teléfonos en Chile) y en especial, el correo: 86.594 cartas circularon en 1908. Está claro que en el país había aumentado la capacidad de codificar y descifrar la escritura. Pero no sólo circulan cartas: hay una moda desatada de las tarjetas postales que aprovecha la fotografía para acercar al mundo y sus figuras humanas diversas a cada persona a través del planeta. Son cientos de millones las

---

<sup>370</sup> Marín Vicuña, 1900, Estudio de los ferrocarriles chilenos.

<sup>371</sup> La muy rápida instalación de los tranvías eléctricos, a menos de una década de París, se explica porque corresponde a una iniciativa de capitales extranjeros, que se adjudican el negocio.

<sup>372</sup> Ortiz, 60.

tarjetas que se imprimen anualmente en cada país industrializado (en 1910, se imprimieron 123 millones de postales en Francia, con 33 mil obreros empleados en esa industria); también, se imprime una elevada cantidad en Chile. La gente participa en clubs mundiales de correspondencia para el intercambio de postales y cartas. Está integrada a una comunicación mundializada entre privados. La prensa ilustrada, apoyada en las agencias de noticias por cable, le ofrece una similar posibilidad, pero más despersonalizada.

Si bien la modernidad conlleva el concepto de velocidad, de aceleración de la vida, de cambio y rápida obsolescencia de la novedad, esa movilidad es relativa, y se produce una curiosa oposición entre la velocidad a toda máquina del tren a vapor y la del tren eléctrico dentro de la ciudad: los trenes que iban desde la estación Mapocho a la Alameda no superaban los 5 kms. por hora, los automóviles en 1910 tenían un límite de velocidad de 14 kms. por hora, una empresa ofrecía en 1902 viajes a Buenos Aires en tiempo record de tres días y una carta de Santiago a Valparaíso demoraba a principios de siglo ocho días y al Norte Grande, tres meses. El aeroplano llegó a Chile en 1910, pero su uso inicial fue de aviadores experimentales y de las fuerzas armadas, aún no de pasajeros.

En todo caso, la diferente relación espacio/tiempo provocó una nueva personalidad o temperamento del sujeto moderno: “El espacio se encoge, las horas se acortan, una atmósfera de ansiedad envuelve a las personas. .... Las personas quieren vivir de prisa, absorber más placeres, asumir más obligaciones o sentir el mayor número de emociones posibles en el espacio de tiempo más corto. De ahí esas comidas a vapor. La mesa era un pretexto excelente para conversar”,<sup>373</sup>.

Santiago y las ciudades principales van absorbiendo este tempo, aún cuando el individualismo que este tipo de habitación de la ciudad implica está contrarrestado por el asociacionismo prevaeciente, por el gusto de los banquetes, comidas y encuentros comunitarios y colectivos. Quizás no tanto el *flâneur*, figura poco vista en Chile, pero más probablemente la bohemia local tiene un sentido del tiempo más dilatado, más gozoso y sensual, en oposición a este *spleen* moderno. En todo caso, ya en 1888 Darío decía que “Santiago sabe de todo y anda al galope”. Percibía a Santiago sin la ironía del

---

<sup>373</sup> Ibid. 58. La cita anterior corresponde al ensayista francés De Gallier, 1912.

arriba citado viajero inglés, como una ciudad con analogías con París: “Santiago posee un barrio de Saint Germain diseminado en la calle del Ejército Libertador, en Alameda. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces, hace versos en sus horas perdidas”<sup>374</sup>. Más adelante reitera: “Santiago gusta de lo exótico, y en la novedad siente de cerca a París”. Quizás Darío, que venía de una Nicaragua menos modernizada que Santiago, veía a París a través del mito prevaleciente entre los chilenos respecto a esa similitud.

Para él y un circuito de jóvenes con sensibilidad afrancesada, el ser moderno era más “un estilo de vida y un conjunto de actitudes vitales” que la posesión y uso de objetos y tecnología modernas<sup>375</sup>. Creo, sin embargo, con Rama, que lo uno va en compleja relación con lo otro, según he ido trabajando en este capítulo.

#### **4. LO SOCIAL: “MIRADAS HORRORIZADAS” EN FUEGO CRUZADO**

Podría constituir un estudio aparte no sólo el modo como los diferentes sectores sociales verbalizan su visión de sí mismos sino cómo elaboran su percepción de los otros grupos sociales. Sin duda, lo “políticamente correcto” de ese tiempo era muy diferente al actual: las opiniones se emitían en crudo. No interesaba disimular ciertas posturas ni disfrazarlas. El que estaba en el poder se sentía con licencia al desprecio; el que no lo estaba, se situaba en un lugar de autoridad moral para enrostrar las lacras que veía en los otros. Los enunciados reiteradamente refuerzan los mismos puntos, anclados en prácticas que cruzan experiencias entre lo público y lo privado, y van estableciendo una mirada colectiva de cada grupo identitario respecto a sí y al otro. Mirada que desde la palabra rebota en el ojo y en el cuerpo: ya lo decía Silverman, en el citado *The threshold of the visible world*. El automatismo de la identificación con un modelo corporizado como lo igual a uno provoca inconscientemente reacciones de distancia, rechazo físico al anómalo (ella lo ejemplifica con su cruce diario en la ciudad con los vagabundos sin casa). Su pregunta de qué mecanismos semióticos son necesarios en el trabajo de la

---

<sup>374</sup> Citado por Melfi, *El viaje literario*, 82.

<sup>375</sup> Para un desarrollo de esta idea, ver Vicuña, 1996, 115.

imagen corporal para modificar esta reacción e in-corporar a ese otro al mismo mundo de “lo humano” que nos atribuimos a nosotros mismos, no pareciera haber sido planteada en ese fin de siglo en Chile.

En todo caso, los desprecios, resentimientos y distancia ideológica y emotiva respecto a lo que el “otro” representa son tajantes. Se han cavado abismos sociales en el mundo material y en la acción y circulación corporal posible, en las percepciones sociales y en la falta de puente que ofrece la mirada comunicante, lo que retroalimenta como una cinta sin fin estas divergencias. Al menos, hasta que ese sistema de poder (también, poder de enunciados y visualidades) se mantenga. Y hay cada vez más interesados en desmoronarlo.

### **LA MIOPIA ARROGANTE DE LOS “NOBLES” CHILENSIS**

La clase dirigente, clase económicamente articulada, en un gesto elegante y nihilista desplazó su identidad a una cuestión de estirpe. Ya no bastó el discurso del “blanqueo” que lo distingue del indio o el mestizo. Ahora se trató de asegurar la aristocracia de sangre. Esta condición supone un refinamiento, una superioridad in-corporada por herencia biológica<sup>376</sup>. “La aristocracia de entonces, en conjunto ... estaba aun sinceramente convencida de que ella era realmente una aristocracia, o sea, una clase de los mejores, y que ella tenía legítimos derechos a estar en el lugar que ocupaba”,<sup>377</sup>.

---

<sup>376</sup> Gonzalo Vial hace mención de un estudio realizado por él que establece que “la aristocracia que nos emancipó era ‘físicamente’ muy parecida a la que ganó la guerra civil (del 91); o sea, la componían más o menos las mismas familias.” Esta conclusión la obtuvo tomando una muestra de 367 apellidos aristocráticos, desde la conquista hasta 1810, la que contrastó con las protagónicas en 1891, constatando que “la situación no había experimentado grandes variaciones cuantitativas pero sí de matiz”. Esto, claro, habla de la endogamia exacerbada de esta clase, cuestión que no menciona Vial. Ver Vial, 1986. 626-627.

<sup>377</sup> Valoro las conclusiones del historiador Ricardo Kees acerca de la mentalidad aristocrática chilena de principios del siglo XX, que tomó por referencia el análisis de los textos publicados durante septiembre de 1910, mes de la celebración del Centenario, por El Mercurio, órgano al que considera exponente del espíritu positivista y laicizante



De ahí su carácter excluyente<sup>378</sup>. También, ahistórica y miope. Sigue operando con las categorías coloniales: la república no le ha dado una noción de colectivo diverso, de una ciudadanía compuesta por una heterogeneidad social: “para esta mentalidad, sólo seguían existiendo el caballero y el roto”. La ironía es que, siendo esta su mirada en el ámbito social, la negaban cuando se trataba de negociar el poder en el ámbito público; en palabras del Diputado Ricardo Cox en la Cámara en 1906: “Yo rogaría al señor Recabarren que no trajera, por el interés de su causa, esta distinción entre caballeros y pobres, que en una República no existe”<sup>379</sup>.

De entre los muchos ejemplos de este discurso modélico, creo que el siguiente enunciado es el más rotundo en su síntesis, ya que incluso eclipsa al “roto” como referente y se opone, negándolos, sólo a quienes tiene más cerca:

“En Santiago, no hai término medio: o se pertenece a las primeras familias o no se es nadie. No hai *bourgeoisie*. No hai clase media. Se es noble o cursi”.

No es una opinión dicha entre amigos. Fue publicada en la prensa, en un diario connotado como de avanzada intelectual, el Diario La Epoca, y firmada (a mucha honra) por un “dandi de La Moneda”, por un miembro de la tertulia de amigos de Pedro Balmaceda: Alberto Blest Bascañan, hijo del escritor<sup>380</sup>.

---

de esta clase. Ver Krebs 1986 “Apuntes sobre la mentalidad de la aristocracia chilena en los comienzos del siglo XX”, 35.

<sup>378</sup> Esto, claro, en el discurso. Porque es sabido que a esta clase le parecen muy atractivos los matrimonios “mixtos” con las nuevas fortunas de la minería y las finanzas.

<sup>379</sup> Citado por Vial, 847.

<sup>380</sup> Diario La Epoca, 8 de mayo 1887, citado por Vicuña, 1996, El París Americano, 74. Vicuña caracteriza en términos sociales, culturales, de sensibilidad y de producción y consumo cultural a los miembros del Salón de Balmaceda, a los que denomina los “dandys de La Moneda”..

Localiza la sentencia en la capital, Santiago. Para él, es el único lugar del país donde este aserto es aplicable, con lo que establece la oposición capitalino/provinciano. Que es una manera de decir moderno/atrasado, materialmente dotado/pobre, centro/periferia.

Dentro de ese espacio del centro, esta opinión resiste toda ambigüedad, todo rebalse del borde: allí “no hai término medio”, reforzado a continuación por una alternativa nuevamente excluyente: *o a o b*.

El *a* (“o se pertenece a las primeras familias”) contiene el concepto de pertenencia a lo que es propio, a algo de lo que se es parte, implicando la adscripción y no el logro, situación propia de las sociedades tradicionales sin movilidad social, por tanto, no burguesas (ni modernas).

De esa “organización de familias suprahumana” que constituye la sociedad según Arendt, Blest corta la pertenencia en “las primeras familias”. No especifica “primera” en cuanto a qué, por lo que sus diferentes acepciones son aplicables. En términos espaciales, “primeras” son las de primera en la fila, las más avanzadas, asociable a las de mayor progreso. También son las que están en primer plano, con mayor visibilidad, las que son tapadas o no reciben sombra de nadie. En términos temporales, “primeras” las con mayor tradición, las más antiguas: las primeras que llegaron a este lugar.

Por último, decir que hay primeras es posicionarse, implicando que hay segundas y últimas. ¿Primeras y últimas para qué? Al emplear el plural, “las primeras familias”, está eliminando a lo privado, espacio individual de solo una familia. ¿Son las primeras para desenvolverse en el mercado, en la economía, lugar por excelencia de la sociedad, de la reunión de familias? ¿Las primeras en decidir sobre el orden de las cosas, en el espacio público o del poder, lugar de la soberanía de los pater familias? ¿todo ello, fruto de haber sido las primeras en la conquista y en la guerra: en asegurar las bases del poder?

Por último, se pertenece a unas “familias” santiaguinas, a grupos humanos íntimos y constituidos por parentesco, lo que no es el caso de los migrantes que están en la ciudad solos, sin su familia ni parentela.

La segunda alternativa contrapuesta a la anterior es “o no se es nadie”. Cae Blest preso en su propia expresión, el lenguaje se resiste a eliminar lo que no es eliminable. Al usar

nuevamente el recurso de la reiteración del concepto para enfatizarlo sin ambigüedad, repite la negación, resultando paradójicamente una afirmación. Si no se es nadie, se es alguien. Pero él quiere dejarlo dos veces en “nadie”. Si se es nadie no se existe: no hay materialidad del cuerpo que constituya al alguien. No hay nombre de la palabra que designa a alguien. No se es ni en lo concreto ni en lo simbólico.

Si el lugar del “alguien” se copa con el de “nadie”, es un lugar arrasable, porque lo que podría estar ahí en verdad no está: no existe, es fantasmático. Si ese lugar del otro es el lugar del vacío, no merece la dotación de tiempo, ni de espacio, ni de recursos, ni de poder, atributos que sí corresponden como vimos arriba a su elemento simétricamente alternativo: las primeras familias. Al ser un espacio desocupado, si allí no hay nadie, no hay con quien negociar los recursos señalados, quedando todos disponibles para las primeras familias.

Ese “nadie”, sabemos luego, es la burguesía: de esos no hay en Santiago. Ese nadie es la clase media: de esa, no hay en Santiago. Donde no hay nadie desde el lenguaje-poder del enunciado, no hay nada que agenciar en el flujo del deseo. La mirada traspasa al cuerpo inexistente, al ente imaginario y sólo encuentra un lugar para posarse cuando se cruza con un cuerpo real, material: con un otro perteneciente a las familias que están primero.

Con la última frase “se es noble o cursi”, con el término “se es” repone enfáticamente la existencia al segundo término (el primero nunca la perdió), recuperando su visibilidad y presencia. Al hacerlo, ocupa el presente activo, definitivo, de nuevo, sin ambigüedad posible: se “es”. Es interesante notar que ahora ser noble no es una alternativa: podría haber mantenido el uso lingüístico primero y decir “o se es noble o se es cursi”, pero prefiere afirmar tajantemente: se es noble (es un tipo de ser no transable, no canjeable: definitivo) y el segundo término no tiene entonces existencia propia sino que toma su valor por no ser lo que es el primero. Porque no es noble, es cursi.

Concluye así este enunciado con otra relación de términos excluyentes, noble o cursi, en una especie de silogismo que nomina retroactivamente los ejes excluyentes anteriores, armando el siguiente esquema:

Es	No es	Es	
	Santiago	/	Provincias
	Primeras Familias	/	Nadie
	Primeras Familias	/	Ningún Burgués
	Primeras Familias	/	Ninguna Clase Media
	Noble	/	^^Cursi^^ >>>>>> Cursi

Allí, queda claro que no es posible ubicar el término “cursi” en el eje de lo que no es, por lo que debe desplazarse al eje de lo que es: la provincia.

Es importante esta cadena de relaciones: si Blest hubiera establecido solamente la última oposición “se es noble o cursi”, podría haberse interpretado en un sentido universal, incluso modernista: la nobleza sería la del espíritu, del gusto, de los sentimientos, del refinamiento, siendo su deformación lo cursi, en cualquier sujeto (cabrían entonces nobles burgueses y provincianos, y cursis de primeras familias).

Pero puesto en la anterior cadena sintagmática, los términos noble/cursi se historifican socialmente. En el fin de siglo y para la juventud *dandi*, el cursi, el siútico no es el inmigrante de clase media a Santiago como era Martín Rivas, el personaje creado por su padre, sino que disputa el espacio al más próximo: a la *élite* provinciana que irrumpe con fuerza a la capital en esos años. Esa que tiene dinero pero no es “primera” ni “noble”. Esto, porque no es afrancesada<sup>381</sup>.

Obviamente, autodenominarse “noble” es otro modo de llamarse “aristócrata”. De deslindar aguas con el término “oligarquía” o alta burguesía, que les podría

---

<sup>381</sup> Vicuña resalta el cambio de acepción del término “siútico”, al cual podemos asimilar el de “cursi” ocupado por Blest a inicios del siglo XX: “... hacia comienzos del presente siglo, cuando ya ha cristalizado lo que Luis Barros y Ximena Vergara han titulado como el ‘modo de ser aristocrático’, el ‘siútico’ es por sobre todo el representante de las élites provincianas: figuras aún fuertemente arraigadas a sus posesiones de tierra y a las formas de vida más austeras y menos sofisticadas que, en desconocimiento de la efervescencia social y de los ritos mundanos procedentes en su inmensa mayoría de París, han permanecido al margen de las transformaciones experimentadas en el medio elitario de la capital, caracterizado por un tren de gastos suntuario”. (p. 41).

corresponder sociológicamente. No es sólo una opción de la clase gobernante chilena: “la burguesía de la *Belle Époque* escoge como signo de distinción una estética de la nobleza aristocrática, retornando al clasicismo”,<sup>382</sup>. En sus residencias, ocupan los estilos del “auténtico siglo XVIII”, previo a la vulgarización jacobina. Los hermanos Goncourt, que dictaron la moda del refinamiento modernista, seguían esta tendencia y la del exotismo oriental refinado (japonés y del Extremo Oriente). Fueron la pauta para el gusto ostentado por Pedro Balmaceda, cuyas habitaciones y salón donde recibía a Blest y a los demás contertulios seguían al detalle los gustos de los Goncourt<sup>383</sup>.

En la prensa chilena de la época, se enfatiza que el grueso de Europa y de otras potencias mundiales viven regímenes reales, con sus consecuentes cortes, de las cuales otorga una permanente información saturada de imágenes regias. Incluso, en la revista *Zig-Zag* se realiza una división entre ellas aplicando los criterios de clase alta y clase media real (real de realeza), y repúblicas no reales, en función del presupuesto que manejan sus cortes. Serían clase alta real: Zar de Rusia, Sultán de Turquía, Emperador de Austria, Emperador de Alemania, Rey de Italia, Chá de Persia, Rey de Inglaterra, Rey de España. Clase media real: Rey de Bélgica, Rey de Suecia y Noruega, Reina de Holanda, Rey de Grecia. Repúblicas: sólo Estados Unidos, Suiza y Francia (aunque Francia en el siglo XIX tuvo un retorno no sólo a lo real sino a lo imperial a través del Imperio Napoleónico y el Segundo Imperio). ¿Es esa la aristocracia de nobles con la cual se identifican los “nobles” chilenos?

Hay algunos, como el periodista Silva Vildósola, que parodian a estos proyectos de aristócratas, fruto de “esa enfermedad chilena: ... el afán de creerse aristocráticos y de hacerse pasar por tales”,<sup>384</sup>. Con malicia, Silva cita lo que decía un escritor español después de haber visitado Chile: “en ese país existe la mejor aristocracia que se conoce en el mundo, porque es la única aristocracia de ‘voluntad’ que se haya organizado jamás”, aludiendo a que no hay acreditación alguna de nobleza conferida a familias

---

<sup>382</sup> Ortiz, 40.

<sup>383</sup> El detalle de esta relación está trabajada por Vicuña, 1988, en su capítulo dedicado a los “dandis de La Moneda” recién citado.

<sup>384</sup> Silva Vildósola “Aristocracias en Chile”, 130.

chilenas por los únicos que legítimamente pueden hacerlo: las realezas y poderes europeos ‘auténticos’. Pero si bien niega dicha aristocracia de blasón, de pergamino o título nobiliario, cómo no, retorna al círculo cerrado y magnético de la raza, valor tanto o más digno. Porque, a diferencia de los otros países de América, la raza chilena para Silva es “decente” por lo pura, porque “no sufrió tanta mezcla de indios y tuvo poquísima de negros y fue desde la Independencia y aún antes de ella una nación decente”.

Por consiguiente, aún en 1916 en el discurso de intelectuales avanzados, lo no decente es lo indio y lo negro; contrarius sensus, lo aristocrático decente es lo vasco, que aporta “el orgullo de raza, el creernos superiores”. Nobles. Y a mucha honra<sup>385</sup>.

### **EL CIVILIZADO: CUESTIÓN DE GUSTO Y ESTILO DE VIDA**

Un juego similar a aquel de la mirada que se nobilita al plebeyizar al otro, es la del que se civiliza al barbarizar al otro. Ese “otro” es el único al que esta clase como tal ve: “el roto” o el pueblo. Según conceptos de Pedro Balmaceda:

“El pueblo chileno es perfectamente bochinero, truhán, festivo... siempre a (la) caza de emociones picantes”<sup>386</sup>.

Tampoco cabe aquí el término medio, no se admite la ambigüedad: el pueblo chileno es “perfectamente” todo aquello que dice de él, estas conductas las ejecuta “siempre”. Hay algo de carnavalesco en la definición del pueblo: más que alegre, es bochinero; más que pícaro, es truhán; más que reservado, es festivo. Anda “a la caza de”, lo que supone una energía agresiva, dispuesta a atrapar con un arma o una trampa. Y lo que caza son emociones y no razones; estas son picantes, irritan el paladar y por cierto el “bajo vientre”, como dice Bajtin. La sexualidad es tosca y chillona siempre, como es perfectamente bullanguero, malandrín y fiestero, si jugamos con los sinónimos. Más adelante, en ese mismo texto, califica a las masas como de espíritu “turbulento” y de

---

<sup>385</sup> Ibid: “No hurtamos, pues, los vizcaínos de Chile el orgullo de raza, el creernos superiores y la afición a los pergaminos, escudos, títulos y otras zarandajas aristocráticas”.

<sup>386</sup> A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro), 1889, 88.

gusto “demasiado fuerte”. Ambos términos continúan en el eje de lo caótico y arrollador, de lo exacerbado, del exceso. No hay allí reposo ni intimidad; tampoco, inteligencia. Menos, finura.

Los antónimos, por cierto, lo definen a él y sus amigos, según los cronistas, cultores de la intimidad, de la reflexión, de la lectura y la conversación, del raciocinio, de la sensibilidad refinada, del buen gusto y de la belleza armónica dentro de un estilo ya sea clásico o exótico. Y si las emociones picantes del pueblo y su permanente jolgorio parecieran estar asociadas a la presencia de mujeres que las avivan, las juntas de estos amigos, en el salón al menos, al parecer eran exclusivamente masculinas<sup>387</sup>.

Los modos de ser atribuidos al “pueblo” y a “la masa chilena”, términos que se ubican en un plano colectivo que excluye la individualidad del sujeto, corresponden justamente a los que detestan los literatos franceses del siglo XIX a quienes seguían estos dandis de La Moneda: la “vileza” del pueblo y el materialismo individualista de la burguesía, “carente de gusto y de estilo, ignorante de las maneras refinadas de ese Antiguo Régimen el que, debidamente idealizado, ellos añoraban con sistematicidad profesional”<sup>388</sup>. En especial, “la sensualidad lánguida de las *fêtes galantes* de la nobleza” de mediados del s. XVIII, justamente lo contrario del espíritu “siempre bochinchero, turbulento, de emociones picantes” del pueblo chileno.

De lo anterior es posible llegar a la oposición implícita entre bárbaro y civilizado, al menos, del bárbaro ciudadano. Esto estaría corroborado por el título del ensayo del cual se extrajo la cita: “Los dioses que civilizan”. ¿Quiénes son los dioses y a quiénes civilizan? Los dioses son el arte y las esculturas realizados por artistas sensibles; esculturas clásicas, quizás como las griegas del frontis del Partenón, pero menos rotundas, menos desnudas: más veladas e insinuadas. Porque claro, se trata de suavizar costumbres, de refinar los gustos del ciudadano que transita por las calles, que pasea por las plazas, mediante la estatuaria pública, no de reafirmar los espíritus vulgares y belicosos que ya

---

<sup>387</sup> Mónica Echeverría, *Memorias de una irreverente*, obra centrado en la vida de Inés Echeverría, *Iris*, pero no necesariamente biográfica, menciona la participación de esta escritora en las tertulias de Balmaceda. No conozco otras fuentes que lo corroboren.

<sup>388</sup> *Ibid*, 113.

posee el pueblo. Como hay que civilizarlo en esto, es un “in-civilizado”. Global calificación para un tema ya no cultural en general sin de tipo de gusto dentro de la cultura. El cursi en la calificación de Blest sería un incivilizado, pero ahora más, lo es toda la masa del pueblo.

Los ya civilizados no necesitan civilizarse, por lo que quedan identificados con el sujeto de la frase “Los dioses que civilizan”. De la corte aristocrática a ser parte del Parnaso, entonces, parece haber poca distancia.

Balmaceda privilegia una de las relaciones de la clase dirigente chilena con lo europeo, en la cual no está solo, pero también operan, como hemos visto antes, un abanico de referencias selectivas. Según el ámbito de que se trate, la clase dirigente chilena sigue a “letras francesas, la música italiana, las ciencias alemanas y el ejemplo político inglés”<sup>389</sup>. Y por cierto, la disciplina militar alemana. ¿Cómo es percibida por los otros grupos sociales esta aquiescencia a lo europeo de la clase dirigente?

La endogamia de la oligarquía y su frecuente interacción la llevó a desarrollar códigos de identidad y reconocimiento muy específicos, inscritos en los modos corporales, lo que la distanció más de las clases medias que de los sectores populares, con los cuales siempre mantuvo un trato entre lejano y paternal. En palabras del escritor Fernando Santiván: “¡Aristocracia desdeñosa, altiva, impenetrable para los que no pertenecen a su círculo y no poseen la palabra cabalística que puede abrir las puertas de palacios y corazones!... Yo había conocido, de paso, algunos de sus representantes y quedábame suspenso ante aquellas gentes, por lo general hieráticas hasta dentro de la sencillez, que poseían un lenguaje propio, aun dentro de su ignorancia, y cuyos ceremoniales gestos y tono de voz creaban una especie de idioma francmasónico intraducible para el profano”<sup>390</sup>.

El afrancesamiento de la oligarquía santiaguina se prestó a múltiples sátiras, juegos cómicos y farsas teatrales, en las que no como Moliere se criticaba al “burgués gentilhomme” por intentar asimilarse a la aristocracia sino que la clase media criticaba a

---

<sup>389</sup> Krebs, 49.

<sup>390</sup> Citado por Vial, 715.



esta pseudo-aristocracia criolla y a la esforzada clase media aspirante a aristócrata por abandonar su antiguo criollismo y cultura campechana. Esta respuesta marcó distancias entre la burguesía afrancesada y el provinciano y campesino no asimilado a esa cultura capitalina aquiescente, invirtiendo la relación civilizado/bárbaro, capital/provincia, ciudad/campo, al valorar el segundo término sobre el primero. Allí estaría radicada la verdadera chilenidad entendida como tradición, caudal de experiencias y costumbres naturalizadas en la cultura, que permiten vivir de modo más pleno, auténtico y gozoso.

En la línea de la anterior comedia *Como en Santiago* de Barros Grez (1876), *Don Lucas Gómez*, adaptación teatral de un cuento de Grez realizada por Mateo Martínez Quevedo en 1887 y ampliada en 1893, es un sainete que obtuvo un éxito de público pocas veces igualado en el teatro chileno. Su primera versión protagonizada por el propio autor recorrió el país en sucesivas giras y fue luego tomada por múltiples compañías que la mantuvieron en los primeros lugares de la cartelera por décadas, hasta finales de 1930. Esta entusiasta receptividad manifiesta un encuentro de sensibilidad con sus audiencias, lo que permite concluir que ese sentimiento de distancia crítica (aunque en tono festivo) de esas fórmulas sociales era compartida por muchos, así como también la identidad con lo chileno entendido como lo costumbrista-agrario, esencialmente, antimoderno. Una típica parrafada burlona del otro/afirmadora de sí mismo es la siguiente, dicha por este huaso bien huaso desencontrado en Santiago, Don Lucas, a su hermano inmigrante a la capital y que se ha asimilado a todos los usos y modas afrancesadas:

“Don Lucas: No sé por qué diablos todo lo truecan: duermen de día y viven de noche. ¿Somos acaso chunchos? Y luego me vienen con esos embolismos de política y eso de los tales peñiques, que sólo el diablo pué aprenderlos, y ya está viejo Peiro pa cabrero y ya estoi también viejo pa aprender a saluar y a destornuar a la moa... Quiero irme a mi casa y vivir a mis anchas, y quéese too en paz, que Dios mediante, pueo agarrar la güena vía como cualquiera de los más estiraos desta ciuá. No negaré que entre sus pulíticas hai tamien cosas racionales; y tanto y justo es que obliguen a seguirlas a too el mundo; pero de lo tonto y lo inútil, abrenuncio, aunque sea moa. Ya sabís que soi y seré siempre como mi maire me echó al mundo (...) si no, métanme en estos ropajes atracaos, aparéjenme y asínchenme con estos tirantes, corbatines y buantes y verán si corcoveo”<sup>391</sup>.

---

<sup>391</sup> Martínez Quevedo, 36.

## 5. LAS CLASES MEDIAS: DE OTRAS MODERNIDADES

“En las páginas de El Mercurio ... las clases medias no aparecen en ninguna parte, al menos en los diarios correspondientes a los años 1908, 1909 y 1910... No hay ningún comentario, ningún análisis, ninguna crítica, ningún elogio: como si las clases medias no hubiesen existido. Y eso en un tiempo en que las clases medias constituían ya una realidad fuerte cuyo peso gravitaba en el desarrollo cultural, social y político del país. La mentalidad que se refleja en El Mercurio seguía mirando y analizando la realidad social con criterios que pertenecían a una realidad ya superada”,<sup>392</sup>.

En la anterior aseveración, Krebs confirma de modo palmario, para la autodenominada aristocracia, las clases medias son inexistentes. Esta negativa a considerar a la clase media se prolonga incluso a las vísperas de su triunfo político en 1920. Con ocasión de la formación de la Federación de la Clase Media “con fines de ayuda y defensa”, Hernán Díaz Arrieta divaga una vez más sobre la clase media y la aristocracia, clamando por una definición de la primera y negándola en definitiva. Tras insinuar que sería un anacronismo (“y entonces tendríamos la sociedad moderna dividida en tres ‘Estados’ como bajo Luis XIV y la lucha se desarrollaría con la regularidad de un drama clásico”), comprueba mediante inscripciones a la clase media de personas claramente pertenecientes a la “alta aristocracia” o al “pueblo”, o de otras que estarían en el medio como puente transitorio entre una y otra situación, únicas adscripciones verdaderamente rotundas y respaldadas por la historia, concluye que “la clase media no tendría límites de ninguna especie: abarcaría toda la sociedad y, por lo tanto, como clase divisoria, no existiría...”<sup>393</sup>.

¿Quiénes son las clases medias, entonces, vistas desde el otro polo que sí las ve, los artesanos y obreros avanzados, representados en una de sus figuras egregias, Luis Emilio Recabarren? Sin afirmar una alternativa chauvinista como lo hace Martínez Quevedo, Recabarren, en una visión desde la clase obrera, cuestiona en esta clase su afán mimético con los aspectos más externos de la alta burguesía, a costa y desde la bajeza moral. Pero también, percibe su lado progresista:

---

<sup>392</sup> Krebs, 35.

<sup>393</sup> Díaz Arrieta, “Divagaciones sobre la clase media y la aristocracia. (Se necesita una definición)”.

“Esta clase ha ganado un poco en su aspecto social y es la que vive más esclavizada al qué dirán, a la vanidad, y con fervientes aspiraciones a las grandezas superfluas y al brillo falso. Debido a estas circunstancias que le han servido de alimento, esta clase ha hecho progresos en sus comodidades y vestuario, ha mejorado sus hábitos sociales, pero a costa de mil sacrificios, en algunos casos; de hechos delictuosos en otros y poco delicados en la mayor parte de los casos. Es en esta clase, la clase media, donde se encuentra el mayor número de los descontentos del actual orden de cosas y de donde salen los que luchan por una sociedad mejor que la presente”<sup>394</sup>.

Estos descontentos luchadores son los ensayistas y los políticos demócratas, los artistas, escritores, profesores, periodistas. Imbuidos también por la idea fuerza de la época, el progreso, evalúan la condición del país y de sus tipos de habitantes según este imperativo. El progreso para ellos ha de medirse siempre en tres ejes: el material, el cultural y, en especial, el moral. En este último aspecto es donde radica la humanidad de las personas, valor irrenunciable. Los otros dos suelen ser considerados soportes para lo moral, la realización humana y social. Los grupos sociales, la nación, el Estado, los empresarios, dueños de fundos, comerciantes y otros agentes económicos que establecen las condiciones del trabajo son puestos en la mira de estas críticas clases medias. También, exploran las condiciones de vida de los más pobres, para remecer conciencias y presionar al cambio.

Con su ideal de progreso, estos grupos son también agentes de modernización. Se inspiran en teorías modernizadoras de cuño diferente a las liberales que acoge la oligarquía, pero, aun cuando paralelamente hay valiosísimos teóricos y ensayistas latinoamericanos<sup>395</sup>, por las dificultades de intercomunicación con ellos, encuentran su

---

<sup>394</sup>Recabarren, 1910, “Ricos y pobres. A través de un siglo de vida republicana”, 268. Recabarren describe del siguiente modo el origen de esta clase, reconociendo que es nueva en la vida nacional, al brotar de los clásicos extremos: “La clase media que se recluta entre los obreros más preparados y los empleados, ¿habrá hecho progresos? ... Esta clase es hoy mucho más numerosa que lo que era antes en proporción a cada época. Ha aumentado su número a expensas de los dos extremos sociales. A ella llegan los ricos que se empobrecen y que no pueden recuperar su condición y los que logran superarse en la última clase.”

<sup>395</sup>Ver Rojo, 2001, Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. inédito.

origen preferentemente en sus pares europeos: “Fue hacia 1910 .... que otra modernidad, de origen tan europeo como la anterior, pero de contenido diferente, comenzó a penetrar en la cultura de la clase media chilena y de los sectores bajos. (...) fue la cultura de la modernidad, característica de la intelectualidad europea de fin de siglo, la que comenzó a influir; cultura crítica del modelo oligárquico, de la ideología y ritualidades sociales que ésta contenía; del ethos cultural burgués o alto burgués; y en lo político social, de la sociedad jerarquizada y los desniveles económicos que caracterizaron la *Belle Epoque*”<sup>396</sup>.

Gazmuri inscribe esta generación de intelectuales mesocráticos chilenos en un espíritu común con la generación española del '98: “Los unió el dolor, la percepción emotiva de la enfermedad social que aquejaba a la patria, el sentimiento de impotencia frente a un momento histórico negativo ... el afán de denunciar el mal y la intención de buscar una fórmula para superarlo”<sup>397</sup>.

Una apreciación recurrente de ensayistas, periodistas y escritores de clases medias de este tiempo fue que, tras la brillante apariencia de la oligarquía, tras sus discursos de ejemplaridad, fachadas grandiosas y sólidos edificios, se escondía una gran fragilidad: su ruina moral, acallada por el poder del dinero. “El resplandor del dinero suele encubrir mucho, porque deslumbrándonos nos ciega, pero ¡ay! de esas pobres gentes el día en que arruinadas, cae el manto de brocato que las protege. Todo el mundo, como por encanto, recuerda ya al hijo crapuloso de quien no se tiene noticia, ya al presidiario que se hizo escapar de una cárcel mediante un soborno, ya a la hija burlada por algún petimetre audaz con el cual hubo que casarla ... ya al idiota o sordomudo a quien se ha mantenido constantemente oculto en el último rincón de la casa”<sup>398</sup>.

Recabarren, al igual que algunos otros, diagnosticó que el problema de la crisis en Chile era político. Se basa en teorías y conceptos socialistas y marxistas, siendo de los pocos

---

<sup>396</sup>Gazmuri, “Gestación de la crisis de la democracia chilena”.

<sup>397</sup>Gazmuri, 2001, *El Chile del Centenario. Los ensayistas de la crisis*, 19.

<sup>398</sup>Alejandro Venegas, (seudónimo: Dr. J. Valdés Cange), 1909, “Primera carta al excelentísimo señor don Pedro Montt”, 149.

que llama a la clase alta “burguesía” y “clase capitalista”, y a las clases trabajadoras, “proletariado”. Para él, el problema es de larga data histórica, debido a una burguesía que se ha beneficiado de su posición sin dar progreso al resto de la sociedad ni lograrlo para sí misma. “El progreso económico que ha conquistado la clase capitalista ha sido el medio más eficaz para su progreso social, aunque... creo sinceramente que nuestra burguesía se ha alejado de la perfección moral verdadera. El espíritu de beatitud en cierta parte de esta sociedad no la ha detenido ni alejado de esta situación”<sup>399</sup>.

Cuestiona así un eje que esta alta burguesía siempre pone a su favor: el de ser los civilizados por antonomasia en Chile, que los distingue del bárbaro y los equivale al europeo: “La civilización, la verdadera civilización, no existe en pueblos (como el chileno) donde descuella y domina la imprevisión y el vicio. Un pueblo que no pueda llamarse civilizado es un pueblo semi-salvaje”<sup>400</sup>.

Entre los muchos argumentos de verdad que da para sustentar su hipótesis, está el siguiente: “En cien años de vida republicana se constata el progreso paralelo de dos circunstancias: -el progreso económico de la burguesía. El progreso de los crímenes y de los vicios en toda la sociedad. -la vida del conventillo y de los suburbios no es menos degradada que la vida del presidio”<sup>401</sup>. Es decir, la actitud y política burguesa habrían originado la degradación moral de la sociedad toda y una pobreza que niega la libertad a los pobres.

“¡Celebrar la emancipación política del pueblo! Yo considero un sarcasmo esta expresión. Es quizás una burla irónica. Es algo así como cuando nuestros burguesitos exclaman: ¿El soberano pueblo...! cuando ven a hombres que visten andrajos, poncho y chupalla. Que se celebre la emancipación política de la clase capitalista, que disfruta de las riquezas nacionales...(…) Consolidada la independencia, ni siquiera pensaron en dar al proletariado la misma libertad que ese proletariado conquistaba para los burgueses”<sup>402</sup>. En esto, Recabarren coincide plenamente con

---

<sup>399</sup> Ibid, 263-264.

<sup>400</sup> Recabarren, 281.

<sup>401</sup> Ibid, 267.

<sup>402</sup> Ibid, 271-272.

Mariátegui sobre la independencia como una “promesa incumplida” a partir de consideraciones sociales y económicas<sup>403</sup>.

Era más frecuente plantear que el problema de Chile era moral y no político, que se vivía una decadencia en relación a un pasado glorioso que se fijaba en los años ascéticos y constructivos de la vida republicana. En ese sentido, la clase dirigente traicionaba ahora su propia causa y tradición, corrompida por el poder. Dicho poder se seguiría cubriendo con ropajes antiguos, y la misión de los intelectuales y artistas mesocráticos sería descorrer los velos para hacer aparecer la verdadera condición de estos dioses de barro, y de la realidad miserable y viciada que generan en las clases que dependen de ellos.

Estas miradas críticas de las clases medias y de las más desposeídas para calificar el entorno estaban fuertemente imbuidas por el darwinismo social<sup>404</sup>. Ubican a las clases dirigentes en el lugar de lo débil, lo vencido, lo degenerado, en una resemantización del

---

<sup>403</sup> “...en el Perú, no hemos tenido en cien años de república una verdadera clase burguesa, una verdadera clase capitalista. La antigua clase feudal –camuflada o disfrazada de burguesía republicana- ha conservado sus posiciones. Sobre una economía semifeudal, no pueden prosperar ni funcionar instituciones democráticas y liberales.” En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1969, Lima: Amauta. 51 y 53. Citado por Rojo, 2001, *Clásicos latinoamericanos...*, 262.

<sup>404</sup> Concibe la vida de la sociedad al modo de la de la naturaleza, que en la teoría del naturalista, se mueve por la ley de la lucha al interior de las especies y entre ellas para sobrevivir en un medio de recursos escasos y de transformación de las condiciones ambientales. A través de las generaciones, los más fuertes sobrevivirán sobre y a veces a costa de los más débiles, depurando sus órganos y sus recursos estratégicos. La carrera no para: el que se deja estar y se debilita, será arrasado por el que tenazmente busca espacios más propicios a su desarrollo y fortalecimiento. En vez de especies, los humanos tendríamos raza, estirpe, sangre, herencias que nos conectan al organismo general de la sociedad en el seno de la civilización, particularizando nuestro lugar en él. A la vez, las civilizaciones estarían sujetas a mecanismos similares, pudiendo estas también ser cíclicas, como más adelante postulará Spengler en su *Decadencia de Occidente*.

término civilización desprovisto de la jactancia y superioridad privilegiada con la que ella lo enarbola. También, niegan la asociación del término ‘progreso’ a la ciudad moderna, contaminándola con la misma perspectiva desintegradora de la civilización decadente.

Es tan fuerte la penetración de esta mirada que cruza todos los géneros literarios, asimilando a la crónica periodística con el reportaje, el ensayo, el drama, el cuento o la novela, al punto que si uno descontextualiza un párrafo del cuerpo del relato en que se inserta, sería difícil distinguir a cuál de ellos pertenece. Como ejemplo de esta formación discursiva<sup>405</sup> cito abajo unos textos ejemplares de este darwinismo social, elaborados por un miembro de las clases media que los lanza a la arena pública desde su posición marginal, buscando hegemonizar su perspectiva en el concierto social. Me refiero al dramaturgo Armando Moock; ambos textos pertenecen a 1918. En el próximo punto veremos la operación de esta misma matriz en relación a las clases bajas.

“Esteban: Los de arriba, orgullosos de su saber, se han olvidado de sí mismos, la sociedad evolucionando se perfeccionó, llegó al punto máximo y está corrompida.”<sup>406</sup>

“Rebeca: Los hombres delicados, cultos y finos son por lo general unos degenerados de la civilización .... (son) hombres degenerados por el aire asfixiante de la ciudad, cuyo organismo está debilitado y cuyos sentimientos se han perdido en la lucha desesperada por el mendrugo de pan.” (...) “Nuestro tedio, nuestro desencanto, nuestro cansancio de vivir es el desencanto y cansancio de los ‘civilizados’, es el deseo de lo desconocido que nos devora; llegamos a la vejez siendo jóvenes y nuestros débiles cuerpos no son capaces de arrastrarse con nuestras fantasía; y vemos nuestra vida que, por más que corramos, siempre se queda atrás de nosotros porque es nuestra sombra; vivimos con el cerebro elevado al infinito y el corazón pegado a la tierra, de ahí nuestro desencanto<sup>407</sup>”.

El desencanto, claro, ya ha hecho su aparición: es el desencanto con la modernidad.

---

<sup>405</sup> Ya mencioné de este concepto remitiéndome al texto de Rojo, 2001, Diez tesis sobre la crítica, 75.

<sup>406</sup> Moock. 1922, Los perros, 22 y 29.

<sup>407</sup> Moock. 1915, Pueblecito, 66 y 67.

## 6. EL PUEBLO ANÓMALO: ¿HOMBRE- ANIMAL?

Hay también ensayistas de clases medias que deslindan territorio con las clases bajas, por su carencia de todo aquello que constituye la vida civilizada burguesa, lo que sintetizan en el término “inculto”: en escritura, en intelecto, moral y arte, en cultura material (ropa, casa) y en sedentarismo y vida de hogar (nómade)<sup>408</sup>. Esa opinión descalificatoria propone luego una regeneración de esa clase, desde el eje civilizado/incivilizado.

En relación a los grupos más desposeídos, la vertiente darwinista social exagera su vínculo con lo natural y orgánico. Y en el correr de la pluma se suelen emplear metáforas relativas al mundo animal para hablar de estos pobres, y, en esta estética de lo naturalista miserable, más adelante se pierde ese mecanismo analógico para nominarlo directamente como tal: en su estado actual, es un no-hombre.

Alejandro Venegas, por ejemplo, ensayista de clase media, se pone por misión hablar “a nombre de” los que no tienen medios de expresión y apenas de sobrevivencia, ese “medio millón de inquilinos que tiene nuestra patria, hablándoos de su miseria, su condición de subhombres, de bestias y de la combinación de circunstancias que convergen a la perpetuación de este denigrante estado. Para oír de cerca el gemido de esta bestia humana” recorrió los campos. Relata que “no iban a ninguna casa, no iban a ningún comedor, no iban a sentarse a ninguna mesa, en ninguna silla. Iban a tirarse al suelo, a comer en pleno campo, tendidos, botados como bestias, como cerdos que hociquean el lodo”<sup>409</sup>.

---

<sup>408</sup> “Seres incultos, que no saben leer ni escribir, y carecen por tanto de cultura intelectual, moral y artística ... que llevan en gran parte vida nómada sin conocer las ventajas de la familia, y cuya vida material es lastimosa, pues se alimentan y se visten mal, y habitan en viviendas abominables” .Armando Quezada Acharán (1908), *La cuestión social en Chile*, 11-12, citado por Collier y Sater, 159.

<sup>409</sup>Tancredo Pinochet Le Brun. C., 1916, “Inquilinos en la hacienda de su Excelencia”, publicado en el diario *La Opinión* y reproducido en Gazmuri 2001.



La versión literaria dramática de Mook es similar: “Esteban: ...nos miran con desprecio y con odio y tal vez tengan razón. ¿No han visto ustedes montones de basura donde se acumulan todos los desperdicios, todas las mugres, todos los malos humores, los restos de los banquetes, los despojos de los vicios de toda una sociedad que refinadamente se divierte y degenera? ¿No han visto ustedes que allí van en pandilla una cantidad de perros ... perros que hociquean en toda la porquería, perros que rastrojean pa’ comer, que se arrastran llenos de barro, que se revuelcan en esa podredumbre? Nosotros somos los perros, los que hociquean y viven en la inmundicia”<sup>410</sup>.

Y ahora, leamos el reportaje periodístico del basural de los Hornos Crematorios: “Y así como en una topinera empiezan poco a poco a aparecer en la boca de las horadaciones los hocicos negruzcos de las bestezuelas, así van saliendo de las misérrimas casuchas los desmirriados pobladores. Mujeres, chiquillos, animales domésticos, no en peores condiciones que los humanos, salen a la calle a solear su pobreza y su desaseo. (...) Como las figuras terríficas de un círculo dantesco o macabra creación de un artista loco, se distinguen desde lejos los cuerpos encorvados de la multitud, huroneando con empeñoso ahínco en los frescos detritus, en el pestilente y nauseabundo cieno extraído de las acequias, en busca de los objetos allí conservados o de los huesos que despreciaron los canes”<sup>411</sup>.

El peso de las condiciones materiales, de los cuerpos, del medio, es preponderante, y esa carencia esencial llena de emotividad el relato. Cuando eso falta, pareciera que lo demás es superfluo. De allí la conmiseración y el clamor por el cambio. Diferente es la mirada al pobre de la llamada aristocracia: es informativa, seca. Incluso irónica y hasta exasperada. Ve en esta clase una fuente de violencia que amenaza su estabilidad, su ciudad “propia, civilizada, cristiana”, decente. Porque lo que lo caracteriza, según ella, es la violencia.

Volvamos al estudio de Krebs sobre El Mercurio, septiembre de 1910: “Los miembros del así llamado ‘pueblo’, o sea los miembros de los estratos inferiores, aparecen como

---

<sup>410</sup> Mook, Los perros, 22.

<sup>411</sup> G.L.H. (1905), “Suburbios”, Rev. Zig-Zag N°23, 23-7.

individuos, con nombre y apellido, solamente en la crónica policial<sup>412</sup>. (...) Por lo demás, los estratos populares sólo están presentes en el diario en forma anónima, como grupo social ... que presenta gravísimos problemas”<sup>413</sup>. Estos son el alcoholismo, la alta mortalidad y la vida en los conventillos, urgiendo al Estado, a las clases pudientes e instituciones caritativas, que intervengan y ojalá los resuelvan.

Lo llamativo de esto, según Krebs, es que no urgen a esta resolución de problemas para aliviar a los afectados sino porque la situación es una afrenta al honor del país, una desgracia para el resto de la sociedad (ese “resto” serían ellos mismos, claro, porque no hay para ellos burguesía ni clases medias), porque contradice su avance y progreso, a la vanguardia del siglo XX. Agregaría yo que contradice su imagen de civilizados que han hecho de Santiago un París americano. La amenaza a su narcisismo los enrabia: “¿Qué dirán los extranjeros que visiten el Palacio de Bellas Artes al ver cincuenta o sesenta metros más allá del magnífico palacio los ranchos más miserables, gente andrajosa, pordioseros miserables, niños semi desnudos?”<sup>414</sup>. El subtexto, de un fuerte pragmatismo inhumanitario, es: ¡Que no nos agüen la fiesta! ¡Elimínenlos!

A veces la violencia no es entre ellos sino que estalla contra el poder, contra el orden, contra el estado de cosas. Las asonadas más fuertes, con saqueos, incendios, destrucción de bienes públicos y propiedad particular fueron las de Santiago en 1905 (“la huelga de la carne”) y la de Valparaíso en 1903. En la de Santiago, los vecinos se organizaron en grupos armados para defender sus barrios, aparte de la represión ejercida por las fuerzas del orden. En Valparaíso, se mandaron refuerzos militares desde Santiago. El porteño Joaquín Edwards Bello, que estableció una distancia crítica respecto a su clase dirigente, en una crónica relató su cercana visión de este hecho: “La Compañía Sudamericana de Vapores fue incendiada (Valparaíso, 1903). Entonces ví yo el primer muerto a bala; era un muchachón de esos que llamamos con justicia “rotos”, porque van hechos una compasión, mostrando las carnes por cualquier parte del cuerpo, habría bajado al río

---

<sup>412</sup> Aparecen como protagonistas de golpizas incluso a sus madres y de asesinatos, en general, en estado de ebriedad.

<sup>413</sup> Krebs, 34.

<sup>414</sup> Ibid.

revuelto desde su cerro; no tenía nada que perder... Por entre los andrajos divisábase su carne oscura con verdaderas costras de mugre seca, de mugre antigua, el sudor amasado con caspa desde que nació; su boca estaba abierta, mostrando todo el cinismo interior; era la última cara, la que guarda el roto para el banquillo... de su cabeza colgaba una cosa viscosa y blanca con vetas rojizas; era el cerebro, era lo que había pensado, la parte humana que había hecho sonreír al desgraciado... Quizás si hasta amó alguna vez...”<sup>415</sup>.

El tono de Edwards es distanciado: es un observador que relata desapasionadamente y sin toma de partido lo que ve. Pero en un segundo análisis, aparecen sus opciones: fue incendiada una empresa emblemática de la ciudad, hay muertos. Dos hechos de violencia que se corresponden. El muerto es un “muchachón”: un hombre grande, fornido. No es un flaco desnutrido, está bien alimentado. Hay justicia, correspondencia entre la palabra y el objeto que lo designa: es un “roto”. Lo es porque muestra las carnes en distintas partes del cuerpo: “carne”, no piel, o simplemente, cuerpo. La carne es eso que está más adentro, que sólo conocemos por los animales carneados o cuando estamos heridos. Baja “al río revuelto”, su motivación es participar del caos. ¿Por qué le niega la posibilidad de estar allí por convicción, por ideología, por desesperación, por alguna motivación diferente al alboroto? Baja desde “su” cerro, no desde un cerro: es el lugar que le pertenece, como a los animales que viven en las espesuras de los montes y bajan al plano a buscar su presa. “No tenía nada que perder”. ¿La vida de un roto es nada? ¿Porque perdió su vida! La descripción de su cuerpo desaseado más bien tiene tono de repugnancia y se enfatiza su condición de tal desde el nacimiento: le es consustancial, como a un animal que no puede cambiarla.

¿Por qué la boca abierta muestra “el cinismo interior”? Hasta ahora, toda la descripción ha sido de la superficie, corporal: lo único “interior” que tiene es el cinismo: la mentira, el doblez, el esconder su verdadera naturaleza (¿maligna? ¿violenta?). “La última cara para el roto es la que guarda para el banquillo”: si no moría ahora, igual moriría violentamente, ajusticiado en el banquillo cuando fuera sorprendido en otro acto vandálico. Y ya entendemos su cinismo: guarda su verdadera cara para cuando ya no vale la pena ocultar nada. El cerebro... su pensamiento es pura materia (este no quedó en otro lugar:, en un escrito, en la memoria de otros). La pregunta final es de duda: “si

---

<sup>415</sup> Joaquín Edwards B., (1924), Crónicas, En Gonzalo Vial. 847.

hasta amó”? ¿No será mucho pedir para un roto como ese? ¿Será, en verdad, humano, pensamiento que surgió ante los indios americanos, tan alejados de la civilización?

Estos habitantes “decentes” de la “ciudad bárbara”<sup>416</sup> han vivido entonces la violencia que viene de muchachones como ese. Y han desarrollado una mirada no fría ni conmisericordiosa sino una “mirada horrorizada”<sup>417</sup>. Horror que no brota, como en la Grecia clásica, de ver sus propias transgresiones en escena representadas por los protagonistas del drama, de sus violencias y derramamiento de sangre consanguínea, sino de ver la presencia de un “otro” anómalo, bárbaro, que se entromete en el corazón de su medio, de su ciudad, para arrasarla o contaminarla. Incluso, como vimos, para afearla.

## **7. EL MALESTAR DE LA MODERNIDAD Y EL NUEVO PROGRESO**

“Me parece que no somos felices, se nota un malestar que no es de cierta clase de personas ni de ciertas regiones sino de todo el país. (...) El presente no es satisfactorio, y el porvenir aparece entre sombras... ¿Qué somos en el día de hoy? Me parece que la mejor respuesta es el silencio (...)”<sup>418</sup>.

En 1900, un luchador de trayectoria, laico, comprometido con los sectores medios, con la educación, partidario de profundas reformas políticas y sociales como fuera Enrique Mac-Iver, líder de las posiciones radicales, tuvo un sentimiento de desasosiego y de

---

<sup>416</sup> Término usado por Vicuña Mackenna.

<sup>417</sup> Este término lo elaboró Luis Alberto Romero (1989) en “¿Cómo son los pobres? Mirada de la elite e identidad popular en Santiago hacia 1870”. Propone que “hacia la década de 1870, básicamente con motivo del crecimiento de la ciudad de Santiago a partir de la precaria y marginal radicación de elementos populares, la élite habría comenzado a abandonar su mirada paternalista de antaño, más condescendiente, para dar paso a una visión del mundo popular inclinada al pánico cuando menos a la alarma”, por la cercanía de estas persona cada vez más desconocidas y potencialmente agresivas y subordinadas. Citado por Vicuña, 1996, 125.

<sup>418</sup> “Discurso sobre la crisis moral de la República”, realizado en el Ateneo de Santiago, 1 de agosto de 1900. En Gazmuri, 2001, 32, 33 y 35.

alguna manera, de desesperanza frente al siglo que empezaba, según plasmó en la anterior cita. Hay ciertas fechas simbólicas que incitan al diagnóstico, al balance, a preguntarse en qué posición se está y cómo seguir adelante. Algunos de esos momentos fueron 1900: cambio de siglo, dejar atrás el siglo XIX, que fuera tan significativo en términos de un ideal positivista de progreso para las naciones líderes del mundo Occidental y para la construcción de la nación y del Estado chileno. Siglo que se inició con la liberación frente a la colonización española y se planteó un potente proyecto emancipador. El Centenario reaviva y corona esta reflexión.

La heterogeneidad política, social, cultural de este tiempo por cierto proveyó multiplicidad de posturas y sentimientos, pero algunas son capaces de marcar claras tendencias.

Aunque con ocasión del Centenario, la oligarquía representada en *El Mercurio* exclamó alborozada “¡Excelsior! Es el grito que se escapa de nuestra alma en este momento. La mirada hacia atrás sólo debe servir para infundirnos una enérgica seguridad en el porvenir”,<sup>419</sup> en los miembros sociales más activos, alertas y críticos, el descontento era profundo. El abismo entre las clases, la situación insostenible del 90% del país, la soberbia de la clase rectora, el fortalecimiento intelectual, social y político de las clases medias y de algunos sectores esclarecidos de la clase obrera, van modificando el curso de las energías.

Aun los historiadores de centro y de derecha consideran este periodo como uno de crisis, de grave daño para Chile en cuanto Estado-nación: “El nuevo estilo de vida (el lujo francés en los sectores altos santiaguinos) aisló al sector dirigente chileno del resto del cuerpo social”. Muchos autores de comienzo de siglo denunciaron la relajación moral de la oligarquía, la que era considerada como una de las causas más importantes de una situación de crisis nacional<sup>420</sup>, o más aún, de “ruptura definitiva de la unidad nacional”: “Ni la clase dirigente ni el régimen político supieron hallar solución para estos sufrimientos –(se refiere a “la cuestión social). Aun, dieron un espectáculo de frivolidad, pequeñez e ineficiencia que no podía sino agudizar el padecer y la irritación

---

<sup>419</sup> Citado por Krebs, 51.

<sup>420</sup> Mariana Aylwin y otros, 1986, *Chile en el siglo XX*, 61.

de los trabajadores. ... Violencia y represión fueron el paso postrero en la ruptura definitiva de la unidad nacional”<sup>421</sup>.

Ruptura, diría yo, no de la unidad nacional sino del régimen oligárquico, cuando en los años 20 nuevas fuerzas políticas logren acceder al poder, cambiando la Constitución en 1925 y dando otros aires al país.

En especial en la segunda década del siglo, luego de la revolución mexicana en 1910, la Primera Guerra mundial que libera también una tensión enorme en el sistema europeo y termina con la primacía de las monarquías y noblezas, o al menos las remece con el asesinato del Archiduque del Imperio Austro-Húngaro y luego en 1917, con la Revolución Rusa, el asesinato de la familia de los zares y la conquista del poder por los soviets, el panorama va siendo otro. Y en Chile, las nuevas generaciones ya no tienen el cansancio y quizás escepticismo de Mac-Iver sino una renovada fuerza para la lucha, en el sentimiento que es posible abrir una nueva era, conquistar libertades y modificar formas de relación a nivel social y también, a nivel estructural del Estado.

En todos los sectores existe este malestar. Incluso, alguna juventud que pudo haber sido dorada, hija de las “primeras familias”, se rebela contra lo que ellos perciben como la pequeñez social, cultural y moral de ese medio, y publica fuertes críticas y autocríticas desde el interior de esa clase en una “conciencia escindida”, con el consiguiente escándalo y polémica, pero abriendo aires a los calladamente sumidos en el “malestar”. Luis Orrego Luco y su mencionada novela *Casa grande* (1908) es un remezón; también lo son *El inútil* de Joaquín Edwards Bello, 1910; *Hojas caídas* y el folleto *Hipocresía social*, 1910, de Iris (Inés Echeverría); *Pasando y pasando (crónicas y comentarios)* de Vicente García-Huidobro, 1914. En ellos hay un fuerte aire iconoclasta surgido desde la intimidad de esa clase y un compartir el diagnóstico de su decadencia moral, incluso, ejemplificando con nombre y apellido. Fueron censurados por sus familias<sup>422</sup>, proscritos

---

<sup>421</sup> Gonzalo Vial, 496.

<sup>422</sup> Es el caso de Huidobro, cuyo libro ya en imprenta fue retirado de ella y quemado con la anuencia de su propio padre, lo que produjo un alejamiento insalvable de ambos de por vida, y el que Vicente le quitara el “García” a su apellido compuesto, en señal de desidentificación con la prosapia paterna.

socialmente, debieron viajar o desaparecer de la circulación por un tiempo: su osadía pareció una traición. Aún no se plegaban a una alternativa política, pero el primer paso estaba dado.

En las clases medias y entre los trabajadores, la dinámica fue más potente y radical. La teoría darwinista social pudo ser recodificada hacia otra interpretación de quién es el fuerte y quién el débil, quién el que va en decenso y quién tiene las mejores condiciones para la interminable lucha. Veamos nuevamente a Mook: “Esteban: Nosotros somos la fuerza y el empuje de la raza, somos el mazo que está dando sobre la piedra, somos los cimientos sobre los que descansa el edificio social ... somos los que vamos hacia arriba, despertemos nuestro cerebro para que equivalga al músculo de nuestro brazo. (...) Nosotros somos los retoños sanos, avancemos a ocupar el puesto que nos corresponde. ... Será una nueva era de la civilización del mundo, será el reino de los perros”<sup>423</sup>.

Desde la percepción de que se ha llegado a un tope en la tolerancia de la situación social y que no cabe sino empezar el ascenso de las clases “esclavizadas”, se toma nuevamente la bandera del progreso que condujera las fuerzas del siglo XIX. Ahora, con una renovada retórica revolucionaria, para cumplir la promesa abortada de la libertad que se expande incontenible. Gesta que compara Pinochet con la de Lincoln en la revolución independentista norteamericana, la que por cierto no realizaron las burguesías nacionales chilenas: “El inquilino, resignado, sumiso, ha soportado generaciones de esclavitud. Todas las medidas se han tomado para que no despierte la conciencia de esta bestia humana. Pero no hay arquitectos capaces, Excelencia, que construyan murallas para detener la expansión de las corrientes civilizadoras. El aura del progreso mece ya las espigas, y el inquilino despierta, mira con ojos inquietos hacia su porvenir y balbucea el himno del progreso”<sup>424</sup>.

Entre los citados, el más analítico, con mayor visión histórica y rigor de conceptos es Recabarren, el de origen más humilde, perteneciente a las clase obrera de pequeños artesanos. En su descarnado análisis con base marxista, aquilata la magnitud de los problemas nacionales y no ve una pronta solución: “La fecha gloriosa de la

---

<sup>423</sup> Los perros, 22 y 29.

<sup>424</sup> Pinochet, 137.

emancipación del pueblo no ha sonado aún. Las clases populares viven todavía esclavas, encadenadas en el orden económico, con la cadena del salario, que es su miseria; en el orden político, con la cadena del cohecho, del fraude y la intervención, que anula toda clase de acción, toda expresión popular y en el orden social, con la cadena de su ignorancia y de sus vicios, que le anulan para ser consideradas útiles a la sociedad en que vivimos.” Para él, un objetivo estratégico es hacer desaparecer la miseria moral y la miseria material del pueblo, la imprevisión y el vicio. Para iniciar su desaparición, “fomentar la instrucción, en todos sus grados y en todas sus formas, es el deber de toda persona que se estime civilizada”<sup>425</sup>.

Plantea luego la pregunta remecedora en el contexto del Centenario: un pueblo que vive sometido a los caprichos de una sociedad injusta, inmoral y criminalmente organizada, ¿qué le corresponde celebrar en el 18 de septiembre?<sup>426</sup>.

Creo atingente frente a esto plantearse la interrogante de Rojo a propósito del análisis de *Nuestra América*, de Martí (1891): ¿es pertinente aplicar una teoría constructivista a la Nación, es decir, que esta se habría generado a partir de la constitución del Estado republicano a inicios del siglo XIX, o esa “comunidad imaginada” que es la Nación tiene sus orígenes en otro lugar, en otras convivencias, prácticas, memorias y elaboraciones de aquellos que constituyen la Nación, la que no supone abrazar acríticamente la imagen que le propone el poder sino indagar y elaborar acerca de “la verdad de sí mismos”?<sup>427</sup>.

Muchos de estos ensayistas operan desde un nacionalismo fuerte, no en el sentido del nacionalismo militarista pero sí de poner la patria, su suelo y sus habitantes, en el centro de sus preocupaciones y proyecciones de perfeccionamiento, del nuevo concepto de progreso con justicia, igualdad y fraternidad que pregonan. Hay conciencia de que la regeneración debe provenir del colectivo amplio que constituye esta Nación y de todos los sectores. Algunos, como Pinochet Le Brun, sienten que la fuerza motriz de esa

---

<sup>425</sup> Recabarren, 281.

<sup>426</sup> Ibid, 274.

<sup>427</sup> Rojo, Clásicos latinoamericanos..., 257-258.



renovación es popular, pero que implica y compromete a las clases en el poder. Dice haberse mezclado entre los esclavos de esta tierra chilena, los campesinos, nada menos que los de la Hacienda del Presidente de la República, Sanfuentes, para oír y hacer oír por el intermedio de su pluma “las palpitations del alma popular”. Cree posible convertir ese tiempo histórico en un “momento hermoso de la vida nacional, para hacer de Chile un gran país”. En ello, el poder no puede marginarse porque su responsabilidad es directa y su control de las circunstancias, poderoso. Lanza el desafío en nombre de la civilización, equivalente aquí a humanitarismo: el Presidente (y con él, la clase dirigente) es responsable “ante todos los chilenos, los americanos y el mundo civilizado”<sup>428</sup>. En ese concierto americano y mundial (¿occidental?) se posiciona su ideario, supuestamente compartido por los anteriores.

Y si a Alejandro Venegas un nacionalismo nostálgico lo hace creer que la decadencia actual lo es respecto a glorias del pasado republicano, para Recabarren no sólo el concepto de nación sino el de patria está en entredicho: “¿Dónde está mi patria y mi libertad? ¿La habré tenido allá en mi infancia, cuando en vez de ir a la escuela hube de entrar al taller a vender al capitalista insaciable mis escasas fuerzas de niño? ¿La tendré hoy cuando el producto de mi trabajo lo absorbe el capital sin que disfrute yo ni un átomo de mi producción?”

Para este luchador, de cara al pasado y al presente sin justicia ni fraternidad, la nación y la patria aún no se han constituido: es una promesa a conquistar. Porque “la enorme muchedumbre que puebla campos y ciudades, ¿tiene acaso hogar? ¡No tiene hogar...! ¡No tiene hogar...! ¡Y el que no tiene hogar no tiene libertad! (...) Yo estimo que la patria es el hogar satisfecho y completo, y la libertad sólo existe cuando existe este hogar”<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> Pinochet, 137.

<sup>429</sup> Recabarren, 271.

# IV. LO CÍVICO-PÚBLICO: LA CIUDAD REVOLUCIONADA

## 1. IRRUPCIÓN DE LA CIUDAD POLÍTICA

Había dejado abierta la interrogante instigada por Habermas: ¿en qué momento se constituye en Chile, si es que lo hace, un espacio público pluriparticipativo, de planteamientos, conceptualización, análisis crítico, discusión y debate de asuntos de interés cívico, social y político realizados desde una perspectiva del interés general, universalista (en tanto considera a todos los integrantes del cuerpo social como equivalentemente humanos) y racional. Es decir, empleando un lenguaje que establece sus premisas con un basamento filosófico-teórico-empírico capaz de ser confrontado, rebatido o aceptado en función de su lógica inmanente/histórica y no de intereses particularistas?

Habermas ubica la apoteosis de este espacio público en la Francia de monarquía absoluta y pre-revolucionaria, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en París había más de trescientos cafés en los cuales hombres de todos los niveles sociales podían intercambiar puntos de vista sin distinción de jerarquías; cuando en los salones se encontraban hombres y mujeres para conocer, ejercitar y criticar las nuevas producciones intelectuales y artísticas, aparte de ejercer la sociabilidad refinada; cuando en los círculos de lectura se leía en público y se comentaba la nueva producción literaria de los diversos géneros; cuando los teatros no sólo estrenaban obras para la corte sino ya para un público abierto el cual, después de la función, en las cafeterías y foyers anexos, ejercía la crítica de los espectáculos y de su visión de mundo (ilustrados y neoclásicos); cuando ensayistas, literatos, filósofos, educadores, publicaban y exponían sus tesis para influir en y ser considerados por la opinión pública. En fin, cuando las decenas de imprentas y casas editoriales lanzaban grandes tiradas de periódicos, folletos, folletines, volantes, cartas abiertas que tomaban, procesaban, generaban y también abortaban las cuestiones de interés público, de índole económico, comercial, legal, artístico, filosófico, cultural, político, etc.

Era esta una forma de desplazar el poder desde el ámbito de la publicidad representativa del monarca, su corte y otros estamentos de poder (la iglesia) hacia el de la opinión pública y la participación ciudadana, cuerpos congregados e interactivos y mentes reflexivas, creativas y opinantes, dispersas y a la vez coordinadas en aquel espacio que los estudios culturales hoy han re-conceptualizado como el de lo “cívico-público”. Lugar de encuentro entre lo social y lo público, con ciertos vasos comunicantes con lo privado, base para el ejercicio de la lucha emancipatoria y la soberanía popular.

Esta no era la situación de Chile ni de América Hispana al momento de independizarse de España. Sin escolaridad para mujeres, con una muy reducida para hombres, con una universidad de Iglesia que impartía muy pocas cátedras, con una estricta censura de libros, sin prensa ni imprenta alguna, con uno o dos cafés, por cierto, muy diferentes a los democráticos franceses, sin teatros... Había unos pocos salones fuertemente europeizantes y, aunque de tendencia ilustrada, estaban ligados al poder: el más importante fue el de María Luisa Esterrípiá hacia 1908, esposa del gobernador español.

Otra época que amerita ser considerada por su ebullición política y cultural es 1848, cuando se activó la producción literaria y ensayística, polemizan los románticos argentinos liderados por Sarmientos con los costumbristas chilenos conducidos por Lastarria, funcionan algunas tertulias artístico-musicales, se editan revistas especializadas y prensa disidente. Tiempo en que la Sociedad de la Igualdad, en la que los jóvenes radicales Arcos y Bilbao, junto a los liberales, dieron la pelea por el voto universal y otras reformas democratizadoras. Pero esta época prometedora fue abortada por la represión y la diáspora de los intelectuales involucrados<sup>430</sup>.

---

<sup>430</sup> La historiadora Ana María Stiven en *La seducción de un orden* propone que este sí sería el primer momento en la historia de Chile en que se podría aplicar el concepto habermasiano de espacio público. Más aún Céline Desramé, en *Los espacios públicos en Iberoamérica* propone que la introducción de la prensa en Chile en 1811 se basa en un sistema previo de circulación de manuscritos y, en especial, de la oralidad a través del rumor, por lo que la prensa habría ampliado una red de discusión y elaboración intelectual ya existente. Ubica, entonces, la existencia del espacio público en Chile entre 1808 y 1833.

Por eso, y por lo reducido aún de ese “cogollo intelectual”, creo es más propio entender este periodo del fin de siglo XIX y de las primeras décadas del 20 como aquel en que quizás no se constituye pero sí que florece este espacio en Chile, coincidente con su despliegue también en el resto de nuestra América. Angel Rama menciona tres características de la ciudad letrada decimonónica, desde 1870 y en los albores del nuevo siglo, enfatizando 1910 para las dos últimas ciudades: la ciudad modernizada, la polis politizada y la ciudad revolucionada<sup>431</sup>. Estas ciudades, debido a un liberalismo acompañado de un afianzamiento económico que permitió la incorporación de nuevas clases a la arena pública, habrían modificado la histórica alianza entre el trono y la tiara, laicizando la sociedad. En estas, los sectores medios con su nueva intelectualidad y círculos de artistas, se autoasignaron una función ideologizante, al decir de Rodó, de “cura de almas”,<sup>432</sup> médicos aplicados al espíritu, continuando la tradición redentorista de las letras americanas. Buscaron incorporar a los marginados de ella a la modernización, una modernización de cuño nacionalista y popular; al decir de Martí, “lo que queda de aldea en América ha de despertar”,<sup>433</sup>. Ello, complementario a su desarrollo como artistas e intelectuales especializados, profesionales, autónomos de lo ideológico político, en ese modernismo que a la postre, igual se vio llamado, desde otros géneros (ensayistas y periodísticos), a intermediar en la cosa pública. Fue el caso tanto de Darío como de Huidobro.

---

<sup>431</sup>Rama, *La ciudad letrada*, 71-174. Dice Rama: “La emergencia del pensamiento crítico, con un relativo margen de independencia, ocurrió bajo la modernización y se debió al liberalismo económico que por un tiempo desconcentró la Sociedad, la desarrolló, la dotó de servicios complejos, amplió el terciario con un escaso margen autonómico donde crecería el grupo intelectual adverso. Fue un producto de la urbanización y aun podría decirse de sus insuficiencias, visto el fuerte componente provinciano de los muchos Julien Sorel que a partir de la incipiente urbanización pueblerina desarrollaron la ambición capitalina y que a partir de su ambigua y desmedrada posición media quisieron rivalizar con la clase alta”. (p. 129)

<sup>432</sup> *Ibid*, 111.

<sup>433</sup> *Ibid*, 113.

Para este despertar, Rama menciona tres elementos paralelos: la incorporación de doctrinas sociales, destacando el anarquismo, el socialismo y el comunismo; la necesidad de la educación popular, en especial del proletariado “en todos los aspectos de la vida y no sólo en los políticos en una cosmovisión nueva: las relaciones de trabajo, la vida familiar, los derechos de la mujer, la solidaridad de los trabajadores, la lucha contra el alcoholismo y también contra los curas, la alfabetización de niños y adultos, etc.”. Otro elemento fundamental es el autodidactismo. La ciudad letrada ya no proviene de la universidad ni de la escolaridad formal, en general, jerarquizante, sino “de un grupo social más bajo, que no puede o no quiere educarse universitariamente, prefiriendo hacerlo directamente en el comercio de libros y revista que circulan más libremente por el mercado y todavía más en las conversaciones que sus miembros mantienen entre sí”<sup>434</sup>.

Este tipo de espacios son los que Habermas indica para las burguesías francesas a fines del siglo XVIII, pero que en América y Chile funcionan a fines del XIX e inicios del XX. Siendo la alta burguesía una clase afincada en el poder, organiza más bien a los desplazados y críticos de él: a los pocos que sienten un profundo malestar cultural en su seno y, en especial, a las clases medias y proletarias, en una nueva ola crítica y revolucionada que acumulará fuerzas para el triunfo mesocrático en 1920.

Coincide este tiempo con el mencionado por Arendt, el de la irrupción en el espacio público de dos fuerzas mantenidas por siglos dentro del espacio privado, ocultos sus cuerpos y su quehacer de la mirada colectiva: los trabajadores y las mujeres, quienes se emancipan simultáneamente en estas décadas. Porque las tres características que indica Rama para las clases medias emergentes son aplicables a la mujer y al obrero: el manejo de las ideologías políticas y sociales, el educarse en aspectos sociales amplios y el ejercitar una vida intelectual y artística autodidacta, dado su muy restringido acceso a la educación avanzada.

Estos elementos se desarrollan con pujanza en el Chile del fin de siglo y principios del XX, en muy variadas instancias de encuentro interpersonal, organización, pensamiento, discusión, producción y difusión artístico-intelectual y político, en las que participan todos los sectores sociales y de género, salvo los de etnias indígenas. Forman una

---

<sup>434</sup> Ibid, 161 y 163.

densísima red, no siempre interconectada interclase o intergénero, que se pregunta por y constituye un pensamiento enfrentado a la polémica, que activa y transforma las esferas de lo público y lo social, y desde allí, comienza tímida pero sostenidamente, a modificar la esfera privada.

## **2. MUJERES CATÓLICAS: PALIAR LA “CUESTIÓN SOCIAL”, COMBATIR LA LUCHA SOCIAL Y LA MODERNIDAD CULTURAL**

No hay que pensar que todos los que se incorporaron a lo cívico-público lo hicieron para promover el cambio social y democratizar la sociedad. “La mirada horrorizada” de alguna parte de la alta burguesía chilena reaccionó ante la avanzada modernizante y anticlerical, y, a veces instigada desde la jerarquía eclesiástica movida desde políticas vaticanas, realiza actividades de presión antimodernista en la cultura para paliar la cuestión social y distender las relaciones capital-trabajo, con el objetivo de mantener una alianza dentro del status-quo.

Las asociaciones de ayuda social, organizadas especialmente por las mujeres de mayores recursos, se multiplican por centenares a través de Chile, realizando funciones subsidiarias al Estado. Su misión es aliviar las penurias de los más pobres y auxiliarlos en diferentes ámbitos: el de la escolaridad, la sobrevivencia en el caso de huérfanos y expósitos, de alimento a los desnutridos, de curar enfermedades como la tuberculosis y vicios como el alcoholismo, a los damnificados de desastres como inundaciones y terremotos<sup>435</sup>, etc. Muchos de estos organismos respondían a un llamado de la Iglesia Católica en el espíritu de la Encíclica Rerum Novarum del Papa León XIII (1890) y de la Pastoral sobre la propaganda de doctrinas irreligiosas y antisociales publicada en 1893 por el Arzobispo de Santiago Mariano Casanova: “según la voluntad de Dios lo superfluo de los ricos debe ser herencia de los pobres, de modo que si los ricos cumplen con su deber, nunca faltará el pan en la mesa del pobre. (...) Si Dios exige a los pobres la

---

<sup>435</sup> El de Valparaíso de 1906 provocó enormes destrozos en esa ciudad, en Santiago, Melipilla, etc.

resignación en sus privaciones, en cambio exige a los ricos el desprendimiento a favor de los pobres”<sup>436</sup>.

En relación a los obreros, los “patronatos” fueron organismos impulsados desde la esfera patronal para promover, en alianza con el trabajador y sus familias, un favorable ambiente laboral y el desarrollo cultural y social de sus miembros, alejándolos del vicio (léase, del alcoholismo) y del socialismo<sup>437</sup>.

Las sociedades anteriores, aparte de cumplir con sus tareas específicas, desarrollaron un complejo de enunciados que conceptualizaban el orden social y el lugar de cada cual en él. Su pilar fue la organización femenina de las clases pudientes que por primera vez desde los tiempos de la Independencia salieron masivamente a la arena social desde su reclusión en la privada. Estas mujeres discutieron y posicionaron su labor ocupando mecanismos propios de la publicidad representativa al dar presencia pública a los agentes involucrados, por tanto, inscribiéndola en el ámbito del poder y del deseo, como veremos en el próximo capítulo, a la par de editar boletines y prensa de apoyo, y de asegurar su presencia en los medios masivos. De ahí que los incluya en este acápite de lo cívico-público.

La Liga de Damas Chilenas, fundada en 1912 por Amalia Errázuriz y rápidamente convertida en una asociación nacional conectada estrechamente a otras equivalentes en

---

<sup>436</sup> Citado por Correa y otros, 56.

<sup>437</sup>“El Círculo de Obreros de la Sagrada Familia, del cual soy secretaria, (...) resultará una obra de verdadero provecho social: allí se organizan fiestas todos los domingos, a fin de alejar a los obreros de la taberna: se les hace biógrafo, un poco de música, se les da conferencias, y se les está formando una biblioteca práctica. (...) Hay un refrán español que dice que la gente del pueblo también “tiene su corazoncito”, y esto es muy cierto y muy aplicable a nuestro pueblo: aquí los obreros son muy buenos: lo que falta es educarlos, apartarlos de las tendencias socialistas: convencerlos que las clases dirigentes se preocupan de ellos y de que la relación social que, por medio de las sociedades se forma, es la base primordial para la conquista de leyes que los protejan y que, sin duda, estudian hoy los hombres de Gobierno”. Sra. Blanca Figueroa de Riesco (1916), en entrevista de Tomás Gatica Martínez.

América y Europa<sup>438</sup>, fue una organización ejemplar porque abarcó todas las funciones anteriores y, a la par, organizó y proyectó la organización femenina en cuanto tal. En sus primeros años fue una asociación retardataria y antimodernista: puso en primer plano el tema de la censura al teatro, al cine y a la música considerada anticatólica e inmoral, e irradió su pensamiento y orientaciones a través de un boletín de circulación nacional, el que funcionó por más de siete años. Pero a mi parecer, con el tiempo, la ampliación de sus actividades hacia el campo de la beneficencia y del desarrollo cultural (“apertura de biblioteca de escogidos libros; restaurants para empleadas de comercio; escuelas; protección a la labor femenina –obreras-; resguardo a la inocencia sin recursos que el vicio atisba para perderlas –prostitutas-; salas-cunas y gotas de leche<sup>439</sup>) y la participación en lo cívico-público involucrándose en los temas candentes les dio una posición más sensible y equilibrada dentro del conservadurismo básico de esa clase dirigente<sup>440</sup>.

La actividad más masiva y gravitante organizada por esta Liga fue el Congreso Mariano en 1918, en el que 300 mujeres ampliamente convocadas realizaron sus respectivas ponencias (que luego fueron publicadas en un libro de 400 pgs.) sobre temas sociales y políticos, algunos, con posiciones muy avanzadas: “Nunca hubiéramos soñado ver reunida una sociedad tan numerosa, tan brillante y de tan general inteligencia y elocuencia de mujeres inspiradas en los más nobles anhelos, en la más generosa abnegación. Dejando a un lado la timidez legendaria, llegaban a la tribuna pronunciando discursos sesudos, de alta moralidad y tocaban a las necesidades más urgentes del

---

<sup>438</sup> En París, hacía más de dos décadas que operaba la Liga de Señoras Defensoras de la Moral, organismo similar al mencionado.

<sup>439</sup> Familia, diciembre 1917, editorial.

<sup>440</sup> Por ejemplo, si el Club de Señoras planteaba su prescindencia de la cosa política y no le preocupaba el voto femenino, la Liga recomendaba estar atentas al tema político, incidir en cuanto de pudiera con su influencia y consejo en el ámbito de lo público... y rezar para que fueran elegidos en el parlamento hombres justos y cristianos. Ver Santiago: El Eco de la Liga de Damas Chilenas, Periódico de Acción Social Femenina, N°62, marzo 1915, 1.



pueblo que hasta hoy ha sido tan descuidado y abandonado. Con energía casi varonil, algunas reclamaron sobre la falta de protección que, en nuestras leyes, se atribuye a la mujer, la que tan desgraciadas hace a las pobres víctimas de maridos o padres alcohólicos. (...) Isabel Irrázaval de Pereira, con raro conocimiento de las leyes y arrastradora elocuencia, puso el dedo sobre la llaga, mostrándonos los males incalificables que esas leyes traen a nuestro sexo. Numerosos y entusiastas aplausos dijeron a la oradora que había sido comprendida”. La ponencia más celebrada fue sobre educación femenina; la más polémica, sobre la protección de la servidumbre femenina<sup>441</sup>.

### **3. CLUBES Y SALONES SEGMENTADOS POR GÉNERO Y CLASE SOCIAL**

Los clubs y salones fueron otras formas de sociabilidad central, impulsados principalmente por la clase dirigente, y tendieron a involucrar a personas de un mismo género.

Obviamente, el decano de los clubs fue el Club de la Unión (fundado en 1864), integrado por socios inscritos que se ampliaban gracias a una cadena de apadrinamientos. Club exclusivamente masculino, permitía llevar una vida completamente paralela a la familiar a través del día y la noche (comer, tomar, jugar, leer, conversar, enterarse de los rumores y lanzarlos, hacer negocios, fraguar la política). Sus vetustas y completas instalaciones hacían de él un lugar no sólo cómodo sino variado en ambientes: íntimo, festivo, de sociabilidad colectiva, fastuoso. Llegó a ser la apoteosis del estilo burgués masculino de vida, el que ya se había asentado en los clubs ingleses, de los que este es un seguidor.

También en 1896 funcionaban el Club de Septiembre, el Club Social de Santiago, el Club de Santiago, el Club del Progreso y el Círculo Militar, y tres clubs políticos: el Radical, el Liberal Democrático y el de la Alianza Liberal, más tres deportivos. Todos

---

<sup>441</sup> Ver Lucía Bulnes (Ga Verra), 1918, “El Congreso Mariano Femenino”.

los anteriores, exclusivamente masculinos. Existían además cuatro clubs de colonias: el Alemán, el Francés, el Italiano y el Español<sup>442</sup>.

Su contradictor y/o complemento fueron los “salones”, también llamadas “tertulias”. Existieron en Chile desde fines de la colonia y a través del siglo XIX e inicios del XX. María Teresa Cárdenas, quien historió estas reuniones en Chile, postula su carácter privado, muy diferente a las europeas. Ella indica que las descripciones que realiza Proust en sus escritos eran seguidas ávidamente por los chilenos, pero que en aquellas se reunía una gran cantidad de personas en diferentes grupos paralelos de conversación y de actividad. En Chile, se juntaban en promedio alrededor de diez personas que conversaban en común, las cuales tenían marcadas afinidades: “se reunían amigos por familia, por nivel social, por los colegios donde habían sido educados, por la cultura e intereses”<sup>443</sup>, pero luego los mismos se juntaban en otros espacios: el Club Hípico o el Teatro Municipal.

Hubo tertulias que se asemejaban a un círculo literario, donde se leían trabajos en una sesión y se discutían críticamente a la siguiente, o también, tertulias especializadas por tema de interés: las literarias y políticas más exigentes fueron de asistencia masculina exclusiva. Allí se formaban gustos, se adscribía a sensibilidades y estéticas, se cultivaba un sentido de vida y se refinaban costumbres, sensibilidad y trato social. Es ocioso volver acá sobre la tertulia de Pedro Balmaceda, profusamente estudiada y comentada, entre otras razones, por haberse iniciado allí Rubén Darío en el conocimiento y aprecio de la literatura francesa modernista, lo que le habría dado alas para desarrollar su propia poesía<sup>444</sup>.

Había por cierto las tertulias menos programáticas, un juntarse de un círculo de íntimos a una hora regular en un lugar determinado. Por ejemplo, en la casa de los Orrego Barros, en la tarde, se reunían los amigos de Augusto para intercambiar de política; en la noche, las amistades de Martina en torno a la literatura. En sus memorias, ella relata

---

<sup>442</sup>De Ramón, 156.

<sup>443</sup>Cárdenas, reportaje y entrevista a María Angélica Muñoz.

<sup>444</sup> Ver en especial a Vicuña, El París americano.

la dinámica de estos encuentros: “En estas tertulias se conversaba y se escuchaba con placer, pues los que allí se reunían sabían hablar y siempre abordaban asuntos de interés general<sup>445</sup>. Las señoras recibían en sus casas y sabían elegir sus tertulios, no para tomar té o jugar bridge, sino para cambiar ideas y comentar las cosas del día. Estas reuniones estimulaban al hombre para lucir sus facultades y a la mujer la inducían a nutrirse de la cultura necesaria para no desmerecer ante sus tertulios y para mantener el interés de sus recepciones”. Así, el hombre conduce la discusión intelectual y la mujer ocupa el espacio para culturizarse, mantener al hombre atraído en torno suyo y, también, sostener la tensión del juego de la seducción.

El epígono de la conductora de salones habría sido Laura Cazotte de Antúnez, “Esta mujer hermosa, con esa belleza que cautiva, supo atraer a su alrededor una pléyade de amigos y admiradores, entre lo más distinguido de la juventud de entonces, que llenaba sus salones noche a noche... su distinción exquisita daba el tono a la conversación y su aplauso amable y oportuno estimulaba los esfuerzos de cada uno por despertar interés y merecer su aprobación”<sup>446</sup>. Para estas anfitrionas chilenas, el modelo indiscutible de la dinámica de los salones era el de la francesa Madame de Stael “el genio de la conversación”, según Saint Beuve: “El género de bienestar que produce la conversación animada no consiste precisamente en el asunto que se trata ni las ideas ni los conocimientos que en ella puedan desarrollarse constituyen su principal interés; este consiste en cierta manera de impresionarse mutuamente, de procurarse placer recíprocamente y con rapidez, de hablar junto con pensar<sup>447</sup>, de gozar instantáneamente de su propio éxito, de sentir el aplauso sin trabajo, de manifestar su espíritu en todos sus matices por el acento, el gesto, la mirada; en fin, de producir a voluntad como una especie de electricidad que hace brotar chispas, alivia a unos del exceso mismo de su

---

<sup>445</sup> El término “asuntos de interés general” es utilizado por Arendt para referirse a la proyección de lo privado al espacio público.

<sup>446</sup> Barros, 169-170.

<sup>447</sup> Para los griegos, este hablar junto con pensar remitía al concepto de acción, que por cierto, un cuerpo frío como el de la mujer no podía generar.

vivacidad y despierta a otros de una penosa apatía”<sup>448</sup>. También, la serie de artículos de sociedad de Proust sobre los salones parisinos de principios del siglo XX fueron iluminadores de las condiciones que hacían de una mujer una gran anfitriona de salón. Dice una de sus principales modelos, Su Alteza Imperial la Princesa Matilde, descendiente de Napoleón: “La princesa no se queda quieta. Se acerca a uno y a otro, recibe a los que van llegando, se incorpora a cada grupo, y tiene para cada cual la palabra exacta, casi íntima, que dentro de un rato, cuando vuelva a su casa le hará pensar que era el centro de la reunión”<sup>449</sup>.

En el salón es entonces fundamental el contacto personal, directo, en que todos los lenguajes estén desplegados: los simbólicos y los gestuales, los de los enunciados y los de la visibilidad. Son estas grandes cortesanas las reinas del manejo simultáneo e integrado de estos lenguajes en mutua potenciación: palabra, gesto, acento, mirada para manifestar su interioridad y producir a voluntad un efecto en el auditorio. Esa rapidez de la interacción que ella busca, eléctrica, es de un espíritu plenamente moderno. Su forma de realización la asemeja a la de una actriz: sus términos son equivalentes a como se define la actuación teatral femenina. Incluso, Madame de Stael busca el aplauso tras cada efecto genial de su performance en el auditorio de sus contertulios.

La conductora de salón era una gran anfitriona o diplomática, con talento para seleccionar a sus invitados y para relacionarlos provechosamente entre sí. También debía ofrecer un ambiente sensualmente acogedor. En el caso de Balmaceda Toro, la decoración exquisita de su salón, en el caso de otras anfitrionas, importaba el tipo de tragos y *delicattesens* que servían a los contertulios. María Angélica Muñoz menciona a algunas damas chilenas que recibían en su salón a altos dignatarios de la iglesia, y su rol se limitaba a llenarlos de atenciones y tenerlos contentos mientras debatían entre ellos sus puntos de interés.

---

<sup>448</sup> Citado por Barros, 346.

<sup>449</sup> Proust (con el pseudónimo de Dominique), 1903, El salón de S.A.I., la princesa Matilde, *Le Figaro*, 25-2, reproducido en Proust, *La vida en Paris*.

José Joaquín Brunner se refiere a las tertulias y salones como a un “ámbito de una conversación privada con efecto público”<sup>450</sup>: el espacio de la intimidad, primero privado, les es consustancial, porque no están expuestos “a la vista y oído de todos” (Arendt) sino a la de los llamados uno a uno a participar. Alone, por ejemplo, critica el salón de Raquel Izquierdo por tener su casa “demasiado abierta a todo el mundo”<sup>451</sup>. En todo caso, hubo excepciones: el quiebre de las barreras de clase (y de género, en caso de que Inés Echeverría haya efectivamente asistido a la tertulia de Pedro Balmaceda) se dio por el talento excepcional de algunos invitados de clases medias a estas reuniones de la clase dirigente<sup>452</sup>. Alone relata el modo que tenía Inés Echeverría de atraer a su tertulia a escritores y políticos talentosos de clase media, y de apadrinarlos<sup>453</sup>. Cumplió el otro rol característico del más plural y heterogéneo salón europeo: permitir la confraternidad entre miembros de distintas posiciones sociales (aquí, sólo ampliada a las clases medias cultivadas) y facilitar el mecenazgo de los más ricos respecto a aquellos menos ricos pero sí brillantes en sus facultades artísticas, científicas, humanistas o políticas.

Estos salones se fueron haciendo estrechos y, cuando las condiciones sociales y culturales de estas mujeres fueron propicias, se pusieron al día, como ellas mismas dicen, con prácticas ya instauradas en otras latitudes occidentales. Fue habitual que cada

---

<sup>450</sup> Citado por Patricio Tapia Pezo, *Polémicas de las elites en el siglo XIX: Cumbres Borrascosas*.

<sup>451</sup> *Diario íntimo*, 76.

<sup>452</sup> En el caso de Darío, su exotismo de extranjero, atractivo para el insular chileno, habría facilitado las cosas, como también que su acento nicaragüense no lo delatara en su extracción, como habría ocurrido si hubiese hablado como un arrabalero o un campesino criollo. En todo caso, sí tuvo que arreglar su apariencia como veremos luego. En cuanto a Inés Echeverría, dice de ella Alone: “Muchos de los que llegaron después alto y lejos le debieron todo al principio y, acaso, sin su protección espontánea y resuelta, hubieran naufragado en su partida”. En 1976, *Pretérito imperfecto*, Santiago: Nascimento, 78. Citado por G. Catalán, 145.

<sup>453</sup> Se le atribuye a Iris la frase “para encontrar a un hombre culto hay que desertar de la aristocracia”. María Angélica Muñoz, citada por María Teresa Cárdenas.

salida de la mujer desde el espacio privado al público la legitimara en que dicha práctica ya se realizaba en las grandes ciudades occidentales y en los países líderes latinoamericanos, siendo la incorporación chilena una señal de progreso y civilización; así, se funde la actitud colonizada con el sentimiento de subir al carro de la vanguardia local<sup>454</sup>. En este espíritu, se fundó en 1915 primero la Sociedad Femenina de Escritoras, luego denominado Círculo de Lectura asociado a la Revista Familia, impulsado por Amanda Labarca, Inés Echeverría y Delia Matte, entre otras<sup>455</sup> y luego el

---

<sup>454</sup>La escritora y periodista Roxane, al informar sobre las reuniones constitutivas del Club de Señoras en casa de Delia Matte, sale al paso de posibles detractores con la siguiente argumentación: “Toda iniciativa femenina es respetable y así lo hemos manifestado siempre en esta crónica que acoge y encomia toda obra de progreso, ya sea artístico, cultural o caritativo. La creación de un Club de Señoras era ya una necesidad apremiante: Lima, Buenos Aires, Montevideo, en una palabra toda gran ciudad europea o americana cuenta con estos centros femeninos desde muchos años atrás. No es, pues, esta una empresa atrevida que asuste a los timoratos... Las damas del Cuerpo Diplomático han lamentado muchas veces la carencia de un local donde acudir en la tarde cuando la escasez de espectáculos teatrales y la falta de reuniones las obliga, a ellas que no tienen familia donde ‘comadrear’, a recluirse en sus hogares. Otro tanto dicen las turistas”. Luego elogia el local elegido, el que abarca todo el segundo piso del restaurant Niza, el que ha sido “arreglado con ese indiscutible talento femenino que da vida y calor a los objeto”, lugar que “será el hospitalario hogar de toda iniciativa femenina de arte y de progreso (que) reunirá a la próspera Sociedad Artística”. La descripción del local del Club corresponde al que se realiza de un lugar íntimo, femenino, y se le llama “hogar”, cargándolo de la connotación de lo privado. Curiosamente, la foto que acompaña dicha información es... la del restaurant Niza, los bajos del Club de Señoras, en la que aparece un nutrido grupo de periodistas, en uno de sus banquetes exclusivamente masculinos. En Zig-Zag, 10-6-1916.

<sup>455</sup> “Desde hace poco se ha constituido una sociedad artística femenina que trabajará en pro de los intereses de la mujer chilena. Nacida en la revista “Familia” (...) figuran en ella algunas de nuestras damas más distinguidas y de nuestras escritoras más prestigiosas: (...) Inés Echeverría Larraín es, sin disputa, la primera pluma femenina de América (...) y su presencia le dará brillo y prestigio a la sociedad artística (...).

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Texto, Derecha: 0 cr

Club de Señoras, en 1916, liderado por Delia Matte y Luisa Lynch de Gormaz, en el cual Iris dirigió el Círculo de Lectura. Las motivaciones fueron tener un espacio propio de sociabilidad, cultivo y desarrollo artístico-cultural más amplio y diverso que el salón, con instalaciones públicas más abiertas (aunque no del todo) al ojo y oído de terceras personas<sup>456</sup>. Según Martina Barros, fue “una innovación en nuestras costumbres, que

Prestigian también con su presencia la Sociedad Femenina de Escritoras la señoras Delia Matte de Izquierdo (...) la señora Dora Puelma (...) la señora Amanda Labarca de Huberston (...) Elvira Santa Cruz (...) Delia Rojas de White (...). Tal vez en nuestra América indo-latina no existe otra Sociedad análoga de arte femenino: ojalá ella sea el primer paso que abra una perspectiva de progresos femeninos en nuestro país para el futuro. Semanalmente la Sociedad Artística continuará reuniéndose en los salones de Zig-Zag, a fin de comenzar el desarrollo sistémico de su programa de trabajo: la lectura de obras extranjeras, la lectura-crítica de producciones femeninas nacionales, la discusión elevada sobre tópicos de arte y filosofía. Ha sido constituída tal asociación a semejanza de las que existen en Estados Unidos, donde una de sus directoras, la señora Amanda Labarca de Huberston, tuvo ocasión de estudiarlas de cerca, y si en la gran República han dado magníficos resultados, es de esperar que aquí no lo sean menos eficaces. A nuestra mujer le sobra inteligencia y el entusiasmo en cuanto obra de arte y de gusto se la cultiva: no es de extrañar entonces que sus esfuerzos se tripliquen y redunden en provecho directo de la educación artística e intelectual femenina de Chile”.  
Femina. Una sociedad de cultura Femenina organizada en la revista Familia. (Zig-Zag N° 542,

10-7-1915). Curiosamente, Amanda Labarca no integró su directorio, compuesto por mujeres del círculo llamado aristocrático: Sofía Eastman de Huneeus, Delia Matte de Izquierdo, Ana Prieto de Amenábar, Luisa Lynch de Gormaz, Inés Echeverría de Larraín, Ana Swinburn de Jordán y Delfina de Montt. ( Zig-Zag N° 549, 2-8-1915). El Círculo organizó concursos literarios para escritoras, y realizó veladas artísticas que incluían conferencias, música (también participaban aquí hombres) y recitales poéticos. En mayo de 1916, por ejemplo, se leyeron versos de Gabriela Mistral.

<sup>456</sup> “Buscad en la calle de Huérfanos, entre las de San Antonio y de Estado, una gran plancha esmaltada de negro... Está a la vera de un Restaurant elegante, y sobre ella campea esta lacónica frase, en letras de oro: “Club de Señoras”. (...) Imaginé la

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Texto

rompía con los dictados de la tradición. (Delia Matte) previó que la vida del club que alejaba al hombre de su hogar y de la sociedad femenina dejaba a la mujer relegada a la vida de los afanes, de la chismografía y de la frivolidad, camino de la vulgaridad. Se propuso entonces procurarnos un centro de reunión culto, agradable y útil, para reemplazar las tertulias sociales que iban desapareciendo”<sup>457</sup>.

Describe Martina la evolución de las actividades del Club: “comenzó por cultivar las aficiones nobles de nuestro espíritu y organizó conferencias educativas, clases y lecciones artísticas y literarias. A medida que fue ensanchándose el local, fueron creciendo sus esfuerzos y se organizaron téés para fomentar la sociabilidad, accedió a consentir el baile como entretenimiento y las grandes recepciones”<sup>458</sup>. Incluso, se construyó un teatro donde se presentaron diversas puestas en escena.

Pero la fuerza de la costumbre era muy grande: el Club tomó un aire de Salón algo más abierto, pero aún muy ligado a la sociabilidad personal de sus dirigentas, a su gusto por

---

consigna: “Los hombres no pueden penetrar a este Club... Es inviolable” (...) ¿Y queréis saber más? Estas elegantes damas no hablan de política, ni despellejan a sus maridos, ni son feministas...” . (Claudio de Alas, 1916, Zig-Zag N° 599, 12–8). “El sábado 19 del actual se llevó a efecto una reunión general de socias del Club de Señoras con objeto de nombrar su nuevo directorio. Se eligió por votación unánime a la señora doña Delia Matte como presidenta; directoras, las señoras: Bernarda Bravo de Larraín, Adelaida Cood de Guerrero, Fresia Manterola de Serrano, Inés Echeverría de Larraín, Flora Yáñez de Echeverría, Raquel Délano de Sierra; secretaria la señora Adela Rodríguez de Rivadeneira; pro-secretaria la señora Elena Edwards de López; y tesorera la señora Manuela Herboso de Vicuña. Esta institución que surge y prospera con asombro de algunos y pavor de muchos, después de iniciar su vida artística con las exposiciones de Cousiño y Caro, prepara una exposición de arte y labores femeninas cuyo producto será destinado a la Asociación de Señoras contra la Tuberculosis, y que, dado su benéfico fin, no dudamos que la sociedad de Santiago prestará su apoyo a esta obra altruista”. R. ,1916, Zig-Zag N° 601, 26 –8.

<sup>457</sup> Barros, 342.

<sup>458</sup> Ibid, 343-344.



el despliegue tipo Mme. de Stael, y por cierto, orgánico a los más altos círculos de poder del Estado, las fuerzas armadas, el mundo diplomático y de artistas e intelectuales de punta<sup>459</sup>.

Aunque desde la actualidad se vea este espacio como exclusivista, puesto en el contexto que he trabajado antes del hermetismo férreo del espacio privado cerrado sobre la familia y con una fuerte falta de autonomía e independencia de la mujer, todos sus esfuerzos por participar de lo cívico-público, como este Club de Señoras, e incluso como la conservadora Liga de Damas Chilenas y asociaciones filantrópicas, constituyen un fuerte desafío al status quo y un acto de modernidad de estas mujeres. La prensa sintetizaba así el ámbito de pertinencia de sus “progresistas aspiraciones”: “En este resurgimiento femenino, en que la caridad y el arte aúnan sus esfuerzos en pro del bienestar social, en tanto que algunas damas se dedican a proteger a la infancia desvalida, otras fundan academias artísticas, centros de cultura, Ligas de defensa de la religión y de la moral, y cada día es más vasto el campo de sus progresistas aspiraciones”<sup>460</sup>. Por cierto, excluyendo el de la política de Estado.

Como establecía Zimbalist en mi cita anterior, en sociedades con desequilibrios tan fuertes en el poder de los géneros, la mujer tiene dos posibilidades de romper el cerco y participar en lo público: o vicariamente a través de sus maridos (lo que realizan las mujeres de políticos connotados, como Sara del Campo de Montt, según se aprecia en la imagen anexa, pero allí, condenadas a mantenerse dentro del estricto rol “femenino”: frente a un marido que “resuelve asuntos de Gobierno con la severidad y precisión de

---

<sup>459</sup> “Delia recibe allí (en el local del Club de Señoras) los lunes a sus relaciones e invita especialmente a los diplomáticos, viajeros ilustres, personalidades del Gobierno, militares distinguidos, artistas notables, escritores, músicos hombres y mujeres que se destacan de algún modo. En ocasiones, encontramos aquí a los más altos dignatarios de la Iglesia y algunos miembros del clero nos han dado conferencias muy interesantes. Estas recepciones son deliciosas. Se conversa con vivo interés de los asuntos más variados en círculos diversos, armonizados admirablemente por Delia, con su tacto delicado”. (Barros, 345).

<sup>460</sup> Roxane (1916), Vida social. Zig-Zag N°597, 29-7.

una fórmula algebraica”, ella es “nueva Egeria, cerca de él, vigilante y solícita, y ejercita la noble misión de atenuar, de suavizar.... como grato lenitivo a las arduas y fatigosas labores de su consorte, la amable práctica de constituir de cuando en cuando en foco de animación social y artística al Palacio de la Moneda”<sup>461</sup>) o... agrupándose entre ellas. Es lo que hicieron estas mujeres, aprovechando aperturas de la modernidad liberal inexistentes algunos pocos años antes<sup>462</sup>.

#### **4. RESISTENCIAS A LA INTRUSIÓN DE LA MUJER EN LO CÍVICO-PÚBLICO**

La creación del Club de Señoras fue una acción temeraria, combatida no por el poder público o social sino por el poder privado del “pater familia”, “pues rompía con los hábitos que regían entonces la vida de la mujer casada. Los maridos se negaban a aceptar esa independencia, les chocaba que pudieran reunirse las mujeres fuera de su casa, creían que eso podía prestarse a abusos y a comentarios muy desagradables. (...) Se estimó que este centro iba a ser un foco de resistencia a los deberes del hogar; que la mujer adquiriría así una independencia peligrosa y atacaron con el ridículo, con la mordacidad más encarnizada, con las intrigas y con todas las armas, hasta las más vedadas”<sup>463</sup>. Martina indica que el clero también intervino en la polémica, condenando la iniciativa femenina.

---

<sup>461</sup> Agrega la descripción de la Primera Dama, cual una perfecta Madame de Stael, animadora de un salón en el epicentro del poder político, sin jugar ningún rol ni tener ningún atributo propio del ejercicio del poder racional: “Los salones del Palacio Presidencial suelen ser ahora centro de brillantes atracciones y de distinguida concurrencia social; y no ha faltado en ellos las veladas de noble estímulo artístico, ofrecidos a eminencias de las letras, de las ciencias, de la dramática o de la lírica. Y en todas ellas reina, cual en su constante elemento, la dama exquisitamente culta y afable, fulgurante de ingenio y vivacidad, en quien se traslucen, al través de su fina envoltura de nervios vibrátiles y de su temperamento delicadamente impulsivo, una alma generosa y artística y un espíritu lleno de elevación y refinamiento”. (Chile en 1910, 137).

<sup>462</sup> Ver sobre este tema el extenso trabajo de Manuel Vicuña, *La Belle Epoque chilena*.

<sup>463</sup> Barros, 290 y 343.

Esto, en medio de una constante sátira y condena a los movimientos feministas de otras latitudes, en especial, a las sufragistas. La exaltación del progreso y de la modernidad alcanzada por Chile en 1910 coexiste con discursos como los siguientes: en una nota de Zig-Zag el periodista incógnito “Y”, al comentar una información sobre las mujeres que han conquistado a nivel mundial importantes posiciones, cruza ideas racistas con ideas antifeministas. Compara el peligro del poder amarillo y del poder negro con el “peligro rosa”, atribuyendo a la mujer para la cual “el cetro del hogar no constituye todo su anhelo” el deseo de “dominar absoluta y despóticamente” en arte, literatura, ciencia, política: “todo se rinde a su hipnótico e irresistible poder volitivo. ¿Llegará el día en que nosotros desempeñemos los quehaceres domésticos en sustitución del sexo débil?”<sup>464</sup>. El terror, la paranoia masculina es proyectarse a la “vuelta de la tortilla” en el terreno del género. Y ante esa pesadilla, el hombre se defiende con fuerza atacando todo intento femenino de trascender las paredes del hogar, insistiendo sobre su condición de “sexo débil”.

Más descalificadoras son las expresiones cuando la mujer roza un terreno tanto o más sagrado que la rearticulación de lo privado/social: cuando, desde lo cívico-público, aspira a la plena participación política, a convertirse en ciudadana activa de repúblicas igualitarias, fraternas y libres para la mujer. El límite es aquí rotundo, y frente a esa posibilidad, estos hombres están dispuestos a ceder terreno en un ámbito (aparentemente) menos estratégico: el de la creación artística e intelectual, en el cual acepta que la mujer se puede desenvolver con gracia y talento. Siempre que mantenga una expresividad, sensibilidad y apariencia delicada y bella, congruente con ese misterio insondable de lo femenino y de su dulzura ya comentada en el punto anterior: frente a “esa antiestética colectividad de mamarrachos del bello sexo” que quieren crear “una especie **neutra** del género **homus**”, aplauden al “feminismo sensato, el único concebible: el feminismo intelectual”<sup>465</sup>.

Es interesante constatar que las mujeres del Club de Señoras coinciden con este diagnóstico: ellas quieren participar en la arena artístico-cultural pero no en la política.

---

<sup>464</sup> Zig-Zag N°269, 16-4-1910.

<sup>465</sup> Ver reproducción de nota de prensa, Zig-Zag N°305, 24-12-1910.

Sus argumentos confirman la definición de género existente: la política es una actividad dura, violenta, en tanto la mujer es espiritual y armonizadora de ideas y caracteres. Perdería su esencia si participara en política. Declara una de las dirigentas de este Club: “Sin duda que lo que se ha dado en llamar los derechos femeninos, entre los cuales figuran hasta las garantías políticas, no se aviene con el alma de la mujer, que no ha nacido para eso... ¡Figúrese Ud. a una dama ganadora de elecciones o perorando en una asamblea electoral! ¡Qué antiestético! ¿No es cierto?”<sup>466</sup>. La lucha por los derechos civiles de la mujer no está en carpeta para ellas. El subtexto es: quédense tranquilos, hombres y maridos, sociedad entera. No somos una amenaza al poder establecido en el espacio público. Dénnos el espacio que queremos y delimitamos en lo cívico-público, relativo al cultivo de las letras, de la cultura, del refinamiento cultural y artístico, de la filantropía: el de nuestros espíritus.

Hay quienes les niegan incluso esta participación y las envían de vuelta al hogar como en la Colonia y el primer medio siglo de la República. En una sátira al feminismo a lo lira popular, léese en Corre-Vuela: “(...) ¿Y en qué emplean hoy su tiempo/ las feministas de Chile?/ No hay nada más que informarse de bibliográficos índices/ que dan cuenta del derroche de vigor incontenible,/ que en versos, cuentos, novelas y apólogos infantiles,/ van desplazando a los hombres de este palenque asaz libre./ ¿Procederá alguna encuesta/ donde cada hombre consigne/ la opinión que le merece/ tal invasión increíble?/ ¿Libros de nuestras mujeres en vez de mimos al “pibe”?/ ¿Novelas en vez de que un buen postre nos fabriquen?/ ¡Viva el analfabetismo si es que a “ellas” se circunscribe!/ BLAS”<sup>467</sup>.

## 5. ORGANIZACIONES DE LA CLASE OBRERA

El contrapunto de las mencionadas asociaciones y sociedades filantrópicas, ligas, clubs y salones fueron las organizaciones gestadas desde la clase obrera, cada vez más

---

<sup>466</sup> Continúa su argumentación: “Pero, de todo eso a poder disfrutar de la literatura de un centro de reunión en donde el espíritu de sociabilidad se vigorice, en donde la comunión de ideas pueda dar sus frutos, hay, a mi juicio, una diferencia trascendental”. Dora Puelma de Fuenzalida, 1916, entrevistada por Tomás Gatica Martínez.

<sup>467</sup> Corre-Vuela, 24 -7- 1918.

politizadas y orgánicas a partidos políticos y a asociaciones internacionales (al Partido Demócrata, fundado en 1887; a la Federación Obrera de Chile, FOCH, 1909; al Partido Obrero Socialista, 1912; a la Organización Mundial de Trabajadores, WWW, etc.)

Las primeras asociaciones obreras fueron las mutuales o sociedades de socorros mutuos, integradas por artesanos (zapateros, sastres, tipógrafos, carpinteros, ebanistas, etc.), y luego extendidas entre obreros industriales y mineros a través de Chile. Eran organismos asistenciales y de desarrollo humano y social, que incentivaron la alfabetización, el conocimiento y práctica de actividades musicales (filarmónicas), teatrales y literarias, realizadas en sus propias sedes o en teatros locales, amén de publicar diarios, revistas y folletos de formación, discusión, educación y arte popular.

Entrando el siglo XX, surgieron organismos políticamente más combativos, dispuestos a dar la lucha contra el sistema capitalista y el orden social: fueron las mancomunales y las sociedades de resistencia, “programáticamente confrontacionales frente a los sectores que oprimían a la clase obrera, propendiendo a la conformación de una identidad de clase de más claro perfil sin por ello renunciar a la veta moralizadora del mundo proletario”,<sup>468</sup>.

Recabarren sintetizó en su ensayo de 1910 el valor de estas asociaciones obreras: “Para atenuar el hambre de su miseria en las horas crueles de la enfermedad, el proletariado fundó sus asociaciones de socorro. Para atenuar el hambre de su miseria en las horas tristes de la lucha por la vida y para detener un poco la feroz explotación capitalista, el proletariado funda sus sociedades y federaciones de Resistencia, sus mancomunales. Para ahuyentar las nubes de la amargura creó sus sociedades de recreo. Para impulsar su progreso moral, su capacidad intelectual, su educación, funda publicaciones, imprime folletos, crea escuelas, realiza conferencias educativas... toda esta acción es obra propia del proletariado (...) y es un progreso adquirido a expensas de sacrificios y privaciones”,<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> Correa y otros, 59.

<sup>469</sup> Recabarren, 269.

Estas asociaciones tienen una organicidad definida: participan obreros y artesanos en las localidades que les corresponde, en ocasiones, afiliados a ligas y asociaciones de conexión. La mujer y la familia suelen integrarse activamente y salen a la calle a manifestaciones de presión por sus reivindicaciones, como se aprecia en las fotografías de sus actos públicos. Curiosamente, la polémica de si la mujer debía o no alfabetizarse no se dio en esta clase. La diferencia es que por siglos en la clase dirigente hubo tal diferenciación en su propio seno: el hombre alfabetizado o semialfabetizado, la mujer analfabeta. El hombre activo cultural y políticamente, la mujer, pasiva. Por lo tanto, se trataba de romper un *status quo* hondamente enclavado en la cultura, institucionalizado. En la clase baja, ni hombres ni mujeres eran alfabetos ni cultivados en el sentido de las letras y las artes “cultas”; ni los unos ni los otros eran ciudadanos activos. Llegado el momento de su iniciación en esta área, y levantada por los dirigentes la importancia de la educación como instrumento de moralidad y progreso social, fue una lucha común para el hombre y la mujer, ambos en igual situación marginada y discriminada desde el poder. Era habitual que en las obras de teatro de tema obrero, por ejemplo, el dirigente esclarecido enseñe a leer a su novia o amada o que la joven que regresa al campo después de haberse empleado en la ciudad sea quien tenga mayor nivel educacional que los hombres que han permanecido allí, labrando desde niños la tierra. Son mujeres que motivan el orgullo y no el sarcasmo. A lo más, la envidia.

Aunque no es posible cuantificarlo, en esto algo debe haber influido el activismo feminista y obrero de una librepensadora feminista como fuera la española Belén de Sárraga, quien en 1913, luego de dictar conferencias en Santiago, recorrió el Norte Grande estimulando la organización femenina. “Sus charlas obraron como elemento catalizador de una corriente feminista hostil a los dictados de la Iglesia Católica y a la influencia del clero. De Sárraga ofreció primero conferencias en la capital, atendidas incluso por señoras de la oligarquía, para luego realizar una gira a provincia que alcanzó hasta Iquique. Sus intervenciones en el Norte Grande dieron pie a la fundación de centros femeninos bautizados con su nombre. Impulsores de un feminismo laico y popular, abrieron sus puertas no sólo en Iquique y Antofagasta sino además en las oficinas salitreras de la pampa. Si bien desde finales del siglo XIX existían organizaciones laborales femeninas que buscaban paliar por diferentes medios las insatisfactorias condiciones de vida de sus integrantes, se ha considerado a estos centros del Norte Grande, zona de notable activismo obrero, como los primeros exponentes de

un movimiento feminista popular con real poder de convocatoria y claridad de propósitos”<sup>470</sup>. No es de extrañar que un dirigente obrero como Recabarren luchara codo a codo con su mujer en la edición de prensa obrera y en la organización de actividades artísticas, como la escritura y representación de obras teatrales.

## **6. EL TEATRO Y LA LITERATURA EN LO CÍVICO-PÚBLICO**

Otro gran lugar de generación de un espacio cívico-público es el campo artístico, en especial, el de los teatros y la literatura, aunque de diferente modo. Respecto del teatro, es curioso que Hobsbawm establezca dos condiciones para calificar como moderna a una sociedad del hoy llamado tercer mundo: cuando tiene en funcionamiento una universidad... y un teatro de ópera. Tal era el caso de Chile desde la segunda mitad del siglo XIX. Aunque no fundamenta este criterio, la complejidad de relaciones que genera el régimen de visibilidad de la espacialidad del teatro de ópera decimonónico es de alguna manera equivalente a las que hemos analizado en el teatro griego. Baste por ahora decir que no sólo esos teatros ponen al centro del escenario obras líricas y dramáticas de autores, estéticas y temática europea representadas en cuerpo presente por actores, actrices y cantantes líricos europeos (por lo que son importantes agentes colonizadores) sino que el régimen de visibilidad del espacio teatral en su conjunto es un espejo de la estructura de poder económico-político de la sociedad, como también, de las relaciones de género. Por otra parte, la crítica teatral, la discusión estética y temática que origina entre su público, el cultivo de una sensibilidad, la reafirmación o provocación de opciones y adscripciones en estos ámbitos, dinamizan la esfera cultural de la clase dirigente asidua a este tipo de teatro.

Como establecí en una cita de Bourdieu a propósito de los campos culturales, el teatro es en este tiempo no sólo un consumo y práctica de las elites sino de todo el espectro social y de modo masivo. El teatro es una práctica vivamente enclavada en la cultura nacional y a través de él se catalizan, constituyen, discuten y difunden idearios, visiones de mundo, sensibilidades, identidades, como también, políticas de cuerpo, incorporaciones de poder y deseo, fisicalidades ligadas a las clases, a los géneros, a las

---

<sup>470</sup> Correa y otros, 85.

etnias. En vivo diálogo con las otras instancias que participan del espacio cívico-público, o al interior de ellas mismas, es un agente neurálgico de modernización y a su vez, de expresión de modernidad. Porque si en Europa hace siglo y medio existía una diversificación de la práctica y el consumo teatral, con teatros de ópera, teatros dramáticos burgueses y teatros populares, con compañías de ejecutantes teatrales y artistas del espectáculo propios en estos diversos géneros, en Chile esta diversidad se afianza, en cuanto consumo, desde la última década del siglo XIX, y en cuanto producción propia o “teatro nacional” profesional, como disciplina autónoma, en la segunda década del siglo XX. Sólo entonces se puede decir que el teatro realizado en Chile corresponde al de una sociedad moderna, aunque no necesariamente, a uno modernista.

Al igual como Bourdieu define para Francia, también en Chile la literatura tuvo una alta valoración en el circuito intelectual pero una muy baja o nula en la sociedad en su conjunto. No constituía mercado alguno: los escritores nacionales debían hacer autoediciones que regalaban a sus amigos y conocidos, los que muchas veces los recibían por amistad pero no necesariamente para leerlos y criticarlos<sup>471</sup>. Pero era el tema obligado de los circuitos más refinados intelectualmente, ya fuese de las clases dirigentes, medias o del proletariado ilustrado. Estaban los salones y tertulias para discutir las últimas ediciones europeas o las novedades nacionales, círculos semi-cerrados, como ya vimos, o los más abiertos, como las librerías de venta de novedades literarias, las redacciones de los periódicos además de ámbitos institucionalizados de discusión, crítica, difusión y promoción de la literatura.

El más estable e influyente fue El Ateneo, fundado en 1889 y dirigido por el escritor Samuel Lillo: “En sus primeros años, emergió como una instancia activísima del quehacer literario nacional: tribuna obligada de quien quisiera oficializar su inicio en la carrera de la literatura, fue el sitio habitual de recitales, conferencias y concursos. Su público estaba constituido por jóvenes estudiantes con aspiraciones literarias, a los cuales se sumaban algunos profesores, políticos y literatos de cartel, además de ‘numerosas familias de sociedad’ ... que creían que era un ‘deber moral de *noblesse*

---

<sup>471</sup> Ver Gonzalo Catalán, 93-95.



*oblige* el prestar el aliciente prestigioso de su presencia a estos recitales”<sup>472</sup>. El modelo de este Ateneo santiaguino se replica en las principales capitales de provincias.

La Sociedad de Escritores y Artistas fue también relevante en la articulación y promoción de los escritores; especialmente significativa fue su organización de los Juegos Florales de 1914, en que saliera ganadora Gabriela Mistral, juegos que comentaré más adelante. Esta institución y el Ateneo vieron aparecer polémicamente, afianzarse y declinar diferentes estilos y sensibilidades literarias, desde el movimiento dominante en el fin de siglo, que Subercaseaux denomina de “ilustración positivista”, de línea costumbrista<sup>473</sup>, (Guillermo Blest Gana, Augusto Orrego Luco, Luis Orrego Luco, Benjamín Vicuña Subercaseaux, Daniel Barros Grez) el que, ya en la primera década del nuevo siglo, fue engrosado por escritores naturalistas seguidores de Zola (Baldomero Lillo, Federico Gana, Augusto D’Halmar) algunos de ellos, como Baldomero Lillo, provenientes de las clases medias. Comienza en ciernes un “modernismo y cultura de significación estética” o un “cosmopolitismo estético”<sup>474</sup> alrededor del salón de Balmaceda Toro, la revista *Azul* y el diario *La Epoca*, hasta, hacia la segunda década del XX, transformarse en una corriente literaria de exploradores de lo íntimo, lo fantástico, lo oscuro y espiritual, en una estética del símbolo, la ambigüedad, lo lírico: Eduardo Barrios, Víctor Domingo Silva, Pedro Prado, Magallanes Moure, la misma Gabriel Mistral y algunas escrituras femeninas, como las de Inés Echeverría, Shade (Mariana Cox), Sara Hübner, Teresa Wilms quienes por fin aparecen como cultoras y no sólo comentaristas de la literatura<sup>475</sup>. Despunta un movimiento insinuado hace dos décadas por Pedro Balmaceda en el certamen Varela y el *Darío de Azul*: la vanguardia modernista, liderada por Huidobro. Se ha constituido el literato autónomo, el profesional de su arte y oficio, que trabaja de cara a la

---

<sup>472</sup> Ibid, 128.

<sup>473</sup> Subercaseaux. Fin de siglo. La época de Balmaceda..., 208-222.

<sup>474</sup> Ibid, 191-208.

<sup>475</sup> La única antecedente reconocida de la literatura femenina del siglo XIX en ese tiempo fue Mercedes Marín del Solar, quien cantó en su poesía a la patria, la familia y la religión.

autorreflexión de las formas como expresión de su sensibilidad moderna y a la vez, crítica de su propia condición.

Estos literatos fundaron revistas y órganos de difusión de sus idearios, críticas, opiniones y soporte para algunas breves creaciones poéticas o narrativas, como Pluma y Lápiz (1900-1904), Chile Intelectual (1898-1899) o, ya en la segunda década del siglo XX, Musa Joven, Instantáneas de Luz y Sombra y la revista de Los Diez. Hubo numerosas revistas especializadas en lo teatral y lo dramático, La escena, Arte y Teatro, Mundo Teatral, etc.

## **7. HISTORIOGRAFÍA Y ENSAYO: EL RELATO CRÍTICO ACERCA DEL PRESENTE Y DEL PASADO NACIONAL**

Otra decisiva corriente y práctica intelectual de este fin de siglo fue la historiografía. Con perspectiva positivista, inventarió, reconstituyó, organizó, construyó el relato de la historia nacional y de algunas de sus áreas consideradas más relevantes. La vida en la Colonia y en los primeros años de la República fueron una y otra vez revisitadas, en contrapunto y como punto de partida, en el segundo caso, de la modernidad secular que se experimentaba entonces. Se ponderó la literatura chilena como una literatura nacional, fenómeno que se producía paralelamente en el resto de América Latina. La reflexión colectiva sobre el “sí mismo” y la identidad, el juego histórico pasado/presente, el de la evolución y distinción campo/ciudad, sobre los héroes y referentes nacionales, fue un modo de situar un punto en el presente desde donde mirar hacia atrás y en especial, con ese capital, hacia adelante. Énfasis en la historicidad de lo nacional que fue replicada en diversos ámbitos y prácticas de la vida social. Cultor fundamental de este historicismo fue Diego Barros Arana, quien contó con el unánime aprecio nacional y cuyos funerales, en 1907, tuvieron el aparato ceremonial y la asistencia masiva de un estadista o un héroe.

No siempre las posturas históricas oficiales fueron aceptadas por todos, claro. Este es el valor de un espacio público diverso no sólo en raigambres, adscripciones e intereses sino en formación intelectual y estilos escriturales. Rama apuntaba a la importancia del autodidacta en este periodo: es el caso de los ensayistas como los que abordé más arriba, polémicos cuestionadores, propagandistas, difusores de hipótesis interpretativas de lo nacional, de sus crisis y resoluciones posibles. Nuevamente, también, fenómeno

europeo re-apropiado a nivel latinoamericano. “Se trata de un tipo de literatura, de crónica escrita en primera persona, en la cual la ciudad (-y en el caso de Chile, también el campo) se revela en sus entrañas. En ella se encuentran insertos los individuos con sus modos de vida, sus miedos y sus deseos. (...) El ensayismo del siglo XIX moviliza la imaginación de literatos, periodistas, fotógrafos, filósofos y críticos de arte. (...) La forma de escritura de esos autores se desarrolla en el sabor de la idiosincrasia de cada uno, nada tiene de “universalista” y difícilmente podría encajarse en las exigencias de una ciencia social que apenas existía (la sociología y la historia estaban en proceso de estructuración como campos autónomos del saber). El ensayismo sobre ‘la vida cotidiana’ era el lenguaje dominante en el cual se expresaba la mayoría de los escritores de la época”<sup>476</sup>.

No tenían los ensayistas mucho crédito en los circuitos académicos e ilustrados, pero sí en la gran masa social, en especial, cuando esos relatos de vida cotidiana se enhebraban con un relato vinculado al poder, la crisis social y la moralización de la vida pública en pro de un auténtico progreso y modernización nacional, al modo de Alejandro Venegas o Tancredo Pinochet y sus cartas abiertas a los presidentes de la República o incluso de un Recabarren, atravesado por un tono testimonial que le da credibilidad y provoca la empatía del lector. Se podría decir que con la palabra descriptiva y testimonial estos ensayistas crean auténticas puestas en escena realistas de los ambientes sociales corporizados por ella.

## **8. UNA PRENSA MODERNA; UNA IMPRENTA DISPONIBLE PARA LA DIVERSIDAD**

El extraordinario auge de la imprenta, a menos de un siglo de su introducción en el país, fue de la mano con la ampliación del alfabetismo. Hay cifras contundentes: en 1896 había en Chile cerca de 90 imprentas y en 1913 habían aumentado un 30%, llegando a 120, operando en Santiago más de la mitad de ellas<sup>477</sup>. No todas eran comerciales: las había vinculadas a asociaciones gremiales o políticas que imprimían por amor al arte o a

---

<sup>476</sup> Ortiz, 101.

<sup>477</sup> Ver G. Catalán, 117.

la causa, disseminando folletos, cuadernillos, libretillos, periódicos y libros. La edición de un escrito se hacía así factible para autores incluso de muy escasos recursos.

Las más grande editoras fueron las de los periódicos, que no sólo multiplicaron los títulos sino sus enormes tirajes. Incorporaron nuevas tecnologías como el fotograbado, en pro del periodismo ilustrado. Cambió fuertemente el modo de representar la realidad: para Barthes y otros teóricos, fue la fotografía y no el cine la invención que modificó la semiosis en el siglo XX, con potentes efectos en la cultura y el modo de aprehensión-reproducción-proyección-invencción de la realidad. No es una iteración respecto al lenguaje simbólico sino un otro lenguaje. Este es el que copa con rapidez la mayoría de la prensa chilena a inicios del siglo XX. Algo de eso me ocupará en los próximos capítulos.

Los diarios más antiguos en circulación son El Mercurio de Valparaíso, fundado en 1827 y El Ferrocarril, fundado en 1855, los que llegaron a los vericuetos más alejados del país al compás del avance de las líneas férreas. En el intertanto, muchos periódicos aparecieron y murieron, en un ritmo sincopado según la variación de la suerte de sus dueños y/o de los movimientos políticos, sociales, culturales o económicos que los impulsaron.

El final más sentido fue el de La Epoca. Hacia fines de 1880 funcionaba en una casa de propiedad de la madre del Presidente Balmaceda y los vínculos con este gobierno eran explícitos. Junto con ser un baluarte en los difíciles y cruentos días previos a la Revolución, fue durante el gobierno de éste lugar de acogida y de formación de un núcleo selecto de intelectuales y artistas, entre ellos, el círculo del salón de Pedro Balmaceda, incluido él mismo y Rubén Darío. “La Epoca ha sido el diario más intelectual de cuantos han aparecido hasta hoy en Chile. (...) Escribir la historia de ese diario sería escribir la historia de la política y de las letras chilenas durante doce o quince años (...) pudiéndose decir que ese diario fue academia, fue ateneo, fue, en fin, el centro principal de la gente de valer en aquel periodo brillante para las letras”<sup>478</sup>. Reabierto luego de finalizada la revolución, fue incendiado intencionalmente a fines de 1891 por quienes prefirieron imponer la fuerza que la razón. Los precursores de este diario en abrir espacios cívico-públicos fueron La Ley, “diario radical que estableció el

---

<sup>478</sup> Yorik, 1914, “Recuerdos de un gran diario”, Zig-Zag N°509, 21-11.

servicio de informaciones” más allá de las versiones oficiales, y La Tarde, que abrió columnas de opinión a los lectores para debatir asuntos de interés público y demandar respuestas a las autoridades del Estado, cambiando cualitativamente el sentido del periodismo en Chile en la línea celebrada por Habermas.

La variedad de opciones es otro signo del aporte de la prensa al debate público, así como la competencia que los llevó a una permanente transformación de su proyecto. Sin embargo, la modernización a que ello incitó también implicó una mayor complacencia con el mercado. Al menos, variedad y competencia existían con creces en 1910, año del Centenario, a un siglo de la publicación de la Aurora de Chile (1812): había en el país un total de 419 publicaciones, distribuidas como sigue<sup>479</sup>:

Diarios	70
Semidiarios	19
Bisemanarios	56
Semanarios	175
Quincenarios	20
Revistas, anales, boletines, etc.	70

En Santiago, circulaban los siguientes diarios:

***El Mercurio***, ediciones en Valparaíso (desde 1827), Santiago, Antofagasta, y pronto en Valdivia. Tira 30.000 ejemplares.

***El Diario Ilustrado***, fundado en 1902 por Ricardo Salas Edwards. 30.000 ejemplares, con un suplemento semanal e ilustraciones diarias de actualidad.

***El Chileno*** diario conservador de la mañana, 30.000 ejemplares. Se publica en Santiago, Valparaíso, la Serena e Iquique. Fundado en 1889 por el presbítero don Esteban Muñoz.

---

<sup>479</sup> Esta y las siguientes informaciones relativas a la prensa fueron obtenidas en Chile en 1910, 448-457.

*El Día*, fundado en 1909: 15.000 ejemplares.

*Las Últimas Noticias*, diario de la tarde de El Mercurio: 12.000 ejemplares.

*La Ley*, fundado en 1894 por don Juan Agustín Palazuelos, alma del partido radical: 10.000 ejemplares.

*La Mañana*, fundada en 1910 por Rodolfo Errázuriz. Filiación: liberal independiente. 10.000 ejemplares.

*La Prensa*, fundada en 1908, 8.000 ejemplares.

*La República*, de filiación liberal-democrática, cerca de 8.000 ejemplares.

*El Ferrocarril*, fundado en 1855, de tendencia liberal independiente. Lo dirige don Galvarino Gallardo. (No hay datos de tiraje)

*La Unión*, de filiación conservadora, “de gran tiraje y de copiosa y selecta información gráfica”. Fundado en 1885, publica ediciones en Santiago, Valparaíso y Concepción

Salían diariamente a la calle en Santiago 160 mil periódicos, para una población de 380 mil habitantes (abultarían también ellos las cifras: ¿casi un periódico cada dos habitantes y medio?), los que representan un arco de tendencias entre el conservadurismo, los liberales y los radicales, todos, partidos en el poder. Tres de ellos tienen filiales en regiones y El Chileno, de la Iglesia Católica, pertenece a una red nacional de periodismo: el de “La Buena Prensa”, promovida por el arzobispado según directrices de El Vaticano.

En provincias se publica también una enorme variedad de diarios. Allí, a juzgar por los títulos, hay mayor organicidad con la clase obrera y sus organizaciones, como también, se aprecian tendencias nacionalistas, amén de las conservadoras y liberales. Por ejemplo, en el Norte del país se editan los siguientes periódicos: en La Serena: El Coquimbo, La Reforma y El Chileno; en Iquique: El Tarapacá, La Patria, El Nacional y la Voz del Perú; en Tocopilla: Los Tiempos y La Correspondencia; en Taltal: La Voz de Taltal, El Mercurio del Norte, El Liberal-Democrático y La Voz del Obrero; en Copiapó: La Tribuna, El Progreso y El Amigo del País; en Ovalle: La Constitución y El Tamaya.

Las revistas son otra área dinámica. En 1914, la empresa líder es indiscutidamente Zig-Zag, también dueña de El Mercurio (familia Edwards), la cual ya introdujo la segmentación del mercado a través de una variedad de títulos con diferentes destinatarios, estilos y temáticas: aparte de Zig-Zag, revista ilustrada miscelánea de temas nacionales e internacionales, cuyo lanzamiento en 1905 constituyó un verdadero acontecimiento nacional, agotándose en pocas horas su primera tirada de ¡cien mil ejemplares!, publica “Selecta, ‘revista de arte puro’; Corre Vuela, ‘publicación de índole popular, artística y humorística’; Familia, ‘revista del hogar y especialmente femenina, ... con altos fines de cultura’; El Peneca, para niños y Pacífico Magazine, ‘que podría compararse ventajosamente con los mejores magazines ingleses y norte-americanos’<sup>480</sup>. Agrega el articulista Armando Donoso: “Al calor del hogar de las revistas (de Zig-Zag) nacieron y se formaron muchos artistas que hoy han conquistado un nombre dentro y fuera del país; en ellas dejaron también las más valiosas primicias de sus talentos los Silva Vildósola, los Cox, los Barriga, los Videla Huici, los Díaz Garcés, los Martín, los Richon Brunet, los Orrego Luco, los Subercaseaux, los Thomson, los Rebolledo...”

Está también “la bien servida e irreprochable revista mensual de arte y literatura, ciencia y política Siglo XX, bajo la experta dirección del brillante estilista don Alberto Mackenna S., verdadera autoridad en materias de arte”<sup>481</sup>. Hay variedad de otras revistas literarias, artísticas y teatrales. Se publican por otra parte en Santiago El Diario Oficial, La Gaceta de los Tribunales, El Diario Comercial fuera de Revistas, Boletines<sup>482</sup> etc.

---

<sup>480</sup> Armando Donoso, 1914, “Nuestro aniversario”, Zig-Zag N°508, 14-11.

<sup>481</sup> Chile en 1910.

<sup>482</sup> De estos últimos, son dignos de mención,: Actes de la Société Scientifique du Chile, Anales de la Universidad de Chile, y del Museo Nacional, Boletines de las Sociedades de Fomento Fabril, de la Sociedad Agrícola del Sur, del Estado Mayor General; Revistas: Comercial (Valparaíso), Católica, Chilena de Historia Natural y de los Tribunales. (Chile en 1910, 454).

## 9. AGENCIAMIENTOS PRODUCTIVO: LA ALIANZA ENTRE EL PERIODISMO Y LA LITERATURA

Ha sido profusamente estudiada la fructífera relación establecida en Chile y en Occidente entre este auge de la prensa de mercado y del periodismo y el afianzamiento de la profesión del escritor. La situación del escritor en los últimos siglos estuvo atrapada entre dos polos: o escribir por vocación, sin retribución económica por ausencia de mercado de estos productos, lo que impedía un auténtico profesionalismo al distraerse el escritor en otros oficios para su sustento y al no contar con un público amplio con el cual confrontar su trabajo, o depender del mecenazgo, restando libertad a su creación (el que en Chile casi no existió). El periodismo fue una opción para los letrados para trabajar remuneradamente con la pluma en la mano, aunque fuese en géneros diferentes a los de su vocación creativa. Hubo medios como El Mercurio que pagaban las obras literarias que publicaban, a lo que se podía optar sin ser funcionario del medio. Estos diarios organizaron concursos con premios en dinero y promoción del escritor, con lo que animaron vivamente el ambiente literario.

Como bien decía Habermas, es importante la comunicación mediatizada que provee el periodismo, pero también es decisivo el ambiente cara a cara que genera: en la redacción, en los corrillos, en la conversación de café sobre temas de actualidad y de interés común, generando con ello opinión pública y articulando agenciamientos, como diría Deleuze. Los literatos-dandis fueron algunos de los que se generaron en torno a esta prensa; los más, fueron los bohemios, en discordancia rebelde y marginada de la sociedad establecida, en especial, de la burguesa. Aparte de juntarse en restaurantes y bares, compartieron con la mayoría de las asociaciones y sociedades de ese tiempo la afición por los banquetes. No he tenido acceso a la publicación, pero su título es sugestivo: el crítico literario Roger Shattuck denomina a este periodo “la época de los banquetes”, a los que liga con los orígenes de la vanguardia en Francia<sup>483</sup>. Los banquetes coronaban toda celebración y confraternización, con el ceremonial y las libaciones del caso. Era una forma en que los miembros de una asociación se distendían

---

<sup>483</sup> Roger Shattuck, 1991, La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial, Madrid: Visor Distribuciones. Citado por Vicuña, El París americano....



alrededor de la comida y la bebida en común, alargando con ello las conversaciones en un tiempo y en una intimidad diferente al de la más rígida conferencia, convención o reunión gremial. Según testimonia la prensa de ese tiempo, los banquetes de periodistas y literatos se sucedían con frecuencia, atravesando incluso los medios para reunir al gremio en su conjunto.

Diría, a casi todo el gremio. Porque había las conspicuas ausentes a estos regados eventos: las mujeres pioneras en el periodismo y la escritura, que entraron a él junto con el nuevo siglo. Eran pocas, muy pocas en comparación a las ya centenas que se mencionan en los países europeos a la época. Pero las que estaban, realizaban un trabajo persistente y profesional. La publicación *Chile en 1910*, la cual detalla el cuerpo de periodistas de cada medio de prensa reseñado, destaca en párrafo aparte al periodismo femenino, integrado por cinco de ellas: Iris, Shade (Mariana Cox de Stuyen), Roxane (Elvira Santa Cruz), Teresa Prats de Sarratea y Amalia Errázuriz de Subercaseaux, las cuales desempeñarían “un papel muy en armonía con los refinamientos y delicadezas de su noble espíritu”.

De nuevo, la calificación de la producción intelectual de estas mujeres está circunscrita a los caracteres definidos para el género femenino, en una verborrea de adjetivaciones en torno a su dimensión espiritual evanescente, intuitiva y misteriosa, permitiendo sustraerse a la materialidad de lo humano (de lo masculino) e impregnarlo de la tan necesitada moralidad: “Inés Echeverría de Larraín (Iris) maneja efectivamente una pluma irisada, policroma, sutilmente impregnada de fantasía y misterio. Al leerla siéntese el espíritu subyugado por una fascinación extraña. Maga deliciosa posee el secreto poder de sustraernos a las materialidades, a las crudezas traiciones y envidias del antropoide que a diario soportamos y que nos envenena el ambiente. Ella es a nuestra atmósfera moral lo que el oxígeno a la atmósfera física”. En el mismo tono, dice de Shade: “Tiene esta exquisita escritora el privilegio de extraer, por decirlo así, las más sutiles esencias del espíritu, de penetrar hasta las más recónditas honduras de nuestro ser íntimo. Se diría, si ello no fuera impropio, que posee una seguridad asombrosa para manejar el escalpelo de las almas. Compruébalo, entre otras, su obra *Un remordimiento*, libro lleno de honda psicología y que es el propio tiempo un bello

estudio moral. Ultimamente ha producido otra obra muy aplaudida por la crítica ilustrada: *La vida íntima de Marie Goetz*,<sup>484</sup>.

Estas escritoras y periodistas eran adscritas al “feminismo intelectual” de las artes, la moral y la psicología, dejándolas afuera de opciones como el periodismo político, económico, científico, , de relaciones internacionales, deportivo, etc. Fue la lógica de esta Era del Imperio trazar las líneas de inclusión/exclusión en los terrenos de la clase, del género y de la raza en los ámbitos público y social, y como vemos, también en lo cívico-público.

## 10. LA EXCLUSIÓN DEL INDÍGENA DE LO CÍVICO-PÚBLICO

Si la mujer y las clases medias y bajas lograron al entrar al siglo XX ganar alguna posición más ventajosa de visibilidad y de poder en lo cívico-público, no fue el caso del mundo indígena, al cual se le cerró estrepitosamente las puertas cuando intentó ingresar a este terreno<sup>485</sup>. El indígena no operaba con la lógica de la ciudad letrada-modernizada, no manejaba el lenguaje y las habilidades de lo “civilizado”. Intentó posicionar sus demandas ante el gobierno de Chile como de interés público, apelando a su condición de habitante despojado y ultrajado en sus bienes, derechos y acuerdos suscritos formalmente con el Estado chileno. Pero tanto el Estado como los medios de construcción de la opinión pública los excluyeron de plano, de paso, exterminándolos con la palabra: se les auguró la pronta desaparición de la faz de la tierra por su decadencia como raza. No se decía que tal desaparición podía ser provocada por el mismo hecho de que los “civilizados” les negaban toda posibilidad de que su discurso y sus personas pudieran discutirse al interior de una razón universal. El subtexto de los textos que seleccioné era que esos bárbaros, que no saben siquiera estarse quietos para la foto y arruinan los negativos malgastados en ellos, no son equivalentes a seres civilizados y racionales. Si no logran mayor visibilidad y audiencia en el espacio cívico-público es por la propia inepticia constitutiva de su raza. Lo único razonable en este caso

---

<sup>484</sup> Ibid, 457.

<sup>485</sup> Ver artículos de Zig-Zag reproducidos aquí: “Felipe Colichicheo” e “Indios en Santiago”, de 1906 y 1907.

es que retornen a sus tierras y no pretendan en lo sucesivo hacerse presente en el corazón del poder ni reclamar una posición en él.

Un reportaje del escritor Aurelio Díaz Meza acerca del Parlamento Indígena reunido en Panguipulli, que congregó a doscientos caciques de la zona y a sus escoltas “de dos mil mocetones, caballeros todos en magníficos caballos, algunos ricamente enjaezados”<sup>486</sup>, revela la capacidad organizativa y de identidad étnica que poseía el pueblo mapuche a la fecha. El objetivo: nombrar un cacique principal que los represente ante los “españoles” y que “reclame del Gobierno chileno el cumplimiento de la palabra que les empeñó cuando ellos se sometieron a su protectorado”. Reproduce Díaz Meza los reclamos araucanos: que los echan de sus tierras, que queman sus rucas, que les roban animales y cosechas: no tienen ya dónde ni cómo vivir. Todo ello, según Díaz, “obra de algunos individuos que han sentado sus reales en Panguipulli”, que realizan “desvergonzados robos de tierras y animales, y atentados verdaderamente salvajes de que hacen víctima a los indios”. Ya no sólo se extermina a los fueguinos por las armas: les toca el turno a los mapuches<sup>487</sup>.

Por primera vez en un escrito de esta época publicado en la prensa que yo haya leído al menos, se asocia el término “salvaje” no al indio sino al blanco. Ya no como en el primer caso, por carecer de la cultura occidental y de los usos de la modernidad, sino por la brutalidad asesina con que se victimiza a los indios. Blancos salvajes en su crueldad contra otros seres humanos a los que abusan. Ya no indios salvajes porque no usan vestimentas occidentales ni saben leer la Biblia.

Un Parlamento indígena, entonces, se organizó para demandar al poder del conquistador “español”, al blanco cada vez más blanqueado. Parlamento paralelo porque no son ellos

---

<sup>486</sup> Aurelio Díaz Meza (1907), “El parlamento indígena”, *Zig-Zag* N°104, 17-2. No menciona si hay participación femenina en estas reuniones. Pareciera que no, aunque las fotos que acompañan el artículo, tomadas fuera de la ceremonia y del Parlamento, presentan primacía de mujeres mapuches.

<sup>487</sup> El único defensor de los indios: un nuevo Padre Las Casas, un cura bávaro que los evangeliza, el padre Sigfrido, a quien Díaz Meza rinde sentido homenaje.

ciudadanos ni activos ni pasivos dentro del Estado chileno: no son, simplemente. Como no son las clases medias ni los burgueses para los “nobles” santiaguinos.

No tienen cara civilizada para la foto.

Para celebrar al jefe del Parlamento indígena: “fiestas... desfiles, bailes, toque de trutruca, pifilcas y cornetas de metal y carreras”. Al toro amarillo que se sacrificará a Nechen “se le lleva al pie del laurel, se le amarra y, vivo aun, el nuevo jefe le saca el corazón, destila la sangre al pie del árbol y arroja la víscera, palpitante aun, al fuego”. Mas de ciento cincuenta corderos se suman al sacrificio. “A estas fiestas íntimas... no penetra la lente fotográfica ni los profanos”. Por eso, de nuevo no hay fotos de ellos en Zig-Zag.. Sólo la mirada testificadora de Díaz Meza. ¿No es él acaso un profano, o ya es un hermano asimilado?<sup>488</sup>.

Porque el rito sagrado no es para ser re-presentado: es ya representación ante lo divino, de lo humano en festejo y de la naturaleza en muerte generadora de vida. Como lo eran los ritos de las mujeres griegas, realizados entre sí en un espacio suspendido entre la vida y la muerte, para, en la intimidad alejada de la mirada “del otro” en el poder, potenciar redes y complicidades en flujos de agenciamiento de sí mismas.

---

<sup>488</sup> Díaz Meza escribirá más tarde el drama Rucacahuñ, de temática mapuche.

**TERCERA PARTE. ROPAJES DEL  
CUERPO Y DEL DESEO:  
PERFORMANCES DE  
OCULTAMIENTO Y/O DE  
MOSTRAR-SE EN PÚBLICO**

*“Margarita:*

*¡Si al menos fueran míos los pendientes!*

*Con ellos, no parezco ya la misma”.*

*Mefistófeles:*

*Pues de fisonomías, esta entiende ...*

*Mi disfraz deja ver sentido oculto;*

*ella nota que debo ser un genio*

*y hasta quizá el mismísimo demonio”.*

**Goethe, 1808, Fausto<sup>489</sup>**

---

<sup>489</sup> Goethe, 82 y 95.

*“Queremos ver las cosas  
mirar la maquinaria  
examinar el cajón de doble fondo  
ponernos el anillo mágico  
para encontrar la hebra escondida.  
Mirar en el mazo las cartas marcadas”.*  
Strindberg, 1888, **Prólogo a “La Señorita Julia”**<sup>490</sup>

---

<sup>490</sup> Strindberg, en Dukore, 571.

# I. EL VESTUARIO COMO IN-CORPORACIÓN DE LA POLÍTICA DEL CUERPO

“La identidad en permanente reconstrucción no es un proceso discursivo público sino que está constituido y cimentado en las prácticas sociales. El cambio no es la sustitución de un discurso por otro. Es un cambio histórico-estructural que se produciría en la interacción entre lo público y lo privado.”

Jorge Larraín, *Modernidad, identidad y razón en América Latina*

“La moda es el exponente cultural de una época y hasta el de una civilización. Su importancia es tan grande, que gracias a sus fantasías se mantienen prestigios, se conservan respetos y se sostienen ilusiones. El hábito es para las personas lo que las decoraciones son para las obras teatrales; el éxito muchas veces puede depender de ellas”.

Lorani, *Las grandes costureras parisienses*<sup>3</sup>

Somos un cuerpo y tenemos un cuerpo, decía Mary Douglas. Y ese cuerpo, según el mito de Adán y Eva, cubrió su desnudez cuando perdió la inocencia paradisiaca, y el ser humano conoció el deseo. Se vieron uno a otro como cuerpo sexuado y las codificaciones, simbolizaciones y mediaciones propias de la cultura se hicieron presentes.

Muchos otros relatos establecen el paso de lo humano desde su inmersión en la naturaleza a su fase cultural en relación al uso de las vestimentas las cuales llevan incorporadas conocimientos para fabricar los materiales (saber hilar, coser, tejer, teñir, procesar el cuero y la piel, crear nuevos materiales para el vestuario -hoy, sintéticos) y luego modelarlos, diseñar los vestuarios, combinarlos de diversos modos en función de las demandas de la cultura, en una relación entre las variables del poder y del deseo.

Incluso, en lo que puede parecer una sofisticación cultural, pareció en un momento la mayor muestra civilizatoria dar toda la vuelta por el ciclo del cubrirse hasta regresar a la

---

<sup>3</sup> La palabra “hábito” se emplea en el sentido de vestuario.

desnudez asentada en la acumulación de cultura: ya comenté la valoración ateniense en su edad de oro del régimen de mostrar y mirar, de exhibir en público los atributos, bellezas y capacidades adquiridas en la ejercitación, el modelamiento, el control armonioso entre cuerpo masculino y palabra activa. Calificaban a los pueblos vecinos de “bárbaros” porque sus hombres insistían en el uso de la ropa en toda circunstancia pública.

A falta de una cultura globalizada como la moderna, las diferencias entre culturas y civilizaciones eran radicales en la antigüedad, no habiendo código común de inteligibilidad. La mujer egipcia, en especial la de castas superiores, tenía una cultura ancestral de adorno del cuerpo, de fastuosidad regia en sus vestimentas, afeites, maquillaje, perfumes y de circulación en público con ropas diversas, en calles y mercados, a de la griega, que sólo usaba en sus escasas salidas en público túnicas gruesas que la cubrían enteramente. La única mujer griega que usaba vestimentas seductoras en público era la prostituta.

Apreciaciones comunes respecto a la *Belle Epoque* se remiten al vestuario (femenino) como un elemento especialmente distintivo: llama la atención lo elaborado de sus diseños, la elegancia en los materiales, desde las gasas, las sedas a las pieles; la variedad de sus diseños en relación al lugar, hora y tipo de actividad en que se usa. También, resaltan los accesorios de la moda masculina y femenina. Esto contrasta con la moda victoriana, severa y modesta, cuyas postrimerías aún eran vigentes en el fin de siglo XIX. Las explicaciones usuales que se dan a estos fenómenos en la investigación local van desde el auge de la economía chilena que permite a la oligarquía un inusitado consumo y despliegue suntuario, con sus ribetes de efecto de demostración y diferenciación de poder en relación a las otras clases, a la secularización vigente, desarrollo del mercado de oferta de productos industrializados, incorporación de Chile al mercado mundial de bienes de consumo, fetichización de las mercancías como símbolo de poder y deseo, etc.

Quisiera, sin embargo, adentrarme en explicaciones que se vinculan a elementos más profundos de la cultura y de la política del cuerpo, y que se remontan a las transformaciones producidas desde la época que dió impulso a las tendencias socio-políticas más importantes del siglo XIX: las de la Ilustración y su apropiación por la Revolución Francesa, y luego, las del positivismo cientificista que atraviesan dicho



siglo. Ellas permitirán entender de mejor modo la hipótesis de Sennett que sigo aquí de la relación cuerpo en público/cuerpo en privado, cuerpo en la calle/cuerpo en la escena teatral. Sennett establece que desde mediados del siglo XIX, como también exacerbadamente en ese fin de siglo, la inhibición, el ocultamiento de las emociones, la homogenización de la presentación en público en cuanto al vestuario exigió como forma compensatoria que el teatro y la escena explicitaran con extrema fidelidad dichos elementos. Correlativamente, los vestuarios y objetos usados en escena debían ser exponentes de dicha autenticidad emotiva y conductual, y aún más, hacia 1890 y en adelante, se pidió una exacerbación y mayor libertad en estos ámbitos a los actores y actrices, consonante con las presiones por liberalizar en la calle las costumbres y las definiciones identitarias.

En estas definiciones están contenidos aspectos filosóficos, éticos y políticos, que tienen que ver con las ya antiguas discusiones entre Platón y Aristóteles sobre la autenticidad del cuerpo en estado de representación, sobre la mimesis o la simulación, sobre la igualdad y la diferencia, sobre el dar a ver la diferencia y los modos de darla a ver, sobre el privilegiar la igualdad y la homogenización de la apariencia, sobre cuerpo y deseo sexual, etc.

Las elaboraciones filosóficas, estéticas, ideológicas, morales sobre el vestuario durante la *Belle Epoque* son persistentes e involucran a grandes pensadores y literatos, aparte por supuesto de los gacetilleros sociales e interesados en esta industria en auge. Su dimensión performativa es evidente para muchos y se la trabaja en plena conciencia de su inscripción en el amplio arco de la cultura y la civilización occidental, destacándola como central en la elevación estética propia de esta cultura que vive las cimas de su progreso.

Postulo por eso un potente retorno a las formas de publicidad representativas incorporadas en una moda que juega la diferenciación del poder y del género en el cuerpo vestido. Los ropajes, el vestuario de las personas como escenografía teatral construye el espacio social de la acción, del drama humano. No es el terreno de lo banal o de lo accesorio: lo es de un lugar estratégico de la construcción de los fundamentos civilizatorios, según se expresa en el epígrafe con que inicié esta sección.

## 1. EL CUERPO/VESTUARIO COMO SIGNO

Puede sorprender hoy, cuando las formas de vestirse parecieran asunto de cada cual, saber que durante fines del siglo XVIII las “leyes suntuarias” en Francia obligaban a cierto tipo de personas a ciertas ropas, y usar una ropa que no correspondía a la prescrita estaba penada con la cárcel. Esto, porque la vestimenta era concebida como un signo para identificar la procedencia, el oficio y el rango dentro de ese oficio o el cargo público y poder de quien la portaba. Cuando las ciudades empezaron a poblarse masivamente y la circulación de personas interciudades y regiones por el comercio y otras causas era muy alta, la necesidad de saber quien era quien era indispensable para el control social y para dar a cada cual un sentido de pertenencia y el trato que le correspondía.

Formas, colores, texturas de las ropas, especificidades de los complementos (emblemas, insignias, sombreros o gorros, zapatos, capas, bastones, plumas, pelucas, moños, botones, joyas, adornos, etc.) eran, en combinaciones precisas, señales de identidad. Sirvientes y gremios, con sus respectivas jerarquías, tenían vestuarios identificables sin error. “En los estratos medios de la sociedad, los abogados, contadores y comerciantes usaban adornos distintivos, pelucas y moños. Los estratos más elevados de la sociedad aparecían en la calle con vestimentas que no sólo les separaban de las clases inferiores sino que además dominaban la calle”<sup>491</sup>. Este “dominar la calle” se puede entender en el sentido de la publicidad representativa del cuerpo trabajada por Habermas. Cuando un noble aparecía en la calle no había modo de obviar su presencia, se imponía formalmente no sólo por su riqueza y colorido sino por su volumen y también por su extravagancia. Mientras más alto en la escala social, mayor libertad de juego imaginativo en el vestuario.

Las mujeres aristócratas, por ejemplo, aparte de tener vestidos con vastísimo ruedo de metros y metros de género, zapatos llamativos de tacones, adornos de diademas, prendedores y brazaletes, usaban enormes peinados en base a pelucas. Incluso, los llamados *pouf-au-sentiment* eran pelucas-escenografías que componían un paisaje o un cuadro: podían incluir la reproducción a escala de una batalla naval completa, o un bosque con ramas, flores y pájaros, un huerto con frutas variadas y cupidos volando,

---

<sup>491</sup> Sennett, El declive del hombre público, 154.

etc. En espacios interiores, estas mujeres necesitaban arrodillarse para pasar bajo una puerta.

Las mujeres de los otros estratos debían usar los emblemas y trajes que correspondían a los oficios y rangos de poder de sus maridos: eran dependientes de ellos para definir y representar su identidad. Una esposa de un artesano menor no podía usar los mismos adornos que la esposa de un artesano con mayor jerarquía dentro del gremio. Ciertas joyas, colores llamativos y moños pretendieron en 1789 ser atribuidos por ley con exclusividad a los Estados más altos, excluyendo al Tercer Estado, provocando airadas protestas.

A medida que las ciudades fueron creciendo y que aparecieron oficios sin precedentes, la dificultad fue cómo aparecer en público sin un traje identificatorio. La solución fue ocupar algún traje ya codificado, aunque no fuera el que aludiera al oficio o raigambre de cada cual. El asunto llegó a ser respetar el principio de la codificación, de marcarse uno mismo en un medio público, a pesar de haberse producido un desplazamiento en relación al significado. El objetivo era que el que llevaba el traje se sintiera seguro con el signo que portaba, pudiendo actuar en consonancia, y que los que interactuaban con él lo pudieran identificar sin confusión dentro de una clase de persona.

El vestuario en público devino así en un formato muy diferente al vestuario usado en privado. Allí, primaba la “ropa negligée”, amplia, sencilla, poco ajustada al cuerpo, lo que llegó a entenderse como la ropa de la intimidad que antes se usaba sólo en el tocador. Pero para todos en aquel tiempo el traje de calle era una convención que se sobreponía al cuerpo como un distintivo, lo que Sennett llama el principio del “cuerpo-maniquí”, en donde “las vestimentas tenían un significado independiente de quien las llevara y de su cuerpo”<sup>492</sup>. A diferencia de lo que representaba en el hogar, el cuerpo en público era una forma para ser vestida.

Para la nobleza, el principio incluyó la manifestación estereotipada del rango y de las emociones; no hubo centímetro del cuerpo no adscrito a este principio. El cuerpo de hombres y mujeres era concebido como un soporte para colgar emblemas y signos, llegándose a una total transformación de su aspecto. El pelo era reemplazado por

---

<sup>492</sup> Ibid,159.

grandes y elaboradas pelucas; la piel del rostro y del escote era teñida con gruesas capas de afeites de rojo fuerte o blanco pálido. La boca y los ojos eran maquillados. Incluso, se codificaba el estado de ánimo o el carácter de la persona mediante el color y posición del lunar que cada día o en cada ocasión en que se aparecía en público se pintaba en la cara o el cuerpo<sup>493</sup>. De este modo, el cuerpo y el carácter individual de la persona desaparecía bajo estos variados artificios y ya no era un rostro o un cuerpo bello según su propia contextura o rasgos sino era el soporte para dichos lenguajes sobrepuestos en él. “La apariencia es una cobertura sobre el individuo real que se esconde dentro. (...) El rostro mismo se había transformado sólo en una base, un papel en el cual se exhibían estos ideogramas abstractos”<sup>494</sup>.

¿Cuál era la relación entre esta codificación del vestuario en público y el teatro, también operante en el espacio público?

Hacia mediados del siglo XVIII, el teatro seguía siendo principalmente cortesano, auspiciado por patronos que invitaban de favor a sus amistades y relaciones a las funciones. De ahí que a los actores se les considerara sirvientes dependientes de sus mecenas, gente sin prestigio propio destinada a provocar placer y divertir a los espectadores. Estos tenían el derecho a ver la actuación en detalle, desde muy cerca:

---

<sup>493</sup> “En ningún otro sitio fue más evidente el intento de borrar el carácter individual de una persona como en el tratamiento del rostro. Tanto hombres como mujeres usaban pintura para el rostro, ya fuese roja o blanca, para disimular el color natural de la piel y cualquier defecto que pudiese tener. Se pusieron de moda nuevamente los antifaces, usados tanto por hombres como por mujeres. El paso final en la destrucción del rostro fue el marcarlo con pequeños lunares pintados. La práctica había comenzado en el siglo XVII, pero sólo se volvió generalizada en la década de 1750. En Londres, los lunares se colocaban en el lado derecho o izquierdo del rostro dependiendo de que uno fuese liberal o conservador. Durante el reinado de Luis XV, los lunares se usaban para indicar el carácter del parisino: a un costado del ojo representaba la pasión; en el centro de la mejilla, la alegría; en la nariz, insolencia. Se suponía que una asesina debía usar lunares en los pechos. Sennett, *ibid*, 165.

<sup>494</sup> *Ibid*, 185 y 165.

había no sólo palcos a la altura del escenario sino asientos incrustados en el escenario, por donde este público privilegiado circulaba con libertad durante la función. O, de sentarse el público en sillones frente al escenario en el caso de teatros cortesanos más pequeños, la perspectiva del diseño escenográfico y la actuación de los actores en la “caja a la italiana” tenían al mecenas como espectador privilegiado, cuya mirada ocupaba el vértice de las líneas euclidianas. El resto del público tenía muy escasa visibilidad de la escena.

La obra no se desplegaba de corrido: había una permanente comunicación actor/espectador, el público iba comentando y manifestando su parecer de modo directo. Este era aficionado a ver obras que conocía y gustaba, más que estrenos de textos nuevos. “Conociendo el desarrollo de la trama, el público comenzó a concentrarse en los detalles del trabajo del actor. Según las palabras de un crítico, prestaba menos atención a la obra ‘como una historia revelada’ y más al trabajo de ‘representación’ como una experiencia estética en sí misma”<sup>495</sup>. Aquellos parlamentos y escenas que el público apreciaba y consideraba central en la obra eran hechos repetir una y otra vez (los llamados “puntos”). Al contrario, si el actor olvidaba su parte o la ejecutaba mal a criterio del público, era molestado para que no pudiera continuar, obligándolo a perfeccionarse (eran los llamados “arreglos”).

Si la trama y acciones de la obra manifestaban emociones fuertes, especialmente en las tragedias, el espectador reaccionaba con intensidad, gritando, sollozando, llorando a viva voz o incluso desmayándose. Acostumbrado a expresar codificadamente sus sentimientos en público, ante un acto de traición, de abandono o un hecho de muerte se reaccionaba según como el código ético y de sentimientos vigente lo estableciera. Pero funcionaba en esto una mediación de poder: se seguía la reacción del espectador principal, de haberlo, tanto en relación a los puntos y arreglos como en la expresión de los sentimientos: un leve gesto de su mano podía inmovilizar al público o también, alborotarlo.

El principio de este teatro era el de la convención ságnica en actores y espectadores, la de presentarse a sí mismo y no de establecer un juego de ilusión de creación de una realidad coherente y cerrada sobre sí misma, al margen de las condiciones de recepción.

---

<sup>495</sup> Ibid, 184.

Las circunstancias y valores codificados estaban siempre presentes durante la función y no perdían su valencia: no se producía del todo la transmutación del actor que está a veces detrás o a veces delante de la *skene*. El actor era una persona social que portaba un signo: el del personaje que presentaba en escena, sin desaparecer tras él y sumirse en el aura del personaje. Si el actor seguía siendo el actor y nunca enteramente el personaje, quedaba fuera del verosímil que usara un vestuario de época o correspondiente a los usos o nivel social del personaje según la trama de la acción. Al respecto, Sennett establece tres imposibles escénicos del vestuario, dentro de las convenciones y normas vigentes:

- las escenas íntimas o que ocurrían en un espacio privado eran representadas con ropa de aparecer en público. Colijo que esto es porque primaba el contexto real de la representación sobre el ficcional: de hecho, la actriz se encontraban en público, a la vista y al oído de los presentes que no eran su familia, por lo que ese código prevalecía por sobre el de la intimidad de la acción dramática.
- en las obras de época o históricas, la idea de representar sus aspectos formales en vestuario, utilería, estilos de comportamiento, estaba totalmente fuera de la imaginación teatral. Decía un crítico en 1755: “la exactitud histórica es imposible y fatal para el arte dramático”<sup>496</sup>.
- Los prejuiciosos y excluyentes públicos aristocráticos no querían ver en escena a personajes con vestuarios de clases inferiores, con los que no deseaban tener continuidad espacial ni emotiva: rechazaban el realismo en estas personificaciones, estilizándolas y embelleciéndolas. Cuando una actriz decidió aparecer en escena al modo de una trabajadora de provincia, con ropa de género tosco, con piernas y brazos desnudos, como era su personaje, provocó gran disgusto entre el público.

Pese a lo anterior, había creatividad en el vestuario teatral: los diseñadores experimentaban con la ropa de los actores, la que luego se imponía en la calle. Los vestuarios alegóricos eran proyecciones imaginativas, ‘fantasticaciones’ de la indumentaria contemporánea: “en los años de 1750 en Londres y en París las reglas de

---

<sup>496</sup> Citado en Iris Brooke (1940), *Western european costumes, 17th to mid-19th centuries and its relations to the theatre*, Londres: George Harrap & Co. Ltd., 76, citado por Sennett, *ibid*, 167.

la apariencia corporal muestran un tipo casi puro de continuidad estructural entre la calle y el escenario”<sup>497</sup>.

Aunque Sennett no lo dice, creo que esta continuidad absoluta entre la lógica de la vestimenta en público y la de la escena teatral manifiesta una extraordinaria autorreferencia y deseo de mantenerse siempre en escena de los públicos teatrales, finalmente, dueños del espectáculo en su conjunto al ser sus financistas y patrones. Desde las épocas más lejanas y diferentes de la historia de la humanidad a las más conceptuales y trascendentes como las alegorías, debían concretarse, tomar cuerpo en base al modelo de sus propios cuerpos, a la vez ellos, cuerpos codificados en base a una estricta artificialidad que convocaba o llamaba a su transparencia en cuanto signos unívocos de la diferencia.

Rara paradoja de un tiempo que quiso no tener secretos en lo social y en el poder, de explicitarlo todo en la apariencia del cuerpo, incluso los sentimientos y emociones. El panóptico disciplinario de Foucault estaba aquí en gloria y majestad: revestido de los oropeles y fantasía del deseo de no ver en la calle a nadie igual a sí mismo, en el teatro quería ver a todos iguales a sí mismo, única especie legítimamente teatral, digna de que su relato sea presentado en público como “asunto de interés general” (Arendt).

Por otra parte, la expresividad de las emociones en público parecía ser posible por el estricto corte que se hacía entre la intimidad de cada cual, su individualidad, y su ser social, que copaba toda su expresión en público mediante el uso del código y del artificio sónico. Así, no quedaba comprometido ni expuesto en su ser personal: su comportamiento era del orden de lo convencional, incluso, de la emoción convencionalizada.

Ya cercano a la Revolución, por tanto al acrecentamiento del poder de la burguesía y de la formación de un espacio cívico-público de opinión y presencia física en la ciudad, disputando los espacios de poder, ocurren dos hechos de importancia: la Comédie Française en 1781 cambia el espacio arquitectónico de poder en el nuevo teatro de palcos: la visibilidad fue asegurada de modo más o menos similar a todos los asistentes (como lo hacía el anfiteatro griego en tiempo de democracia). Se eliminaron los asientos

---

<sup>497</sup> Laver, Drama, 155, citado por Sennett, ibid, 170.

al interior del escenario y se pusieron asientos en el espacio antes vacío frente al escenario, donde solía haber público de clase media y estudiantes de pie. El resultado fue un enfriamiento de la intensa y hasta pasional relación del público con los actores: el público cómodamente sentado no manifestaba sus reacciones ruidosamente, no comía ni se desplazaba durante la función. El teatro “a la italiana” se había aburguesado y había expulsado al público de estudiantes y de bajos recursos a las alturas lejanas de la galería.

El teatro oficial o con patente real (sólo tres en esta época) eran los únicos autorizados a presentar dramas en base a texto hablado: para los demás, estaba censurada la palabra portadora del relato y de la opinión (política) acerca del relato. Los muchos teatros populares que funcionaban en ferias y parques públicos extremaron el recurso a la pantomima, y los melodramas codificaron en extremo la gestualidad de los personajes para facilitar la comprensión de su acción, de su emoción, de su moral ante el público. Y, en un estupendo acto de transformar ese espacio de divertimento en uno cívico-público de contestación y apropiación del poder de la palabra, y siendo muchas de esas obras conocidas por el público, este iba recitando a gritos desde la platea el texto censurado que iba correspondiendo a cada personaje del escenario.

## **2. LA POLÉMICA ILUMINISTA DE LAS APARIENCIAS Y LA SINCERIDAD EN PÚBLICO**

Hamlet: “*¡Parece, señora! ¡No! ¡Es! ¡Yo no sé parecer! ¡No es sólo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado, no, ni el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y muestras de dolor, lo que puede indicar mi estado de ánimo! ¡Todo esto es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir; pero lo que siento dentro de mí sobrepuja a todas las demostraciones, que no son sino atavíos y galas del dolor!*”.

William Shakespeare, *Hamlet*<sup>498</sup>.

Estas costumbres y transformaciones de la urbe y del teatro al ritmo de la irrupción de la temprana modernidad llamaron a la reflexión a filósofos y enciclopedistas de la

---

<sup>498</sup> Shakespeare, Hamlet, 19-20.



Ilustración, los que reeditaron de cara a este nuevo contexto las ya antiguas polémicas griegas entre Platón y Aristóteles.

Diderot, ya vimos, asigna a la mujer un rol generador de cultura, al plantear que ella, al momento que se comporta modestamente, discrimina y no se expone al deseo de todos los hombres sino sólo al de uno de ellos, en exclusiva. Esta modestia, en el lenguaje de la época, significaba comportarse de acuerdo al uso común, sin exageraciones ni artificios. Diderot, para identificar este momento, usa metáforas visuales: en los hombres, “la pasión arrojó sus miradas” hacia la mujer, pero la mujer “arrojó el velo de la modestia sobre sus encantos de mujer”. Es decir, al sentir la mirada de pasión posada sobre su cuerpo, ella se cubre: se viste, oculta su cuerpo desnudo a la mirada que la hiere (el verbo de “arrojar” la mirada es como un proyectil certero: una flecha). Este acto de encubrimiento femenino por el vestido “dio paso a una inflamada imaginación de poder disponer de ellas a voluntad”, y “las más delicadas ilusiones compitieron con los más exquisitos sentidos”. Son ahora el imaginario y la simbolización los que reemplazan, en la mente, a partir de la visibilidad del cuerpo vestido, al cuerpo desnudo el cual, aunque escondido, se sabe presente bajo dichos ropajes. Esta transposición torna la anterior pasión, reino del sentido y la sensualidad, en amor, y por tanto, en fidelidad trascendente (juramentada ante Dios)<sup>499</sup>.

Es decir, el vestido, el velo sobre el cuerpo femenino es el requisito para el deseo masculino y para la reproducción de la especie al alero de la cultura. Rousseau, por su parte, abunda en que el cuerpo modesto de las niñas jóvenes es el que más puede atraer el deseo de un hombre, porque en tanto más modesto es menos sabio, menos conocedor

---

<sup>499</sup> Dice Diderot: “cuando la mujer empezó a discriminar, cuando apareció que ella tuvo cuidado en elegir entre varios hombres entre los cuales la pasión arrojó sus miradas. Entonces, cuando el velo que la modestia arrojó sobre los encantos de la mujer dio paso a una inflamada imaginación de poder disponer de ellas a voluntad, las más delicadas ilusiones compitieron con los más exquisitos sentidos para exagerar la felicidad del momento... dos corazones perdidos amorosamente se hicieron la promesa solemne de entregarse el uno al otro para siempre, y el cielo oyó los primeros juramentos indiscretos”. (Diderot, “On jouissance”, en 1967, La Enciclopedia, New York: Harper y Row, 97).

de los artificios de la cultura y de la seducción como simulacro de lo femenino. Mientras la mujer más baja los ojos en signo de modestia, mientras menos maneja la situación a diferencia de una mujer experimentada, más atractiva es para el hombre (experimentado).

El mira. Ella se deja mirar. Pero con el cuerpo velado por sus ropas. Modestamente. Sin responder la mirada. El se apodera entonces de su cuerpo. ¿Para siempre, dice? Si ya lo ha dicho también, des-diciéndose: mientras dure su modestia. Mientras no tenga el cuerpo-saber que le permite simular la modestia o dejarla de lado, tomando la iniciativa<sup>500</sup>.

Esta reflexión de Diderot se vincula a otra, relativa a los mecanismos de la actuación en la vida y en el teatro. Tal como el vestuario se había convencionalizado al extremo, a distancia del individuo que lo portaba, ocurría lo mismo con la palabra en público, altamente convencionalizada en su retórica. Incluso en la política, importaba más el modo de decir, la manifestación apasionada de convicciones y opiniones, que la individualidad y vida personal de quien la emitiera. De ahí el uso frecuente del difamatorio sin consecuencias personales para su autor, aunque se supiera quién estaba detrás. En la plática amorosa, eran más apreciados los modos del discurso, su exquisitez, ingenio, emotividad y apasionamiento que la sinceridad de los sentimientos de quien lo decía. Prevalecía, al decir de Sennett, el “gesto retórico público como una expresión a distancia del yo”<sup>501</sup>.

Este tipo de sociabilidad ha llevado a aplicar al Antiguo Régimen y al siglo XVIII el concepto de *theatrum mundi*, donde el hombre público es un actor, un ejecutante. Este concepto “separa la naturaleza humana de la acción social, a través de la separación del actor respecto al acto”<sup>502</sup>. Si alguien comete un delito, es el delito el malo y condenable,

---

<sup>500</sup> Se ha recordado que el contexto en que Diderot realizó sus reflexiones era el de una sociedad en que la mujer tomaba cada vez mayores prerrogativas y participación activa en los salones literarios y otras instancias de sociabilidad pública.

<sup>501</sup> Sennett, *El declive...*, 232.

<sup>502</sup> *Ibid*, 248.

no la persona, quien no puede ser totalizada por ese acto; tiene el sujeto una existencia que lo excede o permanece más allá o más acá del acto. Lo mismo ocurre con el vínculo entre una emoción y su representación en público. Sea cual haya sido el tenor del sentimiento que provoca en alguien una situación emotiva, al comunicarla a otro en un espacio social, lo hará convencionalizadamente al modo de un actor. En este comportamiento, subyace el concepto de “expresión como la presentación de la emoción, y a partir de él se deriva la identidad del actor: el actor público es el hombre que presenta las emociones”<sup>503</sup>.

En este contexto surge la muy conocida y discutida *Paradoja de la actuación* formulada por Diderot, que contesta a *El comediante* de Reymond de Saint-Albine, que postulaba la equivalencia entre los sentimientos y el alma del actor y su interpretación, de modo similar a lo planteado por Platón. Diderot reflexiona más bien dentro del arco de conceptos en que trabaja hoy día la teoría de la performance. Al preguntarse cómo se puede presentar una misma expresión más de una vez, define la idea del signo convencional: la persona que ha cesado de sufrir un sentimiento extrae de él su forma esencial para comunicarlo, de ahí que “la repetición es la esencia misma del signo”<sup>504</sup>. El propósito de esta síntesis expresiva es derrotar la deformación del tiempo, lo que implica que el actor maneja sus recursos expresivos sin necesidad de repetir cada vez la carga emotiva que tuvieron originalmente. Por eso una y otra vez sus acciones, que sintetizan lo que un día fue una emoción sentida, son capaces de generar de nuevo esa emoción en el espectador.

Aunque Diderot formuló su tesis intrigado e impactado por la actuación del gran Garrick, hizo extensiva su teoría al hombre público como actor. Se remite al uso cotidiano del término: cuando la gente dice que un hombre es un gran actor, “no quiere significar que él siente sino que sobresale en la simulación, por lo tanto no siente absolutamente nada”. De lo que deriva que “los actos sociales susceptibles de repetición son aquellos en los que el actor ha establecido una distancia entre su propia

---

<sup>503</sup> Ibid, 244.

<sup>504</sup> Denis Diderot (1957), *The paradox of acting*, New York Hill and Wang, 25. Citado por Sennett, *ibid*, 254.

personalidad y el lenguaje o el atavío corporal que muestra a los demás. Las apariencias a distancia del yo son objeto de cálculo y la persona que conlleva la apariencia puede cambiar su lenguaje o su atavío, depende de la circunstancia en que se halle ubicado”<sup>505</sup>.

A mediados del siglo XVIII se generó entre los teóricos del teatro y sus oficiantes la llamada guerra entre el Sentimiento y el Cálculo. El actor Dugazon planteó: “no es nuestro objeto saber si el arte dramático existe... sino si en este arte lo que predomina es la ficción o la realidad” (de la expresión del actor). Madame Clairon, la gran actriz tipo Garrick, dijo: ‘la ficción’. Madame Dumesnil, cuya actuación dependía de su sentimiento, contra argumentó: ‘la realidad’”<sup>506</sup>. Este debate se proyectó a través del siglo XIX e incluso el XX, terciando un Coquelin contra los románticos, o Stanislavski versus Brecht.

Otra intervención filosófica, que yo asimilo a la posición platónica, alborotó el ethos en que se desenvolvía el teatro; esta vez, adoptó la forma de una polémica a través de una carta de Rousseau a D’Alambert. Este último ponderó al teatro con los mismos argumentos ocupados luego a favor de los salones, al afirmar que “una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimiento es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales”<sup>507</sup>. Por eso, encontraba recomendable que una ciudad como Ginebra, a pesar de su calvinismo, autorizara el funcionamiento de teatros en ella. En su *Carta a M. D’Alembert*, 1758, en lo que se ha considerado como la primera teoría de la ciudad moderna como escenario, Rousseau refutó a D’Alembert, por considerar que el teatro en la ciudad y la ciudad como teatro son nocivos a la moral pública: más vale proscribirlo.

Su desaprobación del teatro surge de su desaprobación de la urbe cosmopolita. Allí, el ocio lleva a la gente a las calles y en ellas, a falta de lenguajes que le permitan mostrar a los demás quien cada cual es, las personas adoptan la misma fórmula que los actores,

---

<sup>505</sup> Sennett, *ibid*, 256.

<sup>506</sup> *Ibid*, 258.

<sup>507</sup> Artículo escrito para la Enciclopedia, 1755-1757.

manipulando su apariencia y modo de expresarse. En el teatro, “el espectador contrae por infección la enfermedad del actor, la dilución de la personalidad que resulta de la personificación. (...) Al comprometerse totalmente en la personificación, el actor degrada su existencia como persona”,<sup>508</sup>. Al modo de los actores, la gente buscaría conquistar la aprobación de los demás, gustar para ser aceptada. Nuevamente, en la urbe es la vista lo que empieza a predominar (lo que llevará unas décadas después al imperio del *flaneur*). Rousseau lamenta que ya no sea posible leer en público el carácter de los otros a partir de signos (¿ya no usarán los lunares y los moños alusivos?), sino que la gente trabaja ahora su reputación en desmedro del cultivo de la virtud: “en una gran ciudad las costumbres y el honor no significan nada porque cada uno, escondiendo fácilmente su conducta a los ojos del público, se muestra a sí mismo solamente a través de su reputación”,<sup>509</sup>.

Contrasta Rousseau la presentación “natural” de sí, su ideal, y la representación, que condena: “el verdadero genio... no conoce el sendero hacia los honores y la fortuna ni los sueños por lograrlos; no se compara a sí mismo con nadie; todas sus riquezas se encuentran dentro de sí mismo. (...) El verdadero interés humano, la efusividad noble y plena de un alma honesta, hablan un lenguaje muy diferente de las falsas demostraciones de cortesía (y las falsas apariencias) que exigen las costumbres del gran mundo”,<sup>510</sup>. Las que, según él, son enseñadas y realizadas en modo especial por el actor en el teatro.

### **3. VESTIRSE POR DIFERENCIA O POR IGUALDAD: EL VESTIDO EN PÚBLICO TRAS LA REVOLUCIÓN DE 1789**

Lynn Hunt insta a realizar una historia del cuerpo que permita distinguir entre formas democráticas y totalitarias de su disciplinamiento, cuestión que Foucault no discriminó al homologar en esto a todas las sociedades modernas. Hunt, al estudiar el estratégico

---

<sup>508</sup> Rousseau, J.J. (1968), *Politics and the arts: the letter to M. D’Alembert*, Ithaca: Cornell University Press, 64.

<sup>509</sup> *Ibid*, 68-69.

<sup>510</sup> *Ibid*, 60.

momento de la Revolución Francesa, piensa que “la cuestión del vestuario provee una ventana especialmente significativa hacia este conjunto de problemas, porque el vestido fue el terreno en el cual se jugaron tanto el género como la diferenciación política, y en ocasiones, fue el problema mismo en juego, como lo demuestra el caso de la Sociedad de Mujeres Republicanas y Revolucionarias”<sup>511</sup>.

La cuestión de si vestirse por diferencia o vestirse por igualdad, y ello en términos de clase, de poder y de género, lo que de alguna manera se plantea implícitamente toda sociedad, fue entonces experimentada y discutida explícitamente.

En la era de Robespierre, la primera reacción contra las odiosas diferencias de poder y de boato vigentes en el Antiguo Régimen fue borrar toda diferenciación en la apariencia en público y vestirse por igualdad en todos los sentidos. El vestuario se volvió uniforme y el cuerpo neutro, desexualizado. Para los festivales revolucionarios, fiestas multitudinarias en las calles de amplia convocatoria, los organizadores solicitaban se asistiera ya fuera en uniforme o con ropa especial. El Programa del Festival del Ser Supremo (1794), que invitaba sin distinción a “los padres y maridos, las madres e hijas, los ricos o los pobres, los jóvenes o los viejos”, había sugerido que una mujer rica desfilara al lado de una pobre en sus ropas habituales, pero se desechó la idea para no remarcar las diferencias que su diferente apariencia resaltaba. En vez, se sugirió a las jovencitas que usaran maquillaje moderado y que se recogieran el vestido bajo el busto al estilo romano. En otros festivales, las mujeres aparecían sin distinción en trajes blancos y coronadas de hojas de laurel<sup>512</sup>.

La ropa contemporánea parecía demasiado saturada de signos y no se usó en los emblemas y alegorías patrióticos, en los que se prefirió la distante y republicana vestimenta romana, o, derechamente, la desnudez. Los intentos de igualación social y el deseo de manifestar en público la adhesión a la revolución llevaron a que el uso de la escarapela tricolor y luego del gorro frigio color rojo fuera declarado por edicto de uso obligatorio en público por toda la población, lo que generó grandes polémicas, en especial, con la mencionada Sociedad de Mujeres Republicanas y Revolucionarias.

---

<sup>511</sup> Hunt, “Freedom of dress in revolutionary France”, 189.

<sup>512</sup> Ibid, 190.

Formada por mujeres militantes, desfilaban en público con estos emblemas y con pantalones, e intentaban obligar a otras mujeres a hacer lo mismo. Las mujeres que hacían su vida diaria en la calle, como las de los mercados, reaccionaron furiosas alegando su derecho a la libertad de vestimenta, conquista recién lograda que querían preservar. Asimismo, decían no querer usar ropa de hombres, en el implícito de que si su fundamento era político, les correspondía sólo a ellos.

Tras diferentes alegatos y proclamas, y de manifestaciones públicas con asistencia de más de seis mil mujeres, en el mismo gesto con que la Convención les concedió el derecho a la libertad de vestimenta les negó el de reunión y organización política. La Convención, aunque paradójicamente mantuvo la obligación del uso de la escarapela, en el implícito que esta reglamentación se aplicaba sólo a los hombres, únicos ciudadanos activos del espacio público, molesta por el alboroto causado por las mujeres les prohibió su organización en clubs políticos de cualquier índole, con lo cual quedó sellada su eliminación del espacio público que con tanto ahínco habían ganado y defendido. Peor aún, estas mujeres organizadas en clubs políticos fueron calificadas por un diputado de la Convención (Fabres), enojado por sus disputas y rivalidades en torno al vestido distintivo en público, como “aventureras, femeninos caballeros andantes, niñas emancipadas y Amazonas”,<sup>513</sup>.

Junto, entonces, con jugarse el tema político se jugó el de género, el que tuvo ulteriores consecuencias aún más profundas.

En un segundo momento de la revolución, la época Thermidor, en una interpretación literal de la idea de Rousseau de que las ropas debían revelar a la persona interior y no proveer medios de disimulación, se tendió a una gran liberación del cuerpo del gran aparato que lo constreñía. La ropa *negligée* que antes se usó en privado ahora salió al espacio público, de modo de poder realizar y manifestar movimientos naturales y espontáneos. Se tendió a buscar la simplicidad y rectitud de las ropas de la antigua Roma y a nombrarlas en latín. En una extrapolación de este principio, aparecieron las llamadas *merveilleuse*, mujeres que elegantemente usaban vestidos de tela muy fina y de cortes tipo túnica pero ceñidos al cuerpo, de modo de transparentar los pechos y los muslos. Las más osadas iban totalmente desnudas, sólo con una gasa tipo velo o con una

---

<sup>513</sup> Citado por Hunt, *ibid*, 184.

piel al cuello. Los hombres elegantes también simplificaron el vestuario: pantalones muy apretados de las mismas telas finas, chaqueta corta con un gran cuello y el pelo muy corto o desarreglado. Para ser aún más naturales (es decir, sin vestido) se mojaban la ropa al salir a la calle para que se les apegara completamente al cuerpo.

Hubo también batallas en relación al vestuario masculino. Los *incroyables* eran jóvenes que se vestían al modo de los nobles del Antiguo Régimen, exagerando sus adornos e indumentaria. Junto con mantener la peluca y el maquillaje, adoptaban los *coulottes* o medias apretadas usadas con grandes zapatos con hebillas finas y bajo sobretodos o chaquetas adornadas y coloridas. Sennett interpreta esta vestimenta como un juego irónico y distanciado, una cita burlesca a los nobles ya arrojados del poder, llamando al pueblo a reírse juntos de esa indumentaria ridiculizada que ellos colgaban en su cuerpo como maniquí. Pero Hunt da otra interpretación: los considera defensores de ese estilo de vida, que enarbolaban desafiadamente por las calles para contrarrestar la revolución. Se habrían organizado en grupos, y cantando a voz en cuello coplas y rimas alusivas, entablaban batallas campales con los que habían adoptado los pantalones, los llamados *sans coulottes*, plegados por esta vía a la identidad del mundo trabajador o popular. Por su parte, estos últimos habrían roto los cuellos elevados de los tradicionalistas, cortado los cabellos largos a tijeretazos y zaherido a todo el que anduviera de negro, color identificado con la nobleza.

La necesidad de celebrar, de manifestar el júbilo y de botar tensiones y ansiedades a través del movimiento y el cuerpo llevó a que se abrieran seiscientos salones de baile en París en 1796, los que funcionaban a toda hora. También allí el vestuario en tanto disfraz, en su metonimia de ser signos de lo otro colgado en el propio cuerpo, llevó a jugar con el horror, ¿para exorcizarlo a la vez que para celebrarlo? Mujeres y hombres parodiaban la moda de los guillotizados mediante el *style du pendu* o *a la victime*, y a los *bal des pendus*, “hombres y mujeres iban vestidos para la guillotina o llevaban círculos rojos pintados alrededor del cuello”<sup>514</sup>.

---

<sup>514</sup> Sennett, *El declive...*, 412.



Siendo el escenario de la contienda de signos, “las calles del París del Thermidor habrían de ser lugares sin máscaras”,<sup>515</sup>.

Sin embargo, a largo plazo, la nueva relación poder/género que inauguró la vestimenta post revolucionaria de Francia incidió en casi todo Occidente por el siguiente siglo y medio. A este fenómeno Hunt lo llama La Gran Renunciación Masculina. Antes de la Revolución, el vestuario se diferenciaba según el eje de la clase más que del género: la moda y la belleza en el hombre era tan importante como en la mujer, y los materiales, coloridos, cortes, aderezos en él podían ser tan variados, ricos y atractivos como en ella. La Revolución, con la idea roussoniana de lo natural o poco artificioso, unida a la exigencia de la igualdad política y de derechos entre los ciudadanos, llevó a una diferenciación del traje en cuanto al género. También incidió el que en esta época se afianzaron las teorías que distinguían al hombre y a la mujer como dos géneros diferentes, justificando la exclusión de la mujer del espacio público por motivos de diferencia biológica y cultural, lo que debía reforzarse mediante un vestuario diferente para cada cual: recordemos la sentencia de Rousseau de que “un perfecto hombre y una perfecta mujer no deben asemejarse entre ellos en mente más de lo que se asemejan a la vista”,<sup>516</sup>.

En este tiempo, los hombres adoptaron vestimentas muy uniformes, con miedo a la diferenciación para no connotar privilegios antidemocráticos. El uso del pantalón y levita se fue imponiendo, el pelo cortado a lo Titus en una evocación romana. El hombre delegó en la mujer la obligación de la elegancia y la belleza, de la variedad imaginativa de su vestuario, y desde entonces –y no antes– se transformó en un objeto a ser mirado por el hombre y no viceversa, “en esa ecuación moderna entre despliegue espectacular y subjetividad femenina”,<sup>517</sup> (que la teoría psicoanalítica del cine ha tomado como el poner a la mujer en el encuadre del ojo de la cámara, identificado con el ojo controlador masculino).

---

<sup>515</sup> Ibid, 414.

<sup>516</sup> Rousseau, El Emilio, libro 5: “A perfect woman and a perfect man ought not to resemble each other in mind any more than in looks”.

<sup>517</sup> Hunt, 191.

La función del signo en el vestuario no fue abandonada del todo por la nueva dirigencia masculina en el poder, la que no quería distinguir entre privilegios de clase pero sí entre aporte al servicio público o utilidad social y compromiso republicano. Así, mientras en los desfiles de los Festivales Revolucionarios las mujeres iban indistintamente vestidas de blanco y mezcladas con los niños representando a la ‘comunidad’, los hombres iban rigurosamente ordenados y clasificados. Hunt lo interpreta del siguiente modo: “las vestimentas masculinas importaban más políticamente” –porque ellos habían monopolizado el control del espacio público—“pero el resultado fue hacerlo más uniforme en el largo plazo; en otras palabras, por su mayor potencial de significación política, vino a ser evacuado de algunos de los más obvios signos de diferencia”<sup>518</sup>. Pero no todos: en sus vestimentas, subsistieron y se afianzaron emblemas relativos a las posiciones más altas dentro del poder político, única distinción dentro de la uniformidad masculina.

Hubo sectores que influyeron en el rumbo que tomaron los cambios en el vestuario durante la revolución, “lo que demuestra que el vestuario no podía ser controlado por ningún grupo o agente. Esto fue así porque las vestimentas fueron lo social en sí mismo, la arena en la cual toda distinción social y de género se produjo y estuvo bajo fuego”<sup>519</sup>.

Blau respalda mi postura de que lo que opera en estos procesos performativos no es sólo el poder sino, engarzado con él, el deseo: en este caso, flujos en fuga de deseo revolucionario, agenciado colectivamente en un procesamiento de hasta siglos de represión y de fragüe silencioso. Dice Blau, contestando a la crítica de irrelevancia político-social que se le atribuye: “Hay, sin embargo, momentos históricos cuando algunos tipos de performances sí parecen eficaces, como Marx muestra en el *Dieciocho Brumario*, cuando nos recuerda que la Revolución Francesa fue actuada (*enacted*) en trajes romanos, o cuando recordamos que el Boston Tea Party fue una performance de comerciantes burgueses con plumas y pecho desnudo. Igual cosa con los trajes y performances de los sesenta –los *happenings*, eventos de acciones (*acting events*) teatro de guerrilla, estar-allí (*Be-Ins*), amar allí (*Love-Ins*), ‘actuaciones’ de todo tipo y

---

<sup>518</sup> Ibid.

<sup>519</sup> Ibid, 199.

variedades de lo Vivo. Fueron vivificantes no porque fueran precisos en su definición de proposiciones apenas examinadas o en su afirmación refleja de condiciones objetivas (...). Si tuvieron alguna potencia fue porque lo que proyectaron políticamente era el deseo, el cual, aun si se desea en la realidad, es un motivo ideológico, también utópico, siempre y cuando corporice la “verdad” del deseo. Si el deseo es sólo un deseo de performance, parece de algún modo que se queda sin verdad”.

Agrega: “Cuando el momento histórico es el adecuado, el inconsciente habla su propia mente. Y habla en otro lenguaje, en contacto con la fuente del deseo. Es el nivel en el cual las energías políticas pueden ser movilizadas<sup>520</sup>”.

#### **4. SIGLO XIX: LA VESTIMENTA, SÍMBOLO DE LO OCULTO**

*Probaré mi suerte como fotógrafo.  
Tomaré a mis contemporáneos uno por uno  
No descuidaré al hijo en el vientre de la madre  
ni al pensamiento o al sentimiento que yace bajo la palabra  
de cualquier alma viviente  
que merezca el honor de mi atención”.*

Ibsen, 1867, **Carta a Björnson**

Hacia mediados del siglo XIX se revierte diametralmente lo anterior. El desarrollo de la modernidad y con ella de la individuación y la subjetividad, tan valoradas durante el romanticismo, que propendió a su intensa expresión en ámbitos de intimidad resguardada, varió con el advenimiento del positivismo y del cientificismo aplicados al ser humano como ente biológico, base orgánica de su ser psicológico y social.

El ojo: la observación fue fuente principal de conocimiento. La secularización no admitía interpretaciones trascendentes de lo inmediato sino cada cosa era posible de ser integrado a un sistema a partir de sus peculiaridades inmanentes. La superficie de las cosas emitía señales, dejaba huellas, era lugar de manifestación de su constitución interna. Todo lo que estaba a la vista del observador adquiría valor. No habiendo una teoría general que la priorizara, cada cosa era importante porque podía contener la clave

---

<sup>520</sup> Blau, To all appearances. Ideology and performance, 58 y 59.

del conocimiento de su constitución interna. Y, aunque persistían creencias acerca del mundo espiritual, se pensaba que éste también se manifestaba perceptiblemente: “A principios del siglo XIX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar. Era ese objeto material que se había vuelto ‘inteligible’. Se suponía que la huella actuaba como la presencia manifiesta del sentido. Situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, la huella parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos –siendo esta inaccesible a cualquier análisis materialista”<sup>521</sup>.

Se ejercitó entonces la “gastronomía del ojo”, como la llamó Balzac. Uno podía conocer a otro por la relación entre su apariencia y su circunstancia contextual más que por la interacción lingüística. La ideología como principio activo del intelectual y del hombre de la calle se retrajo para dar espacio al observador, que circulaba constriñendo su propia manifestación. Los naturalistas se desplegaban por el mundo tomando muestras de todo lo que se ponía a su alcance paara, de vuelta a sus laboratorios y colecciones, disectar, medir, pesar, comparar cosa a cosa. Luego, también, ordenarla y ponerla a disposición del público en los muestrarios de los museos, para seguir con la cadena de conocer a través del mirar.

El *flaneur*, tan característico de este tiempo, desde Baudelaire a Benjamin, pasando por los latinoamericanos en París como Sarmiento, disfrutaban, o al menos tomaban nota de esta actitud: “Una vez llegado a París, Sarmiento se representa a sí mismo como un descubridor: el descubridor del exacto análogo de lo que Humboldt había encontrado en las regiones equinocciales. (...) Las descripciones catalogadoras que Sarmiento hace de París reproducen el discurso acumulativo de Humboldt y su postura de asombro inocente. Irónicamente, el naturalista se redescubre en el *flaneur* urbano. Sarmiento se refiere extensamente a las alegrías del *flaneur*, cuyo privilegio, tal como lo describe, se parece al del naturalista: ‘Es cosa tan sana i respetable en París el *flaneur*, es una función tan privilegiada que nadie osa interrumpir a otro. El *flaneur* tiene derecho a meter las narices en todas partes... Si usted se para delante de una grieta de la muralla i

---

<sup>521</sup> Krauss, Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, 26.

la mira con atención, no falta un aficionado que se detiene a ver qué está Ud. mirando; sobreviene un tercero, y si hai ocho reunidos, todos los paseantes se detienen, hai obstrucción en la calle, atropamiento. (...) El *flaneur* persigue también una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, mira, examina, pasa adelante, va dulcemente, hace rodeos, marcha, i llega al fin... a veces a orillas del Sena, al boulevard otras, al Palais Royal con más frecuencia”<sup>522</sup>.

No sólo en la calle: también en el salón, se ejercitò la gastronomía del ojo, la que posicionó a hombres y mujeres en bandos en tensión, homogenizados cada uno dentro de su género pero contrastados entre sí. Más que un espacio de inventiva, originalidad, despliegue intelectual, el salón burgués se transformó en uno de disparo de miradas, de deseo por un otro distanciado y diferenciado de sí, en uno de necesidad de descifrar el enigma de gestos y miradas, de huellas mínimas dentro de la homogeneidad: “De súbito, cosa inaudita, en todos los salones de París, los hombres pasaron a un lado y las mujeres al otro; las unas, vestidas de blanco como novias, los otros vestidos de negro como huérfanos, comenzaron a medirse con los ojos”<sup>523</sup>.

Cada uno era un investigador a través de la mirada atenta y deseante. De ahí el auge de las novelas de misterio, de detectives, de investigadores privados: se recomienda a cada persona que lo sea él mismo, como una cultura de la calle y de lo privado-público del salón.

Las teorías acerca de la interpretación del comportamiento se multiplicaron y fueron ávidamente incorporadas por la gente, ansiosa de un código de desciframiento del otro. Y, de modo especular, se observaban a sí mismas para ver cómo aparecían a la observación del otro, en un ejercicio de escrutinios recíprocos que se proyectaban en un juego sin fin de espejos del mirar-se, (ojalá, no en los espejos cóncavos o convexos del Callejón del Gato madrileño, los espejos de la distorsión esperpéntica de Valle-Inclán).

---

<sup>522</sup> Domingo Faustino Sarmiento (1909), “Viajes por Europa, Africa y América”, en Obras de D.F. Sarmiento, tomo V, París: Belin Hermanos, 117 y 116, citado por Pratt, “Humboldt...”, 51-52.

<sup>523</sup> Alfred de Musset (1836), Les confessions d’un enfant du siècle, citado por Perrot, 22.

La literatura, la fotografía y la ciencia, más la ciencia natural que la social, fueron importantes articuladores de este fenómeno de la observación en público y de su anverso, la reacción defensiva al sentirse expuesto a la observación del otro.

Carlyle y Balzac sistematizaron hacia mediados del XIX esa creciente importancia que las gentes de las grandes ciudades otorgaban a las apariencias como signos del carácter personal, del sentimiento privado y de la individualidad. Esos signos se creían tan certeros como los de la naturaleza: Balzac afirmaba que “la vida exterior es una especie de sistema organizado que representa a un hombre con la misma exactitud con la que los colores del caracol se reproducen sobre su concha”<sup>524</sup>. Pero la fisicalidad de ese cuerpo estaba compuesto por energías inmateriales: pensaba Balzac que “cada cuerpo de la naturaleza es una serie de espectros dispuestos en capas superpuestas hasta el infinito”<sup>525</sup>.

En esas capas o huellas impresas en los cuerpos, las de la vestimenta tenían un valor clave. No a modo de un algo exterior, de un signo colocado sobre un cuerpo con el cual no tenía relación íntima ni necesaria (“el cuerpo como maniquí” del Antiguo Régimen), sino como un símbolo de lo que estaba oculto bajo él. Develaba a la persona como categoría social y como individuo personalizado, con sentimientos, afectos, patrones conductuales... y psicología. Las huellas puestas o dejadas en su cuerpo eran indicadoras de la totalidad de la personalidad íntima, al modo de las diversas capas que componen al caracol; una mirada penetrante del observador-investigador podía llegar hasta los pliegues más ocultos e íntimos, interpretándolos uno a uno, penetrando en su profundidad. En ese compromiso en el acto de observar había una pasión en tensión con la pasividad con que al mismo tiempo se encontraba ese observador no artífice de la acción.

El símbolo opera como una relación no arbitraria, a diferencia del signo. En el símbolo hay una contigüidad fundamentada del significante en relación al significado al que aspira a aludir. En este caso, la vestimenta como símbolo se entendía compenetrada

---

<sup>524</sup>, Honoré de Balzac (2001), Tratado de la vida elegante, Barcelona; Casiopea, citado por Krauss, 26.

<sup>525</sup> Citado por Krauss, 24.

íntima o “naturalmente” con el significado, en una transparencia en que llegaba a ser casi la cosa misma. Fess, al analizar la correspondencia entre los factores físicos y materiales y los caracteres de los personajes de Balzac, llega a afirmar: “su ropa es tan adecuada a su forma de ser y a sus defectos, y expresa de modo tan completo su vida, que parece que haya nacido vestido”,<sup>526</sup>. En su realismo tardo romántico, Balzac puso toda la pasión del observador en los hechos más pequeños. Por eso, no es que su literatura tenga una trama enriquecida por páginas y páginas descriptivas que ilustran el ambiente de los personajes: dichas descripciones son el objeto, la sustancia misma de su escritura, acción en cuanto animación de los personajes y de la realidad.

Carlyle expuso una teoría similar a mediados del siglo XIX respecto a lo perceptible como símbolo y a la vestimenta como el símbolo privilegiado en tanto “emblema del alma”: “Todas las cosas visibles son símbolos; por lo tanto, aquello que se ve no se encuentra allí por su cuenta, tomado estrictamente, no se encuentra allí en absoluto: la Materia sólo existe espiritualmente y para representar alguna Idea la ‘corporiza’ públicamente. En consecuencia, las vestimentas, tan despreciables como las concibamos, son tan indeciblemente significativas”,<sup>527</sup>. Carlyle planteó que las vestimentas son muy serias, “no sólo por aquello que vuelven ‘transparente’ sino porque la apariencia equivocada en condiciones sociales destructivas puede hacer de uno un mal hombre o una mala mujer”,<sup>528</sup>.

Era eso lo que preocupaba a las personas, presentar una apariencia en público que diera una impresión adecuada de sí y que no revelara rasgos indeseables de su intimidad y de su carácter, rasgos que incluso ellas mismas desconocieran. Había una sensación de estar siempre sobreexpuesto, sin saber qué se exponía dada la fluidez de las estructuras

---

<sup>526</sup> Gilbert Malcolm Fess (1924), *The correspondence of physical and material factors with characters in Balzac*, Philadelphia: University of Pennsylvania, citado por Krauss, 26.

<sup>527</sup> Carlyle, Thomas, *Sartor Resartus*, reproducido en *English Prose of the Victorian Era*, 1938, Oxford University Press: Harold and Templeman, 94, citado por Sennett, *El declive...*, 341.

<sup>528</sup> Sennett, *ibid*, 379.

sociales, su movilidad y los trastornos en los códigos de identidad. Más aún, las teorías sobre lo inextricable de lo físico y lo psíquico, de la existencia de mecanismos incontrolables que provocaban una manifestación involuntaria del carácter y de la afectividad, hacían que la gente estuviese en constante alerta e incomodidad frente a sí mismo en público.

Extraordinariamente influyentes fueron algunas ciencias que, basadas en fuerte autoridad en tanto discursos de verdad, irradiaron concepciones que aseguraban la plasmación del carácter y de la moral en la morfología y anatomía de las personas, y luego, en comportamientos automáticos de su cuerpo que dejaban la huella externa de su intimidad. Huellas psicomórficas que todos los observadores sociales intentarían identificar y descifrar. “Cualquier apariencia que tuviera una persona era real, en alguna medida porque era tangible, además, si esa apariencia era un misterio, razón de más para tomarla seriamente. (...) En este nuevo orden secular, el fantasear que los objetos físicos tenían dimensiones psicológicas se transformó en un hecho lógico”,<sup>529</sup>.

Estas huellas no eran sólo lo que el ser humano utiliza para cubrirse o manejar como instrumentos, como la ropa, el mobiliario y sus accesorios, sino se imprimían en el cuerpo humano mismo, como proyección de su interior. La primera ola de estas concepciones provino de la etología, concebida por John Stuart Mill a mediados del siglo XIX como “la ciencia del carácter humano tal como se deduce de las apariencias humanas”. Su propuesta se vinculaba a Lavater, especialmente a *El arte de conocer al hombre por la fisiognomía* (1783), según Krauss, obra de gran prestigio durante el siglo XIX. Conectando la psicología, la anatomía y la filosofía moral, consideraba el carácter fisiológico como una huella psicomoral. Sus trabajos *Estudio de las costumbres a través de los guantes*, o *Fisiología del cigarro* ligaban por ejemplo la forma y volumen de los labios con rasgos morales: labios finos = avaricia. Balzac reconoció haber usado los diez volúmenes de Lavater para construir sus personajes, sumados obviamente a su propia observación: “Lavater dijo, antes que yo, que siendo todo homogéneo en el hombre, su modo de andar debía ser al menos tan elocuente como su fisonomía: el modo de andar es la fisonomía del cuerpo”,<sup>530</sup>. Esa fisonomía, a su vez, era una

---

<sup>529</sup> Ibid, 58 y 59.

<sup>530</sup> Balzac, 1933, *Théorie de la démarche*.



expresión simbólica de lo interno, psicológico y moral: “todo en nosotros corresponde a una causa interna”<sup>531</sup>. Como expondré más adelante, esta teoría tuvo importantes implicancias en la expresión en público que devino per se, en este contexto, acto preformativo consciente de la mirada del otro sobre el propio cuerpo.

## **5. MORFOLOGÍA DEL CUERPO, ÍNDICE DEL PROGRESO DE LA RAZA Y DE LA DIFERENCIACIÓN SEXUAL**

Hacia 1870, Darwin entró fuerte en el tema, desautorizando a Lavater y a la fisiognomía. Pero lo hace para radicalizar la postura y enhebrarla con la teoría de la evolución de las especies. En la fisiognomía estaba implícito un “interno”, un carácter y una moralidad que se expresaba en la corporalidad: una emoción como el sonrojarse, que hace fluir repentinamente la sangre al rostro, sería gatillada por una moral conectada con la emoción de la vergüenza. Sin embargo, Darwin enfatizó la continuidad entre las diferentes especies, incluida la humana, rechazando que el hombre fuera una especie aparte por ser el único cuyos músculos faciales reaccionaban por la emoción, el sentimiento y la moral, construyendo auténticas “máscaras” en tanto huellas de sí en el rostro.

En su *The expression of emotion in man and animals*, Darwin estableció la continuidad entre lo humano y lo animal, y para ello, definió aquello que para otros era un sentimiento o un término emocional, como un sistema de causas-efectos netamente fisiológicos y automáticos. Sistema que se habría ido generando a través de las generaciones como evolución adaptativa, excediendo al control humano. Así, define el dolor como un impacto lumínico sobre el cuerpo y la atenuación del dolor en las especies superiores como la formación y acción de los músculos del sufrimiento: el párpado, por ejemplo, y otros músculos del rostro, "músculos que, cuando las cejas están en posición oblicua, deprimen al mismo tiempo las comisuras de la boca. (...) De

---

<sup>531</sup> Balzac, Oeuvres completes, vol XX, citado por Krauss, 39 nota 6.

este modo, Darwin interpretó el sufrimiento como un exceso de luz inundando nuestra existencia”,<sup>532</sup>.

A Darwin no le interesaban los estímulos que generan una emoción, por ejemplo, asociar tristeza con la muerte de un ser querido ni su vínculo con la conducta social de la persona. Sólo le interesaba aquel comportamiento fisiológico común de los cuerpos provocados por algún estímulo: “La circulación se vuelve lánguida; el rostro pálido; los músculos flácidos; los párpados caídos; la cabeza cuelga sobre el pecho contraído, los labios, mejillas y mandíbula inferior se hundan por su propio peso. En consecuencia, todos los rasgos están alargados, y del rostro de una persona que escucha malas noticias se dice que cae”,<sup>533</sup>.

La conclusión es que las respuestas al dolor son fisiológicamente involuntarias, al igual que la apariencia involuntaria del sentimiento: “... sólo unos pocos movimientos expresivos... son aprendidos por cada individuo... El mayor número de movimientos de expresión y todos los más importantes son, como ya hemos visto, innatos o heredados, y no puede decirse que ello dependa de la voluntad del individuo”,<sup>534</sup>.

Sennett concluye que “Darwin le quitó al ser humano la sensación de disponer del poder para colocar la impresión lejos de la expresión”,<sup>535</sup>. La expresión involuntaria del sentimiento en público sería así inevitable. Sólo un tipo de personas especialísima puede controlar a voluntad estas reacciones fisiológicas: sería el caso de una familia de actores que cita Darwin, cuya facultad se habría desarrollado a través de varias generaciones ejerciendo este oficio y que por cierto, deduzco, practicaron la teoría actoral del Control y no del Sentimiento, siguiendo la propuesta de Diderot.

---

<sup>532</sup> Sennett, *El declive...*, 382 y 383.

<sup>533</sup> Charles Darwin (1896), “The expression of emotion in man and animals”, en *The works of Charles Darwin*, vol. X, Nueva York: Appleton, 178.

<sup>534</sup> *Ibid*, 183.

<sup>535</sup> Sennett, *El declive...*, 385.

Los temas decisivos del siglo XIX, los del progreso de la civilización, de la raza y los de la diferencia sexual y de género, fueron investigados y teorizados científicamente en el siglo XIX, en interacción dinámica entre prácticas de poder y discursos de verdad, con coletazos hacia la generación y represión del deseo y del erotismo. El lugar de radicación de estas validaciones fue ya no sólo aquello que recubre al cuerpo o le da su entorno sino el cuerpo directamente, en especial el cuerpo femenino, entidad biológica explorada al modo en que los viajeros-científicos europeos exploraron los territorios desconocidos y misteriosos de las colonias. La biología, en continuidad pura con la naturaleza, estuvo en este tiempo fuera de toda sospecha de estar ligada a intereses históricos o contingentes, y sus proyecciones a campos que hoy entendemos como constructos sociales como el género y la raza eran veredictos inapelables, a no ser que fueran discutidas dentro de la misma ciencia positivista. Siendo en ese tiempo el saber hegemónico, fue acatado como ley natural por la sociedad occidental en su conjunto, ávida de explicaciones en estos campos que se alejaran de las tradicionales explicaciones religiosas y de tradiciones y costumbres ancestrales.

Si Lavater un siglo antes (1775-8) había establecido que “la vida intelectual...residiría en la cabeza y tendría al ojo por su centro...; la frente, hasta las cejas, será un espejo del entendimiento; la nariz y los pómulos son la imagen de la vida moral y sensitiva; la boca y la barbilla, la imagen de la vida animal”<sup>536</sup>, ya durante el siglo XIX, las mediciones y leyes explicativas fueron precisas y distintivas. La frenología fue la ciencia que correlacionó la fisiología con el comportamiento y carácter humano, en un fuerte determinismo biológico. Aunque la educación podía suavizar algunos rasgos congénitos, la persona era básicamente producto de su conformación física y más de treinta componentes del carácter humano (combatividad, sublimidad, benevolencia, etc.) podían establecerse para cada individuo observando las huellas que en su cuerpo dejaba dicha conformación. Especialmente relevantes eran la forma de la cabeza y del cuello, determinadas por la forma del cerebro que estaba debajo: “El cerebellum, por ejemplo, se miraba como el asiento del instinto sexual de lo que los frenólogos populares llamaban ‘amatividad’, y la mujer, como era de esperar, se decía tenía cerebelos más pequeños que el hombre, moderados en la escala entre los muy grandes correspondientes a hombres altamente sexuales a muy pequeños en los niños, lo que

---

<sup>536</sup> Graham, 1979, 48, citado por Anne Fausto-Sterling, “Gender, race and nation”, 220.

hace que la mujer ‘ejercite más amor puro y afecto virtuoso hacia el sexo opuesto que la mera pasión amativa –un casto afecto platónico más que amor sexual’ ...”<sup>537</sup>.

Así estuvo disponible la confirmación biológica de la naturaleza femenina como casta y modesta proclamada por los filósofos de la Ilustración, la que sustentó proposiciones como que ella es “poco afectada por la sensualidad”, “una especie de ángel”, “una raza más pura... destinada a inspirar en el resto de la raza humana los sentimientos de todo lo que es noble, generoso y devoto”. Esta construcción de género de la mujer la conformó como constitutivamente diferente al hombre, avalando toda posterior diferencia que se pudiera dar en el plano social, en especial, en la distribución del poder entre el espacio privado y el público: el locus social de la mujer estaba determinado por su cuerpo.

Estas teorías de género se ligaron a las de la raza, ambas, sustentadas en la diferencia como justificación natural de la jerarquía e índices del progreso: en los esquemas duales o binarios, la definición del otro es una ansiedad imperativa para la definición de sí mismo como ente superior.

Elizabeth Blackwell, afirmando la castidad femenina como inscrita biológicamente en un triunfo de la cultura impresa en el cuerpo, como médico y mujer propuso que “el progreso está marcado por la subordinación de lo sexualmente brutal en el sexo; relaciones sexuales castas, un triunfo cultural para la raza, devienen ‘inseparablemente entretejidas con la estructura esencial de nuestra organización física’. El progreso de este tipo deja su marca en la raza. El hombre por supuesto puede practicar la castidad, pero el trabajo real de hacer este ‘entretejido’, argumenta Blackwell, corresponde a la mujer”<sup>538</sup>.

---

<sup>537</sup> Citado por Laqueur, 209. En relación al cerebellum como locus de la sexualidad, recomienda ver George Combe (1838), *On the function of the cerebellum* by Dr. Gall, Edingurgh. Sobre estos temas en general, ver Robert M. Young (1970), *Mind, brain and adaptation in the nineteenth century*, London: Oxford University Press.

<sup>538</sup> Blackwell, Elizabeth (1884), *The human elements in sex*, London, citado por Laqueur, 206. Blackwell atacó la brutalidad sexual masculina, y luchó contra instrumentos médicos invasivos, como el espéculo. También, ensalzó el poder de la

Me pregunto si esta idea de que el deseo sexual de la mujer brota en su mente mientras que el del hombre es un hecho de naturaleza no mediado es la que justifica al hombre de este tiempo su permanente postura de conquistador fuera del matrimonio, gozando de una inusitada libertad en un espacio público que queda a su arbitrio y que sus esposas no frecuentan. La mujer queda en la obligación de cuidar su belleza física para ser atractiva para el hombre primariamente sensual pero también, de cultivar su espiritualidad para asegurar su castidad y para no reparar en el físico masculino al momento de aceptar compromisos matrimoniales. Incluso, a principios del siglo XX cundió entre las jovencitas norteamericanas la “clorosis” o la “anemia de las chicas lindas”. Su causa: la creencia de que el consumo de carne “estimulaba el apetito sexual e incluso la ninfomanía”. Ante el temor de caer en tamaña falta de modestia determinada biológicamente por su alimentación, prefirieron abstenerse de la carne. Y muchas enfermaron por ello<sup>539</sup>.

Darwin fue nuevamente quien amarró diferenciación sexual con diferenciación racial desde la teoría de la evolución de las especies, poniendo en la escala superior del progreso... al hombre blanco, en detrimento de la mujer blanca y de las razas no caucásicas. No fue, claro, por racismo o machismo: todo está inscrito patentemente en los cuerpos diferentes de unos y otros. No hay más que mirar, medir, comparar... observar y concluir lógicamente.

Según él, la diferenciación sexual se basa en la selección sexual: “entre los animales, una hembra pasiva selecciona como pareja a los machos más agresivos o más atractivos, los con plumas más magníficas, los más melódicos”. Concluye Darwin: “cuando los machos y hembras de cualquier animal tienen los mismos hábitos generales de vida, pero difieren en estructura, color u ornamento, esas diferencias se han generado principalmente por selección sexual”. Lo mismo ocurre en la especie humana, aunque los criterios de selección sexual serían otros a través de la historia, además que es el hombre el que en general realiza la selección: este busca a la mujer más bella, es decir, a la más modesta, en tanto la mujer, al hombre más valiente, al que realiza más proezas o

---

maternidad de la mujer (útero), distinguiendo a los sexos porque uno tiene útero y el otro no, a diferencia de cómo lo hace Freud, de que uno tiene pene y el otro no.

<sup>539</sup> Contardo, “Juventud y consumo. La edad de la amenaza. Tener 15”.

hazañas. Darwin concluye que la selección sexual “aparentemente ha actuado en el ser humano, tanto en el lado del hombre como en el de la mujer, causando que ambos sexos se diferencien tanto en cuerpo como en mente”. Este proceso explicaría la diferencia de razas y de las especies en general, ya que cada generación se diferencia un poco más de la anterior por efecto de esta ley selectiva.

Concluye Darwin: “Las diferencias entre los sexos en lo que se refiere a la cavidad craneal aumenta con el desarrollo de la raza, de modo que el hombre europeo es mucho más excelso que la mujer (europea), (a diferencia) que el negro respecto a la negra”<sup>540</sup>. Entonces, la diferencia hombre-mujer europeo es fruto de la ley (natural) de diferenciación de las especies y, paradójicamente, la mujer va en desventaja en el proceso de perfección o progreso racial, ya que la diferencia entre los sexos aumenta con la evolución progresiva de la raza. Mientras a través de las generaciones la mujer europea acumuló modestia (por tanto, un cerebelo pequeño), el hombre acumuló proezas (por tanto, un gran cerebro). Como los negros (y los no caucásicos) no acumularon lo uno ni lo otro por su in-cultura (recordemos que a la base de la cultura, según Diderot, estaba la modestia femenina), hombres y mujeres negros tienen cerebros similares: pequeños. Inferiores. Susceptibles de ser comandados por las razas diferenciadas de hombres con grandes cerebros.

La mujer negra llamó la atención fuertemente en Europa durante el siglo XIX: pocas llegaron a vivir allí y corrieron la suerte de otros no-blancos como los indígenas americanos. Fueron explotadas comercialmente para animar ferias de diversiones al ser exhibidas como engendros de la naturaleza (lo anómalo, al decir de Foucault) y exploradas por los científicos para confirmar sus teorías de la diferencia. El discurso colonial respecto a la mujer americana y africana se fue conformando desde la mirada de los primeros exploradores, que “unieron la metáfora de la virgen inocente (mujer y tierra virgen) con la de la mujer salvaje y libidinosa”<sup>541</sup>. La mujer africana de la tribu de

---

<sup>540</sup> Darwin, Charles (1859), *The origin of species*, Garden City: Doubleday, 96-97. Citado por Laqueur, 208.

<sup>541</sup> Fausto-Sterling, 206. Sigo a Fausto-Sterling en lo relativo a este tema en los párrafos siguientes.

los Hottentotes concentró en el siglo XIX en Europa esta calificación. Sarah Bartmann, hottentota bautizada con este nombre en Inglaterra, vivió allí y en Francia. Fue incorporada a uno de los tantos populares shows decimonónicos con números étnicos, demostrando en vivo cómo eran los comportamientos nativos y creando y/o reafirmando visiones estereotipadas del mundo no-blanco o no-civilizado para a su vez confirmar al blanco civilizado.

El show de Sarah era seguido por el de “la Venus de Sud América”, otra “rareza” en exhibición. El de Sarah exacerbaba lo sexual y salvaje desmedido: vestida con ropas muy delgadas y del mismo color de su piel que la hacían aparecer desnuda, se mecía hacia adelante y atrás en una jaula, para simbolizar su carácter indomable. Luego, realizaba diferentes acciones a la voz de mando del director del show, entre otras, cantar y tocar instrumentos supuestamente al modo africano. Decía el London Times: “su vestido está hecho para delinear el completo contorno de su cuerpo y los espectadores eran invitados a examinar las peculiaridades de su cuerpo”. En palabras menos eufemísticas, era toqueteada y sobajada a destajo, empujándola sin compasión. Dos características de ella eran las enigmáticas: sus enormes nalgas, que la gente palpaba para ver si eran reales, y otro lugar oculto no palpable: se le suponía poseedora de grandes labios menores en sus genitales, llamado “en delantal”, colgando en sus entrepiernas.

No tardaron en aparecer crudas baladas callejeras sobre ella y dibujos de caricaturas concentradas especialmente en su trasero. En París el revuelo fue similar y su show de re-presentación de sí misma a instancias de las directrices de su manager se prolongó en otra representación teatral: el personaje masculino de un vaudeville en boga afirmaba que él no amaría más que a una mujer exótica. Una mujer blanca que lo amaba imaginó un hábil recurso: disimuló su cuerpo poco abultado de mujer blanca, simulando sobre él un gran trasero como el de Sarah. Consiguió el amor del hombre y el intercambio sexual, aún después que él supo del truco.

Ya a mediados del siglo XIX, el trasero era considerado un símbolo de la sexualidad femenina, un desplazamiento de la fascinación por la genitalia. Sterling, citando a Gilman, establece que incluso la prostitución masculina travesti de Londres usaba el recurso de simular un voluminoso trasero para fabricar su imagen femenina,

estableciéndose luego la asociación entre grandes glúteos y mujeres prostitutas<sup>542</sup>. Me pregunto si esta fijación sexual con una parte visiblemente voluminosa de sus cuerpos en las “partes bajas” se asociaba también a las partes ocultas, no visibles en una mujer vestida, pero que acompañaba a la anterior característica de la mujer hottentota: sus muy desarrollados genitales.

Una vez muerta a temprana edad (en sus veintitantos) los científicos franceses, especialmente los zoólogos, disectaron y midieron completamente a Sarah para satisfacer su curiosidad y comprobar sus hipótesis, ya que en vida, ella no dejó examinar sus partes íntimas (esta prueba de modestia se interpretó como adquirida en su estadía europea y no innata a su raza). Porque la hipótesis propuesta tras el examen de su cuerpo, influenciado por la frenología que comparó la conformación de su rostro y cráneo, fue que estos eran más cercanos al orangután que a la raza negra. Su animalidad manifiesta la alejaba claramente de los caucásicos y se sentenció que “su vida moral y sensitiva residía con evidencia sobre la superficie de su rostro”<sup>543</sup>. En la conformación de la caja sexual, la pelvis, el científico Cuvier concluyó que las mujeres negras, las mujeres de las tribus Bush (u hottentotas) y las hembras monos tenían similar estructura. De nuevo, la alegre conclusión que saca Cuvier es que “no es por nada que la raza caucásica ha ganado dominio sobre el mundo y ha hecho el más rápido progreso en las ciencias mientras los negros están todavía ahogados en la esclavitud y en el placer de los sentidos y los chinos (perdidos) en las (obscuridades) del lenguaje monosilábico y la escritura jeroglífica. La forma de sus cabezas los vinculan más que a nosotros a los animales”<sup>544</sup>.

---

<sup>542</sup> Gilman, Sander L. (1985). Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late 19<sup>th</sup> century art, medicine and literature, *Critical Inquiry* N° 12, 204-242.

<sup>543</sup> Fausto-Sterling, 220.

<sup>544</sup> Ibid, cita de Fausto-Sterling, 212, a Coleman quien cita a su vez a Cuvier, Georges (1817), *Faites sur le cadáver d'une femme connue a Paris et à Londeres sous le nom de Venus Hottentott*.



## **6. ESTRATEGIAS DE OCULTAMIENTO DE LA PERSONALIDAD EN PÚBLICO VS. SU COMPLETA EXPRESIÓN EN EL TEATRO**

Eran tan consistentes los discursos de verdad que circulaban en el siglo XIX e incluso a en los primeros decenios del XX respecto al determinismo biológico del cuerpo humano en materia de moral y de civilización, cruzado con el sexo y la raza, que era difícil sustraerse al impacto de sus hipótesis en materia de identidad, de modelo de comportamiento ideal, de rasgos favorecidos y reprobables, de calificación jerárquica, etc. Había que prestar atención a todo aquello que se sobreponía al cuerpo o que el cuerpo manipulaba en público: vestimenta y accesorios del vestir, pero también gestos, expresividad facial, movimientos de manos, ángulos de la mirada, ritmo y estilo del caminar. Todo importa porque todo puede importar, dice Sennett. Si todo es manifestación del interno, simbolizado y traspuesto pero identificable por el ojo del buen observador o del gastrónomo del ojo, ¿cómo no querer asimilarse a los mejores indicadores, simulando poseerlos? ¿Cómo no querer ocultar los peores, disimulando el tenerlos? Los flujos de deseo se arremolinaban tras los fetiches que concentraban el ideal civilizatorio, o también, el salvaje cuando la sexualidad masculina buscaba su satisfacción exótica.

Objetos-fetiches, moda-fetiché, cuerpo fragmentado, trozos de él como fetiché. Siglo XIX, en especial desde la producción en serie ofrecida en el mercado, uno en que el objeto se sustrae a la lógica utilitaria estricta y se metamorfosea en un objeto del deseo, a instancias de una publicidad y un tratamiento de marketing que lo asocia a fantasías y lo carga de psicología. Mercado y serialización industrial que homogeniza los productos y que desindividualiza a sus usuarios junto con imbuirlos de la fantasía de la satisfacción de sus deseos de identidad vía de su mistificación.

La hipótesis de Sennett es que en una época en que la identidad personal era un enigma por descubrir, incluso para cada persona respecto a sí misma, éstas tenían manifestar involuntariamente (inconscientemente, diría luego Freud) rasgos no deseados de sí mismos. Otros rasgos se manifestaban ya de plano, sin control posible, como la forma del cráneo y los rasgos faciales. Al estar en lugares públicos, las personas se sentían objeto de escrutinio por los otros en busca de señas de identidad, de valor moral, de

civilización. Optaban por escudarse en la apariencia homogenizada, sin elementos llamativos o distintivos y, desde ese anonimato, transformarse en un observador del otro más que en espectáculo para otros. En términos de Habermas, llevar casi al nivel cero la representación publicitaria de sí en público: la gente no quería volverse un actor cogido en un escenario. Este muro invisible del silencio como un derecho significaba que el conocimiento en público era una cuestión de observación de escenas, de otros hombres y mujeres, de lugares. “El conocimiento ya no se produciría por el intercambio social”, dice Sennett de esta cultura del voyerismo.

Cruce de miradas más que de palabras, ocultamiento en público para evitar la “revelación involuntaria” de sí mismo, de sus sentimientos y carácter, pero mirada escudriñadora del otro en público (de los políticos, por ejemplo) respecto de los cuales se sobreimprime la imaginación pública con la privada, a diferencia del Antiguo Régimen en que había total independencia entre lo privado y lo público en el mundo de la política (y también de la expresión social, basada como hemos visto en el signo convencional del origen y de la jerarquía social que no compromete para nada la intimidad e individualidad de cada cual)<sup>545</sup>.

Ya pasó el veranito de San Juan de la moda revolucionaria, búsqueda de la total transparencia y naturalidad, de mostrar el cuerpo y sus formas como símbolo de la falta de artificios diferenciadores, del anhelo de libertad e igualdad. También, pasaron los tiempos románticos en los cuales, en protesta contra las imposiciones burguesas de lo social sobre lo privado y personal, se buscó manifestar también en el vestuario la sensibilidad de quien lo usaba, su finura y espiritualidad, su compromiso con la libertad en la expresión de su intimidad y subjetividad exacerbada, comunicada con el mundo de lo oculto.

Entrada ya la década de 1830 y hasta casi finalizar el siglo, Sennett postula una era de homogenización y ocultamiento de la subjetividad y de los rasgos individuales en público. Cuando Darwin ha afirmado que no hay posibilidad alguna de controlar la expresión física de la emoción, cuando determina la superioridad grabada

---

<sup>545</sup> Llega a ser más decidor para el espectador de la “autenticidad” del político el que tenga un gesto amable con un niño a que exprese ideas y políticas públicas represivas o autoritarias.

fisiológicamente en el cuerpo masculino caucásico y la inferioridad femenina, pero la superioridad de ambos en relación a otras razas casi animales e indiferenciadas sexualmente en tanto ubicadas en escalones inferiores de la evolución, todo ello medible y demostrable según formas de cráneos, rasgos faciales y, ya se había dicho, caja pelviana, tamaño y forma del cerebellum, etc., no puede extrañar que cada cual tema tener una sangre no pura y que esto sea manifiesto al ojo del buen observador. Que la mujer crea ser en ocasiones poco modesta a pesar de sus deseos e intenciones; que tema se manifiesten sus verdaderos sentimientos amorios hacia alguien, ya que ellos, al fin y al cabo, son inocultables. Que unos y otros teman no “vestirse adecuadamente”, siendo considerados malos hombres y malas mujeres. ¿Y qué puede hacer una mujer que tiene caderas voluminosas y no quiere ser confundida con una prostituta?

El rostro en público, entonces, ha de ser lo menos expresivo posible. Como una máscara o menos que una máscara, ya que la máscara sintetiza un tipo humano, abstrae una emoción o sentimiento. El cuerpo ha de ser lo menos visible posible, para no revelar formas, contornos, voluptuosidades, pequeñeces. La cabeza, lo menos despejada posible, también el cuello: ¿alguien quiere saber de qué tamaño es mi cerebellum?

Homogenizar. Ocultar. Diferenciarse apenas, sólo al ojo del buen catador (digo, observador). Porque también hay un gozo en la exquisitez de la distinción del “ojo del buen gourmand”, del gastrónomo del ojo. De nuevo el vestuario, lugar privilegiado como recurso de control de la imagen de sí: el principio visual no marca al cuerpo como rango y fantasía, parámetros del Antiguo Régimen, sino como homogeneidad y delegación en una moda uniforme sin exuberancia personal. Ayudan en esto la industria, los figurines que circulan con la prensa y revistas, el mercado mundializado. Sólo un pequeño detalle como uso particular dentro de la norma. Un botón abrochado, un lazo atado un poco más al costado.

Los hombres en su Renunciación Masculina extreman la homogenización. Varían, claro, las calidades de los géneros de los vestuarios y del cuero para botas, botines o guantes. El pantalón se impuso para todos y el pelo corto y ordenado, a lo más, persiste un leve toque romano a lo Titus. Chaqueta o levita cerrada, traje de paño fino oscuro o negro, ya perdida su asociación con los nobles o realistas. Camisa blanca, corbatas cada vez menos extravagantes y más ajustadas al cuello y con nudos más simples. Los trajes de la clase trabajadora no se distinguen en lo general del traje del empresario, aunque

esto ocurre tan sólo el domingo, cuando el obrero va al oficio religioso y sale de la fábrica o la mina.

La mujer oculta su cuerpo: lo disimula. La mujer fabrica otro cuerpo diferente al propio: lo simula. Disimula con gorros, sombreros, tules, guantes, botas de caña alta, trajes hasta el cuello, hasta las manos, hasta la punta del pie. Cubierta completamente de día; de noche, a veces, de la clavícula hasta el suelo. En especial, cubrir rigurosamente las extremidades. Todas. Son obscenas. Incluso las de los pianos y las mesas: a taparlas con fundas.

Simula con ortopedia, con mecanismos extraños al cuerpo que parecen formar parte de él, rompiendo el perfil del cuerpo original. Postizos para el pelo y sus complicados peinados que ocultan la forma de la cabeza oculta a su vez bajo el sombrero; armazones de alambre para disimular el talle, el trasero, los muslos bajo un amplio y tieso ruedo.

Moda de 1840-1860: cintura de avispa (ceñida con un corsé, que actúa sobre la parte alta del cuerpo, busto y cintura) y manga de pernil, englobada, que oculta la forma del brazo. Hacia mediados de siglo, bajo el talle entallado una falda de amplio ruedo redondo, que oculta el vientre y las extremidades inferiores. Los agenciamientos del deseo se hacen presentes: la cintura y el talle estilizados, evocación de la dignidad de la corte pre-revolución, cuando la realeza llevaba corsés muy apretados y trajes de etiqueta<sup>546</sup>. ¿Dónde quedaron los ideales de igualdad republicana en el vestido burgués? También, se dice, amplio ruedo en el vientre para disimular el embarazo, en un ocultamiento de la inmodestia, en un tabú a la visibilización de la huella del acto sexual en el cuerpo femenino fecundado.

Más adelante, moda de 1870 y 1880: polizones o cojinetes y armazones como jaula con complicados sostenes para levantar el vestido en un fragmento del cuerpo en el cual no hay cuerpo propio capaz de levantarlo. Nada menos que por detrás, bajo la cintura. ¡No puedo dejar de asociarlo al mito de la mujer hottentote y las fantasías sexuales sobre su amplio y rotundo trasero, símbolo de la sexualidad femenina salvaje, imposible de encontrar en la mujer caucásica salvo grave anomalía física! Trasero simulado ostentadamente, en curva sinuosa con el busto también prominente, este último,

---

<sup>546</sup> Sennett, *El declive...*, 362.

modelado por el corset, aramazón perfeccionada en este tiempo en su capacidad constrictora (y en su presión deformadora del cuerpo). Capelinas y sombreros pesados y deformadores de la cabeza y el rostro. ¿Flujo del deseo sobrepuesto a la lógica del disciplinamiento corporal?

Desde el tercer o cuarto decenio del siglo XIX hasta entrado el XX, el cuerpo femenino nunca dejó de estar sometido a un arnés o rigor que lo metamorfoseara en algo diferente a sí mismo, al menos a la mujer burguesa citadina. Esta metamorfosis homogenizó los cuerpos, escondiendo sus particularidades susceptibles de análisis etológicos, frenológicos, fisiognómicos, psico-fisiológicos. Cual aves nocturnas, prefieren la oscuridad, la sombra, la tenue luz. A mayor luminosidad, mayor cobertura y ocultamiento del cuerpo.

Vano intento en un mundo en el cual cada cual asume la mirada del detective privado de las huellas dejadas por otros en sus rostros-máscaras. En los cuerpos femeninos deformados y re-formateados. En los masculinos, consumada su renuncia a la belleza y la fantasía, al color y la finura en telas y sedas, sometidos al negro y al blanco desde la punta del sombrero a las botas. A lo más, una discreta cadena de reloj se entrevé bajo la chaqueta, cruzando el chaleco interior.

Este disciplinamiento corporal ligado al discurso de verdad legitimado en el altar de la ciencia masculina y reforzado por la industria y el mercado modernos no logró extender su hegemonía fuera de las grandes ciudades. A nivel regional, local, rural, persistieron modas, formas de vestir, tradiciones más coloridas en hombres y mujeres, no standarizadas por el centro metropolitano: “las ideas provincianas acerca del buen gusto eran mucho más coloridas, más variadas, más interesantes que las ideas cosmopolitas”<sup>547</sup>. Algunos las erigen en contra y en resistencia al avasallamiento metropolitano. Otros, sencillamente continúan una práctica que identifican como propia en ellos, como una diferenciación identitaria, semejante al vestuario como signo del Antiguo Régimen, pero vivido como una extensión natural y sensible del sí mismo. Para la gran ciudad, estas vestimentas no representaban más que una curiosidad, una manifestación de la diversidad del exotismo étnico que reafirmaba por diferencia su homogénea, racional y civilizada indumentaria.

---

<sup>547</sup> Ibid, 365.

Gentes, y especialmente mujeres, tan disciplinadas en sus cuerpos, tan represivas de sus emociones en público, prefiriendo no tener emoción alguna a tenerla y arriesgarse a que afloraran sus huellas indiscreta y acusadoramente. En especial, huellas de su sexualidad, obligada como estaba toda buena mujer a ser modesta. Incluso, en esta época las prostitutas se vestían y comportaban en público de modo muy similar a la norma femenina. Sólo pequeños indicios, un leve gesto, las identificaban.

Esta represión constante de la intimidad, obligada a la pureza y a la regularidad de lo “normal”, no podía aflorar sino en la rebelión de la histeria, enfermedad psíquica-social del siglo. “Hace un siglo, tal vez toda una clase de gente haya experimentado realmente un desastre psíquico debido a su intento por ignorar o suprimir sus impulsos. (...) Si una vez que una emoción es sentida claramente se la revela involuntariamente a los extraños, entonces la única manera de protegerse es tratando de detener el sentimiento, en particular suprimiendo el sentimiento sexual. La deformación física del cuerpo a través de la vestimenta tiene sentido en los mismos términos<sup>548</sup>”. Complementa Sennett esta apreciación con la de Lytton Strachey, quien habría dicho que tal vez el remilgo victoriano fuese una “pasión irracional en nombre de la negación de la pasión”, y con la de Bakunin, para quien tal vez fuese el “complemento de la represión de los demás para reprimirse uno mismo”.

El lugar privilegiado de la completa y explícita expresión de las emociones, de la identidad personal y social, del mostrar la emoción y la subjetividad en público, de recrear aquellas relaciones de espacio y forma que dan cuenta de un entorno social, fue el teatro. Allí, aproximadamente desde 1830 en adelante, hubo una especial preocupación por el historicismo, por investigar y trasponer al escenario, a través del vestuario de los actores, la vestimenta exacta y rigurosa de los personajes. Se concordó lo anterior con la gestualidad, ritmo, movimiento corporal que se suponía eran característicos del tiempo de la acción de la obra. En algunos grandes montajes clásicos colaboraron connotados académicos de la historia en el estudio de las ambientaciones de época. Fue tal el interés por la rigurosidad que incluso los seres mitológicos, las alegorías, fueron realizadas de modo muy literal, suprimiendo la fantasticación de ellas

---

<sup>548</sup> Ibid, 386.

del Antiguo Régimen. De hecho, fue un giro en ciento ochenta grados respecto a la escenificación y formas de actuación de ese período.

Si entonces el actor nunca se desprendía verdaderamente de su propia identidad de actor, cargando incluso en el escenario con el estigma de su baja valoración social, siempre presentando al personaje a través de su propia identidad anclada en el tiempo y el espacio de la representación, codificando roles y emociones como algo separado de ese sí mismo que persistía como presencia primera del actor representando, en este siglo XIX de la represión de la emoción y la homogenización de la identidad en público se pidió al actor y al escenario la sinceridad, la transparencia máxima. No ocultar. No callar. No simbolizar. No presentar una apariencia que esconde otra realidad, como lo hacía la gente en la calle, sino presentar la apariencia en tanto realidad manifestada. El público exigía en el escenario una vestimenta y una actuación verosímil y verdadera respecto a la condición del personaje, ya no respecto a la del actor. Hacia mediados de siglo, hubo incluso disgusto respecto al estilo melodramático tan popular algunas décadas antes, melodrama que codificaba estereotipadamente a los personajes según tipos preestablecidos a través de la vestimenta y la gestualidad. El realismo se comenzaba a asentar en la escena. “Las divisiones entre misterio, ilusión y decepción por un lado y verdad por otro fueron trazadas, a mediados del siglo XIX, de una forma peculiar: la vida auténtica, que no requiere un esfuerzo de decodificación aparecía sólo bajo la égida del arte escénico”<sup>549</sup>.

La insistencia en pensar que el “conocimiento” íntimo de las personas estaba contenido en la vestimenta llevó a esta exigencia de que en el escenario se explicitara esta relación en el vestuario de los actores. “Lo que esta gente trataba de encontrar en el teatro era un mundo donde uno pudiese estar absolutamente seguro de que la gente que se veía era genuina. Los actores realmente representan lo que actuaban. No había deducción posible, ningún acto deductivo que pudiese estar equivocado. En el teatro, a diferencia de lo que ocurría en la calle, la vida estaba desprotegida; aparecía tal como era. (...) O

---

<sup>549</sup> Ibid, 392.

sea, bajo condiciones de ilusión, conscientemente trabajadas, existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle”<sup>550</sup>.

Si “detectives son aquello que todo hombre y toda mujer deben ser cuando quieren darle un sentido a la calle”<sup>551</sup>, esta actitud indagatoria se relaja en el teatro. Allí, las personas y las cosas aparecen en público incluso como (se cree) se comportan auténticamente en su intimidad. Se ha realizado esa transposición que pedía Arendt para que lo privado aparezca en público a través de la mediación del relato y la codificación estética que lo sintetiza como asunto de interés general. Pero la trampa aquí, en aquellas obras que se ambientan en la contemporaneidad del público, es que “el interés general” ya no sólo tiene que ver con una dimensión política del espacio público sino con una insistencia en reflejar especularmente el espacio privado, manteniéndose dentro de sus coordenadas. Porque supuestamente cada cual en el espacio privado no se oculta, puede vestir ropa *negligée* y mostrar y decir lo que siente y le parece de la existencia y de la realidad. En el mundo burgués, ese espacio estaba resguardado bajo siete llaves de represión a la mirada pública. Un Balzac o un Flaubert fueron capaces de desprender las huellas de esa intimidad y verterla en palabras. El teatro intentó algo similar, y lo hizo ocupando cuerpos y voces, personas humanas en la plenitud de su existencia corpórea, con rostros, cabezas, torsos, extremidades, cada uno con rasgos reconocibles y asociables de raza, género, carácter, expresión de emoción, etc. Moviéndose en un entorno reconstruido de ambiente objetual, manipulando objetos, interactuando, reaccionando a la palabra, a la acción, al gesto. Ahora un actor o una actriz sí pueden aparecer en escena con vestuario íntimo si corresponde a la situación de la trama y expresar las emociones que en ese entorno se generan. Aunque lo hagan en un espacio paradigmático de lo público –el teatro– bajo la convención de que permanece en un espacio privado: el de la acción dramática de personajes expresando su subjetividad. El teatro pone así en tensión nueva la relación público-privado.

La valoración social del actor y de la actriz, de estos “atletas de las emociones”, para usar el término de Artaud, se elevó drásticamente. Como ocurrió en general con los

---

<sup>550</sup> Ibid, 391.

<sup>551</sup> Ibid, 375.



“artistas”, fueran pintores, músicos, cantantes o literatos, ya no concebidos como sirvientes destinados a dar placer y entretener a sus patrones o mecenas, sino expuestos ante un amplio público burgués o de clase media con el cual realiza un intercambio de lenguajes que construyen y/o develan sentidos y hacen circular la emoción. Actores y músicos que se presentan en público en un escenario, en cuerpo presente, animando espectáculos en grandes recintos teatrales, alcanzaron el status de figuras públicas junto a los políticos con los que compartían el privilegio único de exponer su intimidad en público. Pero si el político sobreimprimía su expresión personal sobre su ideología, logrando la aceptación en tanto diera confiabilidad de consistencia moral y buenos sentimientos, al artista, al actor y a la actriz se le pedía extrapolar su personalidad, presentar en público el límite de la emoción, el exceso. ”El ascenso social del ejecutante estaba basado en la manifestación de una personalidad excitante, enérgica, moralmente sospechosa, totalmente contraria al estilo de la vida burguesa corriente en la cual uno trataba de evitar ser descubierto como persona por medio de la supresión de los sentimientos<sup>552</sup>”.

Cuando la calidad expresiva de actores y actrices lograba enardecer el sentimiento general, recibieron por primera vez desde su profesionalización en el siglo XVII la calificación de “artistas”. Y esa aura empezó a acompañarlos dentro y fuera del escenario. Fuera del escenario, al ser aceptados dentro de las elites no sólo como interlocutores válidos sino como portadores de un magnetismo que rebalsaba hacia quienes se relacionaban con ellos. Esta aura, esta transformación en figuras “públicas”, por cierto fue favorecida por la fotografía, un medio que aún estaba definiendo su lugar como forma de representación o de captación de la imagen de los cuerpos vivos y de los cuerpos inertes.

## **7. RESTITUCIÓN DEL SENTIDO DE LOS FENÓMENOS: LA FOTOGRAFÍA COMO HUELLA DE LOS CUERPOS**

La fotografía no escapó a las creencias y mentalidad de la época respecto a la realidad como constituida por huellas a descifrar. Atendiendo a que el mecanismo fotográfico funciona en base a la captación de las variaciones de los haces de luz que se producen

---

<sup>552</sup> Ibid, 68-69.

por su matizado reflejo o absorción en los cuerpos, variaciones lumínicas que quedan impresas en la película negativa, ya sea en su emulsión de plata en el caso de la fotografía en blanco y negro de esa época o en otras sustancias según la técnica empleada, una primera gran creencia fue que la foto era capaz de captar emanaciones del cuerpo que el ojo humano no captaba, esa energía que sostiene al cuerpo vivo, que establece un campo energético más allá del perfil de su contorno corpóreo<sup>553</sup>. Balzac, por ejemplo, sostenía que los cuerpos tenían capas espectrales sobrepuestas que se desprendían o anexaban a ellos en el curso de sus procesos vitales. Y la fotografía sería capaz de capturarlos y hacerlos perceptibles. Por eso, él tenía gran recelo de dejarse fotografiar. Esto explica la costumbre, vigente hasta entrado el siglo XX, de fotografiar a los muertos para ver su ánima, que se desprende definitiva y masivamente del cuerpo ya inerte. Y también, claro, el uso de la fotografía en sesiones de espiritismo para capturar en ella los espíritus que se hacen presentes, espíritus que los espiritistas perciben por sonidos o movimientos pero no por la vista.

De ahí a pensar que la fotografía captura el detalle, deja a la vista, desnudo, al retratado, hay un paso. Según Krauss, “se concibió la teoría de que la fotografía restituye los fenómenos en términos de su sentido”<sup>554</sup>. Se entendió la imagen fotográfica impresa en el papel como un tipo de espejo único (no se ve doble), como lo demuestra la imagen fotográfica realizada por Nadar del mimo Debureau, quien mima fotografiarse a sí mismo, mediante cuya acción “hace eco del tema del doble mediante las sombras transferidas”<sup>555</sup>. En su primera época, la de la fotografía más artesanal y por tanto más artística, era un disfrute para el fotógrafo y para el fotografiado buscar, como en este caso, la expresión adecuada de sí, intentar manifestar un sentimiento que se pensaba expresaba auténticamente a la persona. Hay estupendas fotografías de Nadar que lo logran. Pero él mismo y los demás fotógrafos, al masificar el negocio llegaron a otro tipo de fotografía: la de la expresión homogénea, la del escenario estereotipado, la del

---

<sup>553</sup> Según Krauss, esta teoría se deriva de la técnica antecesora de la foto, la de la cámara oscura, que capta aquella luz desplazada del objeto a través de emanaciones.

<sup>554</sup> Krauss. 34.

<sup>555</sup> Ibid, 36.

gesto preestablecido, propuesto por el fotógrafo. Los estudios fotográficos se transformaron en perfectos espacios de performatividades prescritas, al realizar la acción no ya por segunda vez sino por tercera, cuarta, centésima. Se les proveía de vestuario o se les recomendaba uno; había utilería de apoyo, telones de fondo. Aún más. Se desarrolló la técnica del retoque: se ocultaban los rasgos que el fotografiado no quería quedaran en evidencia: arrugas, lunares, narices, dobles barbas, línea del cuerpo, del busto. Hasta el color. Las fotografías coloreadas permitían modificar el color de la piel, el de los ojos, de las mejillas y la boca.

Así, la fotografía como doble o reproducción exacta de quien se exponía ante el objetivo quedó en entredicho. Todos querían verse como el gusto de la época y sus prescripciones estéticas y sociales requerían. Todos querían ser, o por lo menos aparecer, bellos. La industria fotográfica los complació, como lo hicieron a la par los pintores de retratos.

La fotografía tiene la gran cualidad de trasponer la relación público-privado. Las grandes figuras públicas, desde mediados del siglo XIX en adelante, posaron ante los fotógrafos para convertir sus retratos en *cartes de visite*, las que eran multiplicadas por miles y vendidas en el mercado. Cualquiera persona podía tener en la intimidad de su velador un álbum de fotos de los más grandes personajes de su tiempo, con su huella directa plasmada por la emanación y absorción lumínica de su cuerpo, en el riguroso “haber estado allí” (Barthes) de la persona misma. Ello ocurría por primera vez en la historia de la humanidad, que el pincel del retrato fuera el cuerpo mismo del retratado. Y que este correspondiera a los príncipes, reyes, zares, generales, científicos, exploradores máximos de su tiempo... miel sobre hojuelas. Y también, a los actores y especialmente, a las actrices.

Si había mucha foto estereotipada y homogenizada, había también mucha como válvula de escape de lo prohibido, la exteriorización de lo oculto en público. Sabemos del auge de la fotografía de desnudos de esta época, así como series de fotos de homosexuales, que circulaban clandestinamente. Pero las que exteriorizaban algo que los demás ocultaban en público eran las actrices y actores. Fueron sus fotografías una industria floreciente y algunas la alimentaron con devoción (y codicia). Las grandes divas, Sarah Bernhardt, privilegiadamente. Más que con semblantes-máscaras, cuerpos rígidos y vestuarios homogéneos, las divas se retrataban reproduciendo la emotividad y entorno

expresivo de la escena. Estos actores se retrataban ante la escenografía o su recreación, en el vestuario del personaje y sobre todo, en una pose que expresara el sentimiento íntimo más excelso y/o trágico del personaje, su quintaesencia. Así, se formó una galería de personajes teatrales (Hamlets, Otellos, Frou-Frous, Damas de las Camelias, etc.), a veces los mismos personajes encarnados por diferentes actores o los mismos actores en diferentes producciones a través de sus dilatadas carreras artísticas. Todos ellos, re-produciendo para el consumo masivo aquella expresividad pública de su emoción imbricada con la emoción del personaje, del personaje que es tal porque está vestido con los ropajes y accesorios, con el estilo de expresión y gestualidad corporal (supuestamente) correspondiente a su historicidad.

Expresividad de los sentimientos y la subjetividad expuesta en público en el teatro y luego en su reproducción fragmentada, parcial, ante el ojo de la cámara, para una vez impresa, alcanzar el ojo, la mirada a esa intimidad del consumidor de fotos, quien lo (re)ingresa al espacio privado. Esta vez, como fetiche. Desgajada de su contigüidad con la escena teatral, con esa en que se comparte el espacio del ver y oír en público por todos los presentes, incluido el actor o actriz que a su vez ve y oye a los espectadores congregados ante sí. Ante los cuales desarrolla al personaje en esa cadena de acciones de imitación de la vida, como definió Aristóteles a la acción dramática. La actriz que posa ante la cámara regresa a la técnica de la del Antiguo Régimen que congelaba su expresión en un cuadro inmóvil para mejor dejarse apreciar y capturar por el espectador. Entonces, el público le indicaba el momento de su congelamiento o repetición mediante “el punto”. Ahora la actriz o el actor se hacen el punto a sí mismos, en la pose que creen quieren ser vistos por el público masivo y anónimo fuera del teatro. Ese que nunca los verá en vivo, ni podrá insertar ese fragmento en el continuum del desarrollo de la acción que motiva su expresión emocional. Porque el precio de las entradas para los espectáculos de esas divas es prohibitivo para el bolsillo que sí alcanza a pagar una postal vendida en un mercado callejero.

## **8. 1890: COMIENZO DE LA REBELIÓN DE LA SOCIEDAD CONTRA LA HOMOGENEIDAD Y OCULTAMIENTO EN PÚBLICO**

Tal como ocurrió en Chile por razones económico-políticas, en el resto del mundo occidental también parece haberse iniciado el siglo XX en 1890. Es el punto en que Sennett establece el comienzo del proceso de desvictorianización en la sociedad (burguesa), tiempo en que la gente se mostraba resuelta a modificar algunas de las ansiedades y monotonías de esta cultura disciplinaria y represiva. ¿Cómo ir a la fiesta de la Belle Epoque con trajes tan austeros? ¿Cómo disfrutar de ciertos placeres que pueden proveer la bonanza económica escondiendo(se) del otro en público? ¿Cómo no desear un cierto protagonismo personal, cuando se han desarrollado las destrezas, los saberes, la capacidad de manejar y elaborar lenguajes? En el proceso de secularización, ¿cómo no ir dejando atrás las recomendaciones de sacerdotes y religiosos respecto a costumbres y sexualidad restrictivas?

Las ideas fisiognómicas siguen circulando con autoridad de discurso de verdad. Vulgarizadas, como en el Almanaque Hachette, que presenta en 1906 una lectura del carácter individual a partir de la forma de las bocas y labios de las mujeres más famosas del mundo (ver imagen). O elaboradas literariamente, como lo hace Proust, al relacionar los caracteres de personas connotadas con sus rasgos físicos según reglas generales de raza, herencia, linaje, alma individual, cara y cuerpo. Proust invoca el principio de la “fisonomía moral”, interacción dinámica entre lo intelectual y moral con lo físico a través del tiempo, en una moldeación del individuo por la estirpe y de la estirpe por el individuo. Algunos ejemplos en crónicas periodísticas de Proust publicadas en 1903 y 1904 en *Le Figaro*: respecto a la princesa Matilde, pariente de Napoleón, Proust dice: “la característica más sobresaliente de la fisonomía moral de la princesa Matilde es tal vez la naturalidad con que habla de todo lo que se refiere a su nacimiento y a su clase”; en relación al Príncipe Edmundo de Polignac, desarrolla su complejo concepto de que el fuego del alma opera como el de un orfebre, esculpiendo el cuerpo que a su vez ya ha sido esculpido por la raza: “la naturaleza que continúa la raza y no provee los individuos, lo había dotado de un cuerpo esbelto, un rostro enérgico y fino de hombre de guerra y hombre de corte. Poco a poco, el fuego espiritual que habitaba en el príncipe esculpió su cara de acuerdo con su pensamiento. Pero su máscara seguía siendo la de su

linaje, anterior a su alma individual. Su cara y su alma se parecían a un torreón desocupado que se transforma en biblioteca”. Meses después se pregunta si no existen más esos seres del siglo diecisiete y dieciocho francés celebrados por Renán, esos “en los que la herencia de la nobleza intelectual y moral había acabado por modelar el cuerpo y lo había llevado hasta esa ‘nobleza física’ de la que nos hablan los libros y que no nos ofrece la vida”. Por supuesto existen esos seres, como por ejemplo, el conde y la condesa de Haussonville<sup>556</sup>.

Estos modelos nobles de la más positiva fisionomía moral, exaltados hasta la elegía por Proust, seguían siendo un ejercicio para escritores, periodistas, gacetilleros sociales y gente sensible a la relación apariencia-símbolo del carácter, pero ya no cargaban la sombra tan determinista, misteriosa y reveladora de las deficiencias fisiológicas y morales de la raza y del género per se, como las taxativas leyes de Darwin. Más que una “gastronomía del ojo” directa, inmediata, el sentido bergsoniano del tiempo re-visitado llevó a Proust a plantear una analogía entre la fotografía registrada en la cámara oscura y la imagen de la realidad en la mente, su representación imaginaria luego de vivida: “No hay placeres como la fotografía. Eso que uno toma en presencia del ser amado no es más que un clichet negativo, uno lo revela más tarde, una vez en casa, cuando uno ha reencontrado a su disposición esa cámara oscura interior a cuya entrada está condenado tanto de lo que uno ve del mundo”<sup>557</sup>.

Ese ánimo contemplativo, reflexivo, de nostalgia de la vida ya vivida como una performance dos veces realizada, no es el que prevalece en la sociedad, que empieza a vivir con un ánimo emancipatorio puesto en una voluntad de futuro, imposible de revisar en la cámara oscura del pasado. Es este un tiempo de inicio, aunque parcial y dificultoso, de una cierta liberación cuerpo/mente respecto a esa restrictiva segunda mitad del siglo XIX; liberación que acumuló fuerzas durante Primera Guerra, tiempo en que se quebraron las antiguas estructuras de poder aristocráticas y de gobiernos reales e

---

<sup>556</sup> Marcel Proust, artículos reproducidos en (1998), Marcel Proust. La vida en París, Buenos Aires: Need, 14, 34 y 40 respectivamente.

<sup>557</sup> Marcel Proust, 1919, A l’ombre des jeunes filles en fleurs (libro de En busca del tiempo perdido).

imperiales, y en que el apremio ante el horror de las batallas, la necesaria incorporación femenina al mundo del trabajo y el auge de la lucha por sus derechos civiles y sociales en dos frentes combativos: los de la mujer y el obrero, abrieron nuevos cauces a la convivencia y expresión social.

La rebelión en materia de vestuario no suprimió el principio de la revelación de la personalidad a través de él, pero en vez de apostar a la monótona serialidad y a la deformación sistemática para evitar dicha revelación utilizó el recurso a la desviación de la norma como desafío al remilgo victoriano.

Justamente en 1890, en el vestuario femenino desaparecen los polizones que realzan el trasero y se usan faldas estrechas, ajustadas, mostrando por primera vez desde 1840 la forma precisa de las caderas de cada mujer y de sus muslos. Pero la cintura y el torso no se liberan: persiste el uso del corset, como tampoco se liberan las extremidades de estar cubiertas hasta los pies e incluso más abajo, por el vestido. Sólo en los albores de la guerra se comienza tímidamente a dejar entrever primero el zapato y luego el tobillo.

Los hombres, curiosamente, agregan un elemento constrictor a su vestuario: los cuellos altos y almidonados de las camisas, un suplicio para el libre movimiento de la cabeza, almidón que aumenta la estricta uniformidad y engolamiento de la apariencia, sin posibilidad de pliegue o caída grácil que dé un aire personalizado.

A mediados de 1890, reina de nuevo el color en la vestimenta de hombres y mujeres. El hombre empieza a cultivar la exuberancia en los detalles, en el apéndice agregado a la uniformidad básica: bastones, color de las polainas, corbatas, monóculo, reloj. Y yo agrego algo apenas mencionado: en la forma de arreglar sus barbas, y, especialmente, los también engominados y caprichosamente tiesos (o juguetones) bigotes.

Esas pequeñas/grandes peculiaridades inscritas en la norma pero tensionándola tenían un lado oculto: el desarrollo de la sensualidad femenina. Puede sorprender enterarse que en este tiempo se realizaban *pierceings* en los pezones femeninos, por cierto no visibles sino en la máxima intimidad. Otras apenas imperceptibles capas de sensualidad eran puestas sobre el cuerpo femenino, alejadas a la vista pública: enaguas crujientes, perfumes en la ropa interior, uso de un imperceptible maquillaje. “Esa sensación de estar cometiendo un crimen al agregar una capa sexual sobre el cuerpo es la que hacía

que las mujeres de clase media trataran de volverla invisible. El cuerpo hablaba, pero en secreto. Los cosméticos eran el único desafío audaz a las costumbres victorianas<sup>558</sup>.

La indumentaria como expresión de la personalidad individual fue trabajada en el equilibrio entre lo invisible y el exceso. En relación a lo invisible, Sennett se pregunta utilizando un término de Marx: ¿Cómo llega un traje de paño fino negro a transformarse en “jeroglífico social”? Su respuesta es: mediante un proceso de miniaturización de los indicios; las leyes de diferenciación “sólo son accesible para los iniciados. (...) Se trataba de hacerse notar sutilmente; cualquiera que se proclame a sí mismo como un caballero, obviamente no lo es”<sup>559</sup>. El exceso, por el contrario, es un recurso propio de un acto político o acto estético que busca explicitar su gesto. Incluso, mediante modalidades que pudieran bordear el travestismo al sobrepasar los estrictos contornos del género, los que, junto a los de clase, eran los principios de demarcación inobviables y determinantes del vestuario.

Es el caso de las mujeres altamente politizadas y en lucha por la emancipación femenina las que, usando los conceptos de Hunt, habrían realizado ahora un acto de “renunciación femenina”, al adoptar vestimentas y gestualidad semejantes a las de los hombres. Con ello, buscaban liberarse de las determinaciones establecidas para ellas en la definición vigente de género. Por el contrario, algunos hombres sensibles y refinados buscaron expresar su personalidad renunciando a la “renunciación masculina”, y, a ojos de la sociedad, acercándose a la vestimenta femenina que había concentrado el realce de la belleza y la artificialidad en el vestir. En algunos, su protesta respecto a la norma se transformó en acto de desviación propia del anormal o del anómalo (Foucault) y sufrió el castigo disciplinario que la anormalidad convocaba entre los adaptados. Según Sennett, excentricidades en el vestir y en su gestualidad corporal ubicaron a personas como Oscar Wilde en la categoría de excéntricos, respecto de los cuales se medía, por oposición, la norma, el no exceso. "La libertad, como en Wilde, se transforma en una expresión idiosincrática"<sup>560</sup>.

---

<sup>558</sup> Sennett, *El declive...*, 421.

<sup>559</sup> *Ibid*, 368.

<sup>560</sup> *Ibid*, 423.



Las ideas acerca de la salud y el bienestar corporal fueron muy incidentes: lejos estaba el ideal romántico y post-romántico de la mujer laxa, enferma, eternamente recostada, susceptible a los desmayos y a una sintomatología misteriosa que la tornaba evanescente en cuerpo y mente. La incursión activa de la mujer en el campo laboral en las clases medias y bajas, y en actividades culturales, sociales, de filantropía en las clases altas, la cada vez más frecuente salida del encierro en lo privado para acceder al espacio social, cívico-público y público requerían de una mujer firme, enérgica, activa, capaz de desplazarse sin grandes impedimentos por la ciudad. La progresiva simplificación del vestuario está vinculada a esto, como también, el inicio de lo que hoy llamamos “la cultura del cuerpo”: formar un cuerpo ágil a través de la gimnasia y el deporte, preocupación compartida por hombres y mujeres jóvenes. El ideal del “sportman” inglés se expresó en un “look” masculino más casual y deportivo, dentro de la formalidad imperante.

¿Cómo se rearticuló, entonces, la expresión personal en la calle y la expresión en el escenario? Una diferencia importante con el periodo anterior es que ahora la sociedad incorporó el ideal de que su expresión en público sí revele de alguna manera su personalidad pero, dadas las múltiples inhibiciones que aún subsistían, esa cultura de la personalidad individual no fue capaz de hacerse carne y en la generalidad de la población (burguesa y citadina). La liberación de las constricciones al cuerpo/mente es un proceso lento, complejo, ambiguo, contradictorio. Por ello, aumentó en este tiempo la presión sobre el escenario: “el artista se ve forzado cada vez más dentro de un rol compensatorio a los ojos de su público, como una persona que realmente puede expresarse y ser libre. La expresión espontánea es idealizada en la vida cotidiana pero realizada en el dominio del arte. El vestuario teatral de la década de 1890 parecía verdaderamente revolucionario en la época porque creaba precisamente una expresión para el cuerpo que iba más allá de los términos de la desviación y de la conformidad. El público encontró una libertad irrestricta en el vestuario escénico que no podía encontrar en su propia ropa de calle”,<sup>561</sup>.

Esa libertad no estaba tanto en el teatro realista, que remató su vigencia en las últimas décadas mediante su exacerbada exaltación en ese fin de siglo, ni en un naturalismo que

---

<sup>561</sup> Ibid, 424.

exigió exactitud extrema en relación al referente en todos sus detalles escenográficos, de vestuario y utilería, lo que se dio en llamar por sus críticos “teatro fotográfico” o especular. Su pretensión era anular el teatro, al ser no sólo una ilusión de realidad con su mimesis perfecta sino un acto de realidad en sí mismo. Por cierto, su más alto exponente fue Antoine en París, con su Teatro Libre fundado en 1887.

Pero la reacción contra este absoluto sometimiento a la historicidad del vestuario y de su ambiente, su correspondencia literal, estricta con la apariencia del personaje encarnado según época, género, clase y oficio, fue enérgica. Había regresado al escenario la fantasía y el ensueño como expresión de la libertad buscada en él. El simbolismo hizo su entrada en batalla campal contra el realismo, en especial, en el Teatro de Arte (luego, Teatro de la Obra) en París. Este último buscó la exteriorización de la interioridad psicológica y espiritual del ser humano, la indagación en sus zonas de misterio, misterio no provocado por el ocultamiento sino por la propia naturaleza humana en consonancia con un cosmos material/inmaterial hecho de sueños, temores e incertidumbres de cara a la certeza y espera de la muerte. Allí, se quiso apresar ese otro sentido y sensorialidad no inmediata. Y el movimiento ligero como la luz o estático y pesado como el silencio serán sus vehículos. Para ello, un cuerpo lo más transparente y etéreo posible: un cuerpo que se deja ver en sus formas a la espera que deje también ver esa interioridad anhelada. Cuerpos vestidos con túnicas delgadas tipo griegas y romanas, cuerpos que exhiben las extremidades desnudas, muchas veces, descalzas. ¿Mujeres *merveilleuses* redivivas, como en el tiempo de la aspiración de la naturalidad revolucionaria?

El ballet fue el arte que durante la segunda década del siglo XX logró en el escenario de modo privilegiado este ideal de libertad corporal y de belleza expresiva. En su faceta de complicidad con el mundo de la naturaleza y de la emocionalidad pura, fueron sus principales creadoras Loie Fuller, Isidora Duncan y la Pavlova. En su faceta de excelso oficio y expresividad de los cuerpos, junto a una refinada, lujosa y fantasiosa estética más cercana al modernismo, asombraron los Ballets Rusos y su primer bailarín Nijinsky, cuya fabulosa elasticidad era resaltada por un vestuario diseñado por León Bakst, que delineaba el contorno preciso de su cuerpo junto con llevarlo a un terreno de ensueño.

Estos elementos son los que juegan una tensión de diversas fuerzas encontradas; algunas, como vías de escape de otras, muchas, aún como control y poder disciplinario. Como fuerzas que inhiben la posibilidad del encuentro, la heterogeneidad social, política, de género, étnica en una misma arena de intercambio expresivo.

Mi hipótesis es que la sociedad, al menos la chilena que es con la cual me he interiorizado más y la que me preocupa en esta investigación, tiene en esta época una profunda ambivalencia entre mantener formas de poder coercitivas, implantadas en las instituciones privadas, sociales (en especial, en el mundo del trabajo) y públicas, y otras que aspiran a la liberación social, a ciertas formas emancipatorias, de circulación de las energías restringidas por los anteriores aparatos. Y que en esa dinámica en tensión, diferentes performances que se dieron profusamente en esa época, como las políticas del cuerpo a través del vestuario, los bailes de disfraces, las kermesses, los corsos de flores, el teatro realizado por grupos de afición y otras prácticas que involucran auténticas puestas en escena con un guión dramático, como postulo fueron los juegos florales, participan activamente en esta, siendo parte sustantiva de ella. No creo que la sociedad haya delegado en el teatro sus sueños de liberación y modernidad, sino que intentó ella misma aprovechar sus medios para auto-realizarlo.

La pregunta de fondo es si prácticas que a primera vista aparecen como sacarse caretas y quebrar las reglas y las presiones sociales, perdiendo el miedo al “pánico escénico” (Martín) y saliendo a la escena pública, no son a menudo actos de reafirmación del poder y de realizar, en el lenguaje de la *Belle Époque*, una representación de reafirmación de esquemas tradicionales de modelar el mundo en sus cuerpos en tanto performatividad o in-corporación de género, de clase, de etnia.

Vamos al recorrido y arqueología de estas prácticas en la sociedad chilena hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, con una breve genealogía de su desarrollo desde la primera emancipación: el tiempo de la independencia de Chile respecto al dominio español.

## II. POLÍTICA DEL CUERPO EN CHILE EN EL FIN DE SIGLO: ENTRE EL SIMULACRO Y EL VELAMIENTO

Dado el primer paso en el progreso, en la innovación (...) todos imitan. (...)

Las transformaciones de todo género encuentran en la metrópoli el primer aliento, la primera ejecución, el primer estímulo.

Y así es natural que acontezca, porque es una lei de irradiación a la que obedecen todas las comunidades humanas.

Donde está fija la cabeza, allí está el faro que ilumina las extremidades.

Donde palpita el corazón, allí late el impulso general i harmónico del movimiento.

Benjamín Vicuña Mackenna (1874), *El Album del Santa Lucía*

### 1. DONDE ESTÁ FIJA LA CABEZA, AHÍ ESTA EL FARO

Gran tema este de ser las extremidades de la cabeza que ilumina el faro. Aunque cualquiera sabe que las extremidades fragmentadas, cercenadas, sin cabeza, sin corazón, no pueden dar un solo paso por sí mismas. De ahí, la dependencia. ¿O es tan fácil, al quedar sin cabeza, encontrar rápidamente otra que la sustituya y así seguir impulsado en el movimiento?

Creo que la mayoría de las personas in-corporadas de uno u otro modo a la modernidad del Chile del siglo XIX y comienzos del XX, salvo esclarecidos nacionalistas o americanistas, suscribían el entusiasta planteamiento progresista de Vicuña Mackenna: “todos imitan”. Esa es la máxima del impulso al progreso y a la innovación. Imitan a la metrópoli, por supuesto. En Chile, imitan a Santiago, y este y las demás ciudades a través de este, a las metrópolis europeas o norteamericana. ¿Imitan como mimesis de la acción, como proponía Aristóteles, entendida la acción como discurso y conocimiento, o mimesis de lo aparente, del resultado de un proceso activo realizado en otro contexto

y con otro sustento socio-histórico, como propone Octavio Paz en relación a Latinoamérica<sup>562</sup>?

Los estudios postcoloniales han puesto el acento en las mediaciones, “en que el *self* y el Otro están ambos explícitamente implicados en el proceso de yuxtaposición del ‘disimulo’—el ‘montaje’— explorando la facultad mimética o la compulsión de volverse Otro verificado en la historia de los colonizadores y colonizados”<sup>563</sup>. Está en juego el simulacro, los esfuerzos del colonizado por ser/aparecer tal como el colonizador. Pero también, está la imposibilidad radical de dicha pretensión. A la performance del colonizado siempre le faltará algo. O será visto por el otro como faltándole algo, un algo que incluso ese otro agregará para asegurarse que falta. El colonizado necesita sentirse bajo esa irradiación, que lo calienta y lo impulsa al movimiento. Movimiento ya pauteado, inscrito, trazado. ¿Hay suficientes modelos disponibles para ser in-corporados espontáneamente desde el nacimiento, en el entorno, en el *habitus* cotidiano? ¿O es el cuerpo in-formado a partir de una norma que se juega más bien como disciplinamiento del cuerpo, del habla, de la pose, del gesto, que opera sobre in-formaciones y de-formaciones previas, en capas y huellas sucesivas, nunca del todo integradas?

Porque para que la performance fluya, incluso creativamente, ha de basarse en una acción dos veces realizada. Por la cultura. Inscrita en el *habitus*.

Ya sabemos (y ya sabíamos) que no es lo mismo ser hombre y estar desnudo en público en la Grecia ateniense, en el París del Thermidor o en la Inglaterra victoriana. Que no es lo mismo ser mujer y estar desnuda en público en la Grecia del siglo de oro, en el París Thermidor si se es una *merveilleuse*, o en la Inglaterra victoriana. Que no es lo mismo un vestuario realista en el teatro del Antiguo Régimen, en el tardo-romántico o en el modernista. Que no es lo mismo para una chilena cubrirse con un manto negro, vestir una túnica delgada, sobrellevar un pesado vestido de paño grueso oscuro, cerrado hasta el cuello, los puños y arrastrando el suelo más allá de los pies, o vestir un escotado vestido colorido para celebrar la fiesta del Centenario. ¿Es cuestión de gusto personal?

---

<sup>562</sup> Ver Octavio Paz (1974), *Los hijos del Limo*, Barcelona: Seix Barral.

<sup>563</sup> Taussig, 1993, citado por Vale Almeida, 7.

¿Es una transacción entre el gusto personal y las convenciones vigentes? ¿Hay espacio para la transacción? ¿Siempre, o dadas ciertas circunstancias? ¿Cada mujer y hombre busca el vestuario que mejor exprese su personalidad, o por adoptar un vestuario prescrito por la moda y el deber-ser social, su personalidad va modelándose de acuerdo a dicha moda?

¿El cuerpo es un maniquí, como sostenía el Antiguo Régimen, sobre el que se cuelga un vestuario-signo, sin comprometer la identidad de quien hace de percha? ¿Es un símbolo, que establece tal correlación estrecha entre persona y vestuario que, a la postre, parece que uno hubiese nacido vestido (con “ese” exacto vestuario)? Preocuparse de imaginar y agregar detalles personales a la vestimenta, ¿es un acto de vanidad o de autoexpresión profunda de la propia sensibilidad? ¿Qué se juzga, prejuzga e infiere del vestuario del otro? ¿Qué mecanismos económico-sociales llevan a que se genere este *habitus* sígnico y simbólico en relación a prendas que bien pudieran haber sido sólo utilitarias?

Porque pudo oírse clamar a alguien en ese Chile del Centenario o antes, en el de 1890: “Mi reino por un traje”. O por un vestido. ¿Y por un manto, qué daría?

## **2. CAMBIO DE FOCO: MIRADAS DE DESEO A LA CIUDAD LUZ TRAS LA REVOLUCIÓN INDEPENDENTISTA**

La metrópolis iluminadora de la moda es una constante para el Chile colonizado. Al menos, en las clases dirigentes o en aquellas con mayor capacidad económica. Porque la variable interviniente en esto es el mercado. Y la sumisión a él es grande, por sobre la coherencia respecto a procesos político-sociales, lo que, en el caso del vestuario, implicaría haber querido tener en él una segunda piel que expresara un sentimiento o convicción.

La revolución de 1810 sorprendió a los chilenos y a las chilenas en diferente situación. Ellas, vestían la moda que dictaba la metrópolis inmediatamente superior en la escala colonial: Lima, mediadora con la gran metrópolis, Madrid. Lima, porque las restricciones del comercio monopolístico del mercantilismo no hacían fácil el intercambio con el resto del mundo, y mientras la navegación no acercó Valparaíso con Cádiz, el abastecimiento venía de allí. Lima, rica cabeza de virreinato, “con el nombre de ser

hasta ahora la ciudad más española de América y la que tiene en su sangre más sangre de conquistadores”<sup>564</sup>. Había pergaminos suficientes para justificar dicho vasallaje.

La moda femenina chilena (¿o santiaguina, o al menos, urbana?) fue tomando carácter, con variaciones dentro del patrón limeño y español: “Hubo, sí, moda propia en Santiago, y tan propia que no puede ajustarse a patrón alguno extranjero. (...) Sabemos que llevaban camisa con un gran descote y mangas muy cortas, todo ello guarnecido de finísimos encajes (...) y sobre todo un peto que comprimía el busto con un sentido de la estética de notable parsimonia”<sup>565</sup>. Gran escote, brazos desnudos: la envidia de sus bisnietas del 1900, de cuya libertad corporal y liviandad en el vestir ellas carecían<sup>566</sup>. Peto que comprime el busto: antecesor del disciplinario corset, prenda que desde las antiguas romanas se usó intermitentemente por las mujeres occidentales. De la cintura para abajo, gran ruedo ahuecado. ¿Mecanismo? Enagua tras enagua sobrepuestas bajo el faldellín, dejando asomar sus encajes y bordados y el pie al descubierto. Misma moda que aún llevan hoy las indígenas del altiplano, fijadas en este periodo colonial.

Bajo las enaguas, medias de lana de colores, similares a los zapatos livianos también coloridos. El pelo al descubierto, entretejido primorosamente con complicadas trenzas. La mantilla o manteleta, a veces de seda muy fina, era sólo usada en la calle y no cubría la cabeza sino se entrelazaba con el cabello.

No tanto el vestido, cuya línea general era usada por todas las clases como se aprecia en el grabado de La Perousse —variando probablemente en la profusión de encajes, bordados y colorido— sino las medias y zapatos (los menos acomodados llevaban

---

<sup>564</sup> “Modas de antaño”, Zig-Zag 2º semestre de 1905.

<sup>565</sup> Esta y las próximas citas corresponden a “Modas de antaño”, *ibid.*

<sup>566</sup> Roxane (Elvira Santa Cruz) comenta en “La vida social en Santiago antiguo”: “El primer conato de independencia que tuvo la mujer chilena fue para defender su coquetería; la moda del ‘vestido corto’ y de los ‘brazos desnudos’ triunfó de las pastorales y del confesionario, mucho antes que triunfara su capacidad de pensar, de sentir y de amar”. (Zig-Zag N°813, 18 -9-1920).

piernas y pies desnudos) y las joyas puestas en el pelo, pecho o hebilla de los zapatos manifestaban la posición social de sus dueñas.

“La pintura del rostro ha sido una obsesión de las mujeres de esta tierra, menos ahora, por cierto, que en los días del principio del siglo XIX. (...) Lima trajo aquí los cosméticos y nuestras mozas no pudieron pasar entonces sin aquella (...) mano de gato”. El grueso maquillaje de solimán y carmín utilizado en Europa durante el Antiguo Régimen encontró su camino vía Lima hasta Chile, y parece haber sido utilizado en exceso, “desfigurándola y afeándola”<sup>567</sup>. Me aventuro a pensar que los hombres también lo empleaban, según se observa en algunos retratos coloniales.

También, a veces, se maquillaban las niñas. Para engañar. Para burlar a los hombres. Como lo hizo Ursula Suárez, según relata en su *Relación autobiográfica*, en plena Colonia del siglo XVII al XVIII: 1666-1749). Ursula deja en claro que el vestuario era entonces un claro medio de distinción de género, de clase y de etnia. Y ella manejó cada una de esas variables para su engaño<sup>568</sup>: “Fui a la caja de mi tía; como mica empeséme (a) alinear con mucho afán, y desía: ‘Cuando suben a la ventana van aliñadas’. Saqué el solimán y sin espejo me lo empesé a pegar, y muy buena color; no sé si me puse como mascarón: a esto no atendía yo, sino al aliño que a las mujeres había visto. Como los

---

<sup>567</sup> Relata Roxane en el artículo recién citado que “el americano Jonson, refiriéndose a la sociedad santiaguina de 1812, dice que ‘todas las damas se presentaban desfiguradas con aquellos solimanes y carmines que las afeaban...’”.

<sup>568</sup> Ursula cuenta su honda impresión de haber presenciado un acto que supuestamente es privado, pero que, deduzco que por pobreza, era público (como ocurría en los burdeles de camas múltiples de los conventillos porteños); en una barriada de Santiago y siguiendo el Mapocho, un prostíbulo sin puerta le permitió presenciar los actos sexuales allí realizados, que interpretó primero como una violencia contra la mujer, como un castigo insufrible, y segundo, como que eso era casarse. Seguro que vio como la mujer recibía un pago por este acto. Esto lo ligó a una conversación de mujeres mayores sobre los hombres que engañan y hacen sufrir a las mujeres. De allí su firme propósito de erigirse en la vengadora de todas las mujeres, como un acto de servicio a Dios. Ver: Suárez, *Relación autobiográfica*..



micos púseme sarsillos y saqué una mantilla picada con punta negra. Todo el aliño sólo fue en la cara y cabeza; púseme las puntas sobre ella, de suerte que me tapara la cara: bien lo discurría, que viesen que era blanca y no conociesen que era niña. Fuime así a la ventana (...) vi venir un hombre de hacia la plasa y dije: ‘Gracias a Dios, ahora te engaño a vos’”. Tras conquistarlo como mujer y hacerse dar dinero a cambio de futuros encuentros (¿íntimos?), le gritó: “Te he engañado, tontaso; tan mal animal que de mí se dejó engañar”,<sup>569</sup>.

La ventana a la que se asoma la niña/mujer, bisagra entre lo privado y lo público. Allí, las mujeres suben y se muestran en indumentaria de calle. Sólo se “aliñan” la parte del cuerpo que quedará a la vista: de la cintura para abajo, pueden quedar en ropa *negligée*. Aliñarse es maquillarse gruesamente, ponerse aros colgantes (zarcillos) y taparse, aunque no completamente, el rostro: usó Ursula una mantilla picada (con huecos, probablemente tejida a crochet o de encaje) de color, ya que especifica que sólo las puntas son negras, probablemente aludiendo a quien lo usa es una persona mayor. Así, puso en juego los signos de mujer en edad de intercambio sexual (no niña), de mujer rica (con aros: joyas) y de mujer blanca (¿su propia tez bajo el maquillaje?). Todo ello, como un acto de engaño. Usó su cuerpo como maniquí: colgó en él los signos sociales que no comprometen su identidad profunda. ¿Disfraz? No del todo, el disfraz exhibe su impostura como juego, aquí, se ocupa como simulación de ser (no pretender ser) otro. Un problema de manipulación de la apariencia/sinceridad. Rousseau se habría espantado. ¿Con ella, por el juego de apariencias sin fondo o sin respaldo en su ser, o con el hombre que paga tan fácilmente los favores de una mujer blanca y rica (¡qué hallazgo!) por una ventana, umbral entre la fantasía de acceso a la intimidad, y la calle, donde pueden circular todos?

La persistencia de la moda colonial en el vestuario femenino chileno hasta ya entrado el siglo XIX antes de la independencia (al menos, hasta 1812), mientras en Europa hacía ya más de treinta años que en París y Londres se había implantado la túnica a la romana y el rostro limpio de maquillaje, es un índice de los circuitos mercantiles y de las relaciones de poder político. Curiosamente, los hombres estaban más al día con la moda europea post revolución francesa. O estaban al día en la mitad de ellos, quiero decir, “de

---

<sup>569</sup> Ibid, 15.

la cintura para arriba”. El cambio hacia un estilo republicano se dio antes de conquistar la independencia, es decir, aún bajo el dominio de la corona hispánica: a los hombres pudientes de 1810, la independencia “los pilló vestidos de un frac más o menos cortado del tipo que se usaba en Europa ... pues llegó a desterrarse el casaquín que se estilaba cuando a Luis XVI se le cortó la cabeza, porque no convenía a los intereses del país en que venía reinando su casta. Aquí los hombres adoptaron poco a poco el frac verde oscuro, traje Robespierre, o el frac abotonado de Fouquier de Tronville, mientras que algún rarísimo imitador de los días del Directorio pretendió adornarse con los bucles rizados de los *incroyables* sin penetrar siquiera en su espíritu. ¡Y más bien así! Enfundados en sus fraques y hundida la barba en el apretado corbatín, asistieron nuestros mayores a los primeros Congresos”<sup>570</sup>.

Es decir, se produjo una asincronía en relación al proceso político en el caso de los hombres, y como bien dice la cronista de Zig-Zag, el cambio en la indumentaria no fue uno de simbología política anti nobleza sino uno de diplomacia pro Francia anti realista. En ese sentido, fue un acto de imitación que no penetró en el espíritu de su primera implantación en Francia, lo que los hace equivalente a los jóvenes que se vistieron de *incroyables*. Pero el cambio involucró chaquetas, chaquetines, fraques y cuellos de camisa: no se dio en Chile la gran batalla de los con *cullotes* vs. los *sans-cullotes*. María Graham, en su diario de su estadía en Chile en 1822, menciona que en general los hombres chilenos se visten como los campesinos del sur de España, y que los hombres acomodados usan medias blancas de algodón o lana ajustadas a las piernas, es decir, *culottes*. No las usan con zapatos como solía hacerse en Francia, sino las combinan con zuecos de madera o con simples ojotas. La adopción del pantalón por las clases burguesas francesas fue un raro caso de una moda que subió desde las clases más bajas hacia arriba, en manifestación del espíritu democrático de la nueva clase dirigente. En Chile, ese tema no se planteó ni podía haberse planteado, ya que los hombres de las clases bajas aún en 1825 solían ir desnudos bajo el poncho. Ni siquiera los soldados, grupo triunfador de las gestas independistas, iban mejor vestidos y a menudo estaban descalzos<sup>571</sup>. El pantalón recién se estaba incorporando en 1822 por las gentes de fuera

---

<sup>570</sup> Roxane, “La vida social en Santiago antiguo”.

<sup>571</sup> Según relata el cronista Head, los soldados que custodiaban el palacio de gobierno en Santiago en 1825, en su mayoría negros o mulatos, estaban muy mal vestidos pero no

de la gran ciudad, según menciona Graham. Tomaría tiempo para que las clases altas adoptaran este atuendo, que aquí también inició su uso en estratos marginales.

En Chile, las simbologías burguesía vs. nobleza o pueblo vs. nobleza y clero no venían al caso, ya que la independencia no disputó la hegemonía a una corte de nobles asentada fuertemente alrededor del poder real, con usos de representación publicitaria ostentosas y discriminatorias, como quizás ocurrió en virreinos poderosos como los de México y Perú. Y si hubo alguna nobleza en Chile, esta fue la de los propios involucrados en la gesta independentista, la que descolgó los blasones de sus puertas o dejó enmohecer los escudos de armas tras la supresión de dichos títulos por la República, sin cuestionar otros signos nobiliarios, como los *culottes*.

Tampoco el gobierno independentista suprimió ciertos emblemas de poder a usar en espacios públicos, del tipo de los que existían profusamente en el Antiguo Régimen. Al modo de las leyes suntuarias, se obligaba en Chile a los detentores de cargos de gobierno a exhibir sus distintivos siempre que estuvieran en público. La idea del vestuario homogéneo como signo igualitario garantizado desde el poder no había calado en los republicanos criollos. Esto fue esgrimido un siglo después por Recabarren como prueba de la falta de espíritu democrático de la nueva/antigua clase dirigente. En su ***Ricos y pobres***, cita el bando del 16 de enero de 1818 como prueba del modo de ser de la burguesía, igual para él entonces que en 1910 en su espíritu de clase privilegiada que mira a los otros como inferiores: “Estando ordenado por punto general que todo individuo lleve un distintivo que descubra el cargo que ocupa en la sociedad, no puede la corporación del ilustre cabildo estar privada de esta divisa sin que sus individuos se expongan a ser privados de las distinciones que se merecen por su alto empleo. Por este principio en lo sucesivo deberán llevar indispensablemente, aún fuera de las concurrencias del cuerpo, sombrero apuntado y bastón con borlas, la misma insignia

---

dejaban de lado los adornos llamativos: usaban aros dorados en las orejas; los que custodiaban la casa del gobernador en Los Andes tenían peor suerte: estaban sucios y descalzos. Francis Bond Head (1825), *Las pampas y los Andes*. (Rough notes taken during some rapid journeys across the pampas and among the Andes). Reeditado en 1997, Buenos Aires.

que es marcada al Tribunal de Apelaciones. –Dios guarde a U.S. muchos años. –Luis de la Cruz. –SS. del Ilustre Cabildo”,<sup>572</sup>.

Las mujeres muy rápidamente se pusieron al día tras la Independencia, de cuerpo entero y no de medio cuerpo como sus compañeros, en cuanto se levantó la restricción mercantilista antes impuesta por España: “Ya no es Lima la que da la moda, sino los artistas cortadores de Londres y de París cuando el comercio con Buenos Aires nos acercó a Europa”,<sup>573</sup>. Las únicas prendas de vestir a la venta eran los sombreros y las zapatillas, ambos, producidos a máquina y en serie en Europa. "Esto no quiere decir que no se puedan comprar también géneros de Europa o vestidos para las clases acomodadas, ya que desde la apertura del puerto, las tiendas para la venta al detalle de toda clase de artículos europeos son tan comunes en Valparaíso como en cualquier ciudad semejante de Inglaterra”,<sup>574</sup>. Al venderse géneros y no vestidos, y en tiempos en que aún no había moldes ni iconografía masiva para difundir la moda, las grandes beneficiadas fueron las pocas modistas y sastres franceses vecindadas en Chile. Al inicio del giro hacia lo francés, sus clientas no sabían cómo eran los vestidos que encargaban, ya que nunca habían visto uno similar, por lo que estaban obligadas a recurrir a estas privilegiadas mediadoras.

El cambio lo adoptan en especial las nuevas generaciones, abiertas al espíritu de los tiempos y no atadas a un vestuario como parte de una identidad ancestral: relata la observadora María Graham: “Me impresionó mucho el aspecto de mi venerable vecina (en Valparaíso). Siguiendo la costumbre del país, lleva descubiertos sus cabellos plateados. (...) Un rosario le cuelga sobre la falda y lleva siempre puesto el manto o el pañuelo, que las demás se ponen solamente cuando tienen que salir a la calle o hace mal

---

<sup>572</sup> Recabarren, Ricos y pobres, 275.

<sup>573</sup> “Modas de antaño”.

<sup>574</sup> María Graham, Diario de mi residencia en Chile. Esta cita corresponde al 17 de mayo de 1822.

tiempo. El vestido de la nieta no se diferencia mucho del de una francesa, sólo que el manto hace inútiles los sombreros, cofias y capotas (para salir a la calle)”<sup>575</sup>.

Ese “no diferenciarse mucho” de una francesa (se diferencian algo, claro) se refiere al vestuario tipo túnica romana, suelta y ligera, tomada bajo el busto y que deja entrever el contorno del cuerpo. Aquel impulsado por las republicanas francesas para desechar la artificialidad, las diferencias sociales odiosas y mostrar y vivir su cuerpo en estado “natural”. ¿Mantiene esa connotación su adopción por la burguesía chilena? Creo que no, ya que aquí sobre todo significó un cambio de referente desde lo hispánico a lo francés, por tanto, a una mimesis un otro externo y no a una “naturalidad” brotada del carácter y moral profundo de la sociedad. En tanto sólo fue asumido por la elite económica y conectada a lo europeo, no cumplió con su objetivo democratizador y más que simplificar costumbres, estableció un nuevo imperativo de elegancia refinada y exquisita. Levantó una sólida valla entre sus usuarias y el pueblo, que siguió usando los atuendos tradicionales por algún tiempo, atuendos por lo demás, extraordinariamente variados y coloridos<sup>576</sup>.

De todos modos, ese traje a la romana que no requiere los artificios del peto y de los ahuecadores de la falda ni los tantos bordados y encajes, debió otorgar a la mujer que lo usaba una mayor soltura de su cuerpo: una sensación de liberación. Porque aunque su uso no haya sido motivado por ello, el traje en sí está concebido en ese espíritu, y ocurre que desde su propia materialidad irradia aquello que se buscó en él al idearlo primeramente<sup>577</sup>.

---

<sup>575</sup> Ibid, 11, escrito el 10 de mayo de 1822.

<sup>576</sup> Citando testimonios de cronistas extranjeros en Chile de 1820, dice Feliú “En las reuniones de las corridas de toros como en otras fiestas, el principal interés (para el extranjero) (...) se encontraba en la variedad de los trajes del pueblo, que era cosa que no cansaba de observar”. (119).

<sup>577</sup> Séneca comentó las ropas de seda tejida de oro transparentes que usaban las mujeres de su tiempo: “¿La que puede vestirla osaría afirmar que no está desnuda? ¿Qué descubris en esta clase de trajes, dado caso que pueda llamarse vestidos, que pueda resguardar el cuerpo o el pudor?”. Extracto de Tratado de los vestidos, de Rubenius (sin

El lugar para mejor lucir su nueva imagen, no de limeñas sino de francesas o inglesas, lo tuvieron estas mujeres en el teatro, donde el “régimen de visibilidad” (Sennett) es recíproco: todos pueden ver a todos los demás, tanto a los que se encuentran en el escenario como en la platea. Tal era la disposición carne/piedra del gran Coliseo al estilo español que mandó construir O’Higgins en Santiago en 1820, primer teatro existente en Chile y no espacio malamente adaptado para presenciar comedias. Seguro que ya se sabía en Santiago de la vida cortesana de gran lujo que el Virrey Amat (anterior gobernador español en Chile, muy seguido en sus usos y costumbres por nuestros criollos) llevó en Lima en torno al teatro de comedias tipo coliseo, donde descollaba su amante la Perricholi como gran actriz a través de los últimos decenios del siglo XVIII<sup>578</sup>. Era esta una deuda pendiente para la sociedad chilena. Desde el primer momento, se impuso la norma de los palcos privados rematados a altos precios por las clases pudientes, al igual como ocurrirá en su máxima expresión en la *Belle Epoque* con el Teatro Municipal: “Hay aquí un teatro que puede contener probablemente ochocientas personas. (...) Observé la primera fila de palcos que son privados, lleno de mujeres con aspecto de grandes damas, de elegantes figuras y modales, de buen porte y peinados de buen gusto; algunas morenas, otras rubias, todas ataviadas con elegancia. A la distancia el efecto era inglés, en grado considerable”<sup>579</sup>.

Por suerte para ellas, ya saben sentarse erguidas en las sillas del teatro: “hace muy poco tiempo que las damas chilenas han aprendido a sentarse en sillas, en vez de hacerlo sobre el estrado”<sup>580</sup>. Es decir, van dejando atrás algunas de sus costumbres moriscas que las tenían acostumbradas a una corporalidad de alguna manera más sensual (si pensamos en las majas de Goya) pero menos alerta. También, menos intercomunicada: el estrado era un habitáculo exclusivamente femenino (a lo más, se aceptaba en él a un

---

citar), en “Los miriñaques de las antiguas damas romanas”, *Zig-Zag* N°815, 2 –10-1920.

<sup>578</sup> Ver Luis Alberto Sánchez, *La Perricholi*.

<sup>579</sup> Crónica del viajero Peter Schmidtmeier: *Viaje a Chile a través de los Andes*, citado en Pereira Salas, 102.

<sup>580</sup> María Graham, 107.

alto eclesiástico), por lo que impedía la interlocución cercana con los hombres; aún cuando se encontraran dentro de la misma sala, el espacio del estrado era segregado según género.

Es interesante el modo en que nuestra cronista Graham da cuenta de la tensión entre la vestimenta española, ya ancestral para las chilenas, y estos nuevos atuendos franceses (Graham, como buena inglesa y con un sesgo colonialista, nunca identifica, como sí lo hace Schmidtmeyer, a los vestuarios femeninos o a su *look* general como inglés: parece que le hacen demasiada falta el sombrero y la cofia). No era que algunas mujeres adoptaran completamente un estilo de vestuario, “se cambiaran” al francés mientras otras persistían en el español. La mayoría, a no ser las muy mayores, fueron ambivalentes: según la ocasión, se vestían como españolas o francesas. Y cuando lo hacían a la española, era por su ligazón con la ritualidad Católica. El anticlericalismo tan extendido entre los próceres de la Independencia y celebrado y exaltado en el teatro en obras neoclásicas, no rigió a la hora de ir a misa ni siquiera en las ciudades más modernas del país: “Hoy día se celebró la fiesta de Corpus y fui a la iglesia Matriz (en Valparaíso) con mi amiga (la hermana del predicador, don Mariano Encalada) a las nueve de la mañana; ella se había quitado su traje a la francesa y adoptó el traje español; yo tuve que hacer lo mismo y ponerme mantilla en lugar de sombrero porque ese es el traje que se usa para ir a la iglesia. Un niño nos seguía llevando un libro de misa y una alfombra para arrodillarnos”<sup>581</sup>. Igual situación ocurría en Santiago: “las señoras pasaron a saludarme antes de irse a misa, y en esta ocasión habían cambiado sus vestidos de estilo francés por otros enteramente negros, y llevaban mantilla, la que hace aparecer a una hermosa española o chilena diez veces más hermosa y agraciada”<sup>582</sup>.

Hay un tipo de vestimenta obligatorio para ir a la iglesia: con vestido español y con mantilla. En Santiago, no es cualquier vestido español sino uno enteramente negro. Incluso las mendigas tienen trajes negros, aunque andrajosos, para la iglesia<sup>583</sup>. Recato, castidad, modestia femenina en la iglesia. Por cierto, al hombre no se le pide taparse ni

---

<sup>581</sup> Ibid, 45, corresponde a junio 6 de 1822.

<sup>582</sup> Ibid, 110, agosto 25 de 1822.

<sup>583</sup> Feliú, 244.

oscurecer sus ropas para asistir a ella. Aquí hay también una clara distinción de género. Las clases se homogenizan en el vestuario de iglesia femenino, las feligresas no exhiben símbolos de poder. A no ser, claro, que lleven a un niño tras ellas (¿trabajo infantil?) con una alfombra para proteger el vestido al arrodillarse (no las rodillas, porque estas quedan cubiertas por el traje largo) y un misal. ¿Sabrían esas mujeres leer el misal, probablemente en latín, con un índice de analfabetismo femenino cercano al 99%? ¿O llevarlo por la calle en exhibición era un acto de publicidad representativa del poder letrado?

Aparecer a la vista en público como francesa o como española era cuestión, según el discurso de Graham, de “quita y pon”: se cambiaba un vestido y se adoptaba otro, cambiando con ello la cita a la tradición cultural que cada uno implicaba. Estos cronistas nunca se refieren a “vestimentas chilenas” o a “las vestimentas del país” cuando hablan de la mujer burguesa, sino utilizan su referente europeo. Está claro que el traje a la francesa era una adquisición aún no apropiada, pero al realizar esa cita colonialista, de inmediato irrumpe su oposición con lo español más que con lo americano o chileno. ¿Cómo habrá sido vivida esta dualidad por estas mujeres: al modo de la impostura que sentía Ursula cuando se ataviaba como veía hacer a las mujeres mayores de su casa que, aunque próximas a ella en rango y etnia, no vestían como ella? ¿Cómo se sentirían más cómodas, más “ellas”? Si al lugar donde quieren ser vistas y de hecho son vistas –el teatro- van con trajes franceses, quiere decir que por allí fluye el deseo de poder, el deseo sensual, agenciado colectivamente para dar “un efecto inglés, en grado considerable”. O mejor, uno francés.

Según la regla de oro de Vicuña Mackenna, la metrópoli, la cabeza, va adelante con las innovaciones de progreso, imitadas por sus extremidades. Las modas burguesas capitalinas y porteñas se extienden paulatinamente a las cabeceras de provincia y luego a las ciudades medianas, pero demoran en calar en el pueblo, en especial en el mestizo, en gente de ancestro indígena y entre campesinos. El huaso, por cierto, no abandonó la manta o poncho colorido y las botas altas.

Hombres y mujeres de las grandes ciudades, hacia la mitad del siglo XIX, cuidaban con esmero su apariencia, no produciéndose aún la Renunciación Masculina ni la tan absoluta homogenización femenina. El juego de la identidad y valoración social mediante la vestimenta, o quizás tan solo el goce de sentirse bien con ropas bonitas y



modernas, hizo que los miembros de las clases medias en ciernes cuidaran con esmero su apariencia y vistieran incluso a diario con cierta elegancia. Al menos en las calles, había tal equiparidad de apariencias que no era fácil distinguir a una persona rica de una modesta: el vestuario no funcionaba como identificador de rango social, aunque sí de género y de etnia (mestizos e indios mantenían vestuarios tradicionales): “En el informe del norteamericano J.M. Gillis, miembro de una expedición científica que visitó Chile a mitad del siglo XIX ... se describe el mimetismo social practicado, desenvueltamente, por ‘mecánicos y pequeños comerciantes’ de la capital: ‘En su vida doméstica no hay ningún tipo de orden, limpieza o pulcritud; pero en público, con los vestidos elegantes que les apasionan, un forastero apenas podría sospechar que el hombre que él conoce envuelto en una vistosa capa, escoltando a una mujer engalanada con sedas y joyas, ocupara en la escala social una posición no más alta que la de hojalatero, carpintero, o vendedor cuyas únicas existencias pueden empaquetarse en una caja pequeña’”<sup>584</sup>. Dicho testimonio parece corroborar el de Domeyko, quien describió un paisaje citadino relativamente homogéneo. El teniente J.M. Gillis también notó la ausencia de contrastes, pero además, delató una forma de impostura”<sup>585</sup>.

En vez de celebrar el que los grupos medios y bajos se presentaran del mismo modo que los altos, a Gillis le pareció un engaño: con Rousseau, exigía vestimentas sincras que evidenciaran quiénes verdaderamente eran. En un criterio secular y capitalista, el “quién se es” está dado por la capacidad económica, de la que se deriva la dignidad de trato que cada cual merece. Habla Gillis de “vestidos elegantes que les apasionan” a estos encantadores por la apariencia: hay un claro flujo de deseo sensual en ese apasionamiento, que lleva a un gasto sacrificial propio del barroco colonial más que del racionalismo pragmático burgués. El amor por el lujo estaría en todos los estratos y se expandiría a la par de las condiciones materiales. Al modo del “farol en la calle,

---

<sup>584</sup> J. M. Gillis (1855), *The U.S. naval astronomical expedition to the southern hemisphere during the years 1849-1852*, Washington, vol. I.

<sup>585</sup> Vicuña, *El París americano...*, 35.

<sup>585</sup> Vicente Grez (1879), *La vida santiaguina*, Santiago: Gutenberg, 59-60. Citado por Vicuña, *ibid*, 49.

oscuridad en la casa”, más que sibarita e íntimo, era un goce del verse mirado admirativamente por otro en público.

No extraña que salga a colación la metáfora y el concepto del “teatro mundi”, en el cual el signo que cada cual representa en público está dissociado de la persona que lo porta. Como lo puso Vicente Grez en 1879, ese “teatro mundi” pudo florecer en Chile sólo con la República, la que habría permitido el despegue de los conceptos, que también ocupa Vicuña Mackenna, de civilización y adelanto material, en ese movimiento de la sociedad siguiendo el farol metropolitano de la economía-mundo a la que Chile se plegó en dicha coyuntura histórica: “Ya se comprenderá fácilmente que para que tales hombres (elegantes y finos) existan se necesita de un teatro brillante: son como los grandes actores que no nacen en todas partes sino adonde hai afición i protección por el teatro. Por eso es que entre nosotros los hombres galantes nacieron con la república, es decir, con nuestra civilización, con nuestro movimiento social, con nuestros adelantos materiales”<sup>586</sup>.

### **3. LAS “TAPADAS”: MIRAR SIN DEJARSE MIRAR**

*“¿Y no hay “tapada”  
a quien algún plantón demos?”*  
Zorrilla, 1844, **Don Juan Tenorio**

#### **“TAPADAS” EN LA PLATEA DEL TEATRO**

En las fiestas públicas celebradas por la revolución francesa, veíamos que los organizadores recomendaban a las mujeres de todas las clases asistir con túnicas blancas a la romana, de modo de expresar su igualitarismo social y sencillez republicana. En Chile post revolución independista, aunque la burguesía triunfante cambió sus ropas españolas por las francesas, especialmente para su uso en las tardes sociales y en las fiestas, mantuvo el concepto de la representación publicitaria por el vestuario. En ello siguió operando el influjo español: la corte española fue la más tardía dentro de Europa en abandonar el boato y ceremonial tradicional en estos aspectos.

---

|

Esa cultura permaneció en esta distante ex colonia, a juzgar por la persistencia de ciertas normas vigentes después de la Independencia y prolongadas por décadas: “Nadie podía mostrarse en dos o más bailes con el mismo vestido y los mismos adornos”<sup>587</sup>. Los sacrificios a tal efecto eran enormes: “Muchas personas conocidas que se encontraban en una situación precaria y que vivían humildemente, asistían a los bailes lujosamente vestidas y cubiertas de alhajas de gran valor. Las mujeres que no vivían en la abundancia tenían a honor ostentar gran lujo en las fiestas de tertulias y bailes y se imponían de antemano las privaciones más penosas...”<sup>588</sup>. Altísima exigencia, sobre todo en el caso de asistir al teatro, que funcionaba en temporadas de varios días seguidos o alternados. Para asistir al teatro oficial de la República, adornado con sederías blancas, rojas y azules y presidido por O’Higgins, el que iniciaba cada función con la nueva y patriótica canción nacional, había que ir al palco, y con vestido nuevo.

Pero, ¿qué son esos huecos negros, esas lagunas oscuras en medio de tanta elegancia y apariencia inglesa-francesa de las damas? ¿Quiénes osan mezclarse entre los gallardos militares y galanos jóvenes que asisten al gran ruedo frente al escenario? Allí, “en la platea estaban las ‘tapadas’, o sea, las damas que no tienen palcos o no pueden cambiarse el vestido, van allí de incógnito con un chal sobre las cabezas”<sup>589</sup>. Ir de incógnito al teatro, al *zeatrón* o lugar para ver y ser visto en público: más aún, mirar con media vista, ya que las “tapadas” dejaban sólo el fragmento mínimo al descubierto para poder cumplir su objetivo de ver sin ser vistas: un ojo. Estas tuertas voluntarias, obligadas a serlo por la férrea convención social que combinaba la discriminación de género con la representación publicitaria, medio veían pero, ¡al menos no se perdían del todo la función!

Resaltaban a los ojos de los y de las otras de dos formas: por su estar ocultas en público, en negro austero en medio de la colorida e iluminada fiesta teatral, y por estar vestidas bajo el manto con ropas de tipo español, correspondientes a la fórmula tradicional de la “tapada”, contrastando con las demás damas vestidas a la francesa e inglesa.

---

<sup>587</sup> Feliú Cruz, 242.

<sup>588</sup> Ibid, 188.

<sup>589</sup> Crónica del viajero Peter Schmidtmeier, en Pereira Salas, 102.

Subterfugio colonial heredado de Lima, daba oportunidad a la mujer menos pudiente, en medio del teatro símbolo de la nueva república, de sortear la dura norma discriminatoria que la revolución independista no eliminó sino más bien reforzó a partir de nuevos y costosos standards de elegancia. Fue necesario renovar toda la ropa de los arcones para presentarse en público en los ambientes teatrales de la clase dirigente: los antiguos aunque preciosos trajes a la española ya eran inútiles a estos efectos.

Sobrevivió como especialmente adecuado, entonces, entre las acomodadas no tan acomodadas, un especial tipo de traje español: el del clandestinaje. El de la “tapada”<sup>590</sup>. Más que traje hipócrita, traje del máximo disimulo, con el que Sennett ni soñó al desarrollar su teoría del ocultamiento en público durante el siglo XIX. A veces Sennett usa la metáfora del antifaz para tales situaciones, pero el antifaz tiene una connotación de juego y de ponérselo y quitárselo a voluntad que la tapada no posee. Alguien que usa el antifaz sabe que corre el riesgo o se da a sí mismo(a) la posibilidad de quedar al descubierto. Pero la tapada no. Está cierta que se respetará su opción en un curioso acuerdo social, en que todos asumen que “no hay nadie allí”; se ha suspendido por convención la identidad de quien, bajo el manto, oculta la totalidad del torso y de la cabeza. Salvo un ojo. Su identidad social, se entiende, de mujer soltera, casada o viuda,

---

<sup>590</sup> Da cuenta Feliú Cruz de una crónica acerca de una lujosa fiesta burguesa celebrada en Santiago alrededor de 1822, donde estaba la crême de la nueva clase dirigente. Pudo el cronista observar a dos mujeres de gran dignidad y aún bellas que se encontraban en un salón contiguo a la fiesta separado por otro donde se encontraba la orquesta, junto a unas jovencitas de su familia que hacían desesperados esfuerzos por ver la fiesta, saltando para ver por sobre los músicos lo que ocurría en la sala. Eran miembros de una familia española de gran fortuna cuyos bienes habían sido embargados, y cuya actual restringida situación económica las había hecho no dignas de ser invitadas a la fiesta, pero sí se les permitió mirarla desde ese marginal lugar de “ver sin ser vistas”. Aunque probablemente, los de la fiesta sabían que eran observados clandestinamente por ellas, quizás aumentando su placer de poder: de sí poder estar en la fiesta porque se podían comprar el traje francés que no hacía desentonar el brillo de la nueva era. No siempre ser una “tapada” era señal de pobreza y discriminación: las más ricas lo usaban cuando no habían sido invitadas por algún motivo (podía tratarse de una fiesta familiar íntima, por ejemplo, de una gremial, etc.) y querían igual gozar de la “gastronomía del ojo”.

de mujer inscrita en un tramado económico y de prestigio. Porque su identidad femenina quedaba en pie: su estrecha cintura, pollera y finos pies la delatan. Esa identidad, ella no quiere ni puede perderla en público.

Esta convención no soportaría la lógica del panóptico de control policial y social que describe Foucault para la sociedad disciplinaria capitalista. Esa en que la autoridad y el detentor del poder tiene registradas la identidad y el movimiento en el espacio público de cada cual, en especial, de los subordinados y anómalos, asegurando siempre la vigencia de los mecanismos de visibilidad. En Argelia, el colonialismo francés exigió a todas las mujeres que circulaban por las calles sacar un carnet de identidad, en el cual lo principal era que su nombre y su número estuviera acompañado de su foto a cara descubierta, siendo que ellas usaban el *jihab* en público. Las mujeres se sintieron ultrajadas en su deseo de intimidad, el que chocaba con el deseo de control de la potencia invasora. Se sentían como se habría sentido una tapada que ingresaba a la platea del Coliseo y el encargado de recibir los billetes le hubiera solicitado que descubriera su rostro aunque fuera un instante para asegurarse que ella era una decente vecina de la capital.

Es curioso esto de estar en escena sin estarlo. Me recuerda al Guardia Negro en el teatro Noh. Enteramente cubierto de negro, por convención del género, ese actor no es un personaje, por lo que no se ve, no debe ser visto por el público aunque está siempre en el escenario. Sólo está allí para ayudar al realce de la figura del primer actor, ataviado en coloridos y hermosísimos kimonos u otros trajes japoneses. El guardia negro le extiende el traje, se lo acomoda, lo agita si el personaje enfrenta un vendaval, lo mece suavemente si está en una tarde otoñal, le cambia el traje si el personaje varía el lugar y situación de la acción. Con un guardia negro cerca, el efectismo y lucimiento del actor aumenta enormemente. Actor y guardia negro están en el mismo espacio/tiempo real del escenario, pero en uno totalmente diferente dentro del espacio virtual de la escena. Es como si el guardia negro todavía se mantuviera detrás de la *skene* y no hubiera cruzado ese umbral que lo deja expuesto, al descubierto en la *orchestra* frente al público ubicado en el *zeatrón* para mejor verlo y oírlo. Para mejor verse y oírse.

Las “tapadas” son como guardias negros. Sus figuras oscuras, invisibles e inaudibles (no tienen derecho a la máscara teatral, a un orificio por donde salga su voz hacia afuera, convirtiéndolas en *per-sonas*) mantienen un ojo alerta que ve. Sus figuras

multiplican las miradas disponibles para los que sí se dejan ver. Con su contraste, realzan la belleza del vestuario y el movimiento, del sonido de ese primer actor que orgulloso roba escena gracias al potenciamiento que le da ese guardia negro, aquí, esta tapada. Manteniéndose las condiciones sociales que le dieron origen, sobrevive la institución de la “tapada”, porque fluye en ambos lados del deseo. De la que quiere ver y no puede hacerlo más que “tapada”, porque no tiene el vestido, el dinero, el merecimiento para ser parte abierta, visible de la escena. Del que quiere ser visto, porque cada mirada que se agrega a las muchas congregadas en torno a sí alimenta su narcisismo, su autoimagen de potencia que le da el valer la mirada del otro. Que esa mirada lo busque lo revitaliza: él o ella se saben mirados(as), pero tienen la ilusión que pueden vivir sin esa mirada, que han cortado el lazo de la dependencia. Que han reconstituido su cuerpo íntegro, dejando atrás la fragmentación que les ofreció la mirada de la madre en ese espejo que les dijo que eran un otro de ella.

## **“TAPADAS” EN LA GRAN FIESTA DE ESPEJOS TRANSLÚCIDOS**

Medio siglo más tarde de nuestro anterior testimonio de la temprana República, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, las “tapadas” siguen aflorando cuando hay espectáculos dignos de ser mirados por su opulencia, belleza y entretención, y, claro, cuando no se está invitada por falta de merecimiento social. Cómo no van a haberlas hacia 1870, cuando la riqueza de las minas de plata han traído una nueva oleada de ostentación a la burguesía. Los palacios recién construidos dan testimonio del afán de realeza en su decoración y en su arquitectura. Sus perfiles de fierro y sus ventanales ya anticipan el *Art Nouveau*. Ese que transparenta el afuera hacia adentro y el adentro hacia fuera. Manteniendo un umbral de diferencia. Uno infranqueable, como la *skene*, entre el personaje y el público.

Nadie mejor que nuestro modernista Vicuña Mackenna para relatarnos la dinámica de esta relación simbiótica de miradas de poder y deseo en el gran baile celebrado en la Quinta Meiggs en 1866 (ver foto): Parte con una entusiasta descripción de los alhajamientos materiales de la Quinta, “cuajada de todo lo que el arte tiene de más rico y la opulencia de más soberbio”, cuyo subtexto es la alegría por esta señal de progreso y civilización. Luego, Vicuña Mackenna se detiene en el efecto de visibilidad que la Quinta produce al observador, del efecto sobre efecto que se acumula en una cadena sin

fin de amplificación de la luz, hasta alcanzar su límite máximo, la luz de lo divino y de lo sobre-natural: “La rotonda de la quinta con sus mil lámparas derramando luces sobre la luz de los salones, era un rayo de sol dando calor a cuatro mundos luminosos y poblados de ángeles y querubes. Todos fueron puntuales a la agradable cita. Desde las siete a las ocho de la noche una fila interminable de lujosos carruajes iba depositando su preciosa carga en los dos peristilos que sirven de entrada a la preciosa mansión”. Lo precioso de la mansión se corresponde a lo excelso de los carruajes que traen su carga de “preciosas” y “preciosos”. Todo en perfecta armonía: cuatro salones en redondo, dos peristilos de entrada. “Todos” fueron puntuales. Todos los citados. Todos los que son. Los que no son nadie, en el decir de Blest Bascuñán.

Seguimos con las armonías perfectas: ochenta parejas, veinte por salón, en un movimiento acompasado al son de la misma música interpretada en el Teatro Municipal: “El inexorable Julio dio la señal a su orquesta de maestros y ochenta parejas giraban instantáneamente en las cuatro salas en las cadenciosas figuras de la cuadrilla. (...) Media hora después del primer golpe de música, todo bailaba en el recinto encantado donde llegaban los acordes. Bailaban las beldades que estaban en baile y las que no lo estaban, bailaban los que aman y los que no son amados; bailaban los rivales en vis-a-vis y los amigos espalda con espalda; bailaban las hijas alejándose de las madres y las señoras bailaban siguiendo a las hijas ...”. Genial este relato de la relación movimiento del cuerpo-haz de visibilidad: quién sigue a quién con la vista, quién sigue a quién con el cuerpo. De nuevo, esos flujos son impulsados por el poder del control (madres detrás de las hijas, rivales que no se apartan la vista), por el poder de la confianza (amigos, espalda con espalda: no hay nada que vigilar entre cuerpos protegidos por la lealtad), por el poder del deseo (las hijas alejándose de las madres, escapando a la mirada contralora, para sólo sentir y devolver la mirada al amante).

Luego de describir el movimiento cadencioso y en tensión de las ochenta parejas que circulan en los cuatro salones, sigue Vicuña Mackenna con la danza animada de los objetos que realzan el baile. De lo transparente y etéreo, de lo que hace más grata y hermosa la velada. Todos ellos objetos, salvo algo, ¿alguien? que está al otro lado del cristal, del umbral entre el adentro y el afuera: “...bailaban las luces, las flores, las airosas cortinas, los tersos cristales de las ventanas y bailaban las “tapadas”, que eran muchas, detrás de las ventanas. A las diez de la noche la quinta Meiggs era toda entera

desde sus cimientos a su más alta cornisa, una sola ondulación (...) una sola danza loca y a la vez encantadora en su forma, en su cultura y en sus gracias”,<sup>591</sup>.

Muchas “tapadas” detrás de la ventana: ven, pero también, son vistas. Los salones han adoptado la forma del escaparate, con grandes vitrinas para facilitar la vista desde afuera. Están ahí pero no están: sólo brilla un ojo de cada dos; el resto de su ropaje absorbe la luz de esa mil veces iluminada fiesta, produciendo un hoyo negro. Muchos hoyos negros con un solo faro de luz. Las que bailan dentro de los salones no pueden dejar de verlas: son su *alter ego*, el terror, como en esos cuentos de José Donoso cuando, por un paso en falso de la fortuna, el insondable destino las puede poner en la próxima fiesta en el lugar del menesteroso, mientras una de esas tapadas sin rostro habrá dado el paso hacia adentro, logrando desplazarlas de ese apetecido pero escaso lugar de la visibilidad. Están contados. Sólo caben ochenta parejas. Ni una más ni una menos, para no perder la armonía. Y en este Gran Teatro del Mundo, los que están en el lugar del poder crean el artificio de los espejos transparentes para, en lugar de la precariedad de su potencial condición de “tapadas”, ver sólo la afirmación de su poderío actual de reina o rey de la fiesta.

¿También bailan las “tapadas” o es Vicuña Mackenna quien las hace bailar en su mente para mantener la armonía de su relato y de su retórica modernista? Esa que incorpora la Quinta Meiggs con todo su desatado fastuo al movimiento del cosmos, siendo ella el eje mismo del movimiento, desde los cimientos a la alta cornisa, como si dijera desde el eje más profundo de la tierra a lo alto del firmamento. Y claro, cómo no convertirse con ello en ese faro metropolitano que, con su luz, mueve las extremidades de los atrasados, de los que con el mejor sentido común imitan el recorrido de su destello. Lo dice bien: la forma encantadora es, para él, propiamente cultura. En los términos de la época: civilización.

Desde nuestra distancia de siglo y medio, suena irónico que remate con esa frase la mención de las muchas “tapadas” que bailan “detrás” de las ventanas. ¿Cultura de discriminación o del “resquicio” la que tolera e incentiva a las “tapadas” como válvula de escape a la intolerable frustración de quedar socialmente ciegas, de no ver nada en

---

<sup>591</sup> Vicuña Mackenna, “El baile improvisado de la Quinta Meiggs del 7 de septiembre de 1866”, en *Familia*, agosto 1924, año XV N° 176, 1.



absoluto de las fiestas y dramas a las que no han sido citadas en lugar principal, en los palcos del teatro o en alguno de los cuatro brillantes salones del escaparate de la rotonda Meiggs?

## **EL ACTO EMANCIPATORIO DE LAS “DES-TAPADAS”**

Veinte años después, en 1888, el círculo vicioso de la “tapada” de dar curso al deseo de ver mediante el semi-ver, a cambio de la ficción social de no ser vista, amparada en el disimulo de la identidad social, fue roto por una conspicua chilena. Hay precedente de mujeres que mediante el disfraz rompieron la restricción de acceso a lugares públicos que su género les imponía, y entraron como hombres donde no podían entrar como mujeres. Es el caso de la Monja Alférez que vivió mezclada con los soldados vestida de hombre en el sur de Chile en la Colonia, o el de Flora Tristán que ingresó a mediados del siglo XIX ataviada como hombre al parlamento inglés, y George Sand, al parlamento francés. Es sabido que a un seudónimo literario masculino Sand sumó su frecuente apariencia masculina, travestida. Fue una decisión pragmática que compatibilizó su escaso presupuesto para costear lujosos vestuarios femeninos con el dinamismo e intereses variados de su estilo de vida: el traje de hombre era más durable, resistente al frío y a las caminatas a través de París y un estupendo salvoconducto para entrar a lugares vedados a la mujer. Cuenta en su *Historia de mi vida* “Salía con cualquier tiempo, volvía a cualquier hora, iba a la platea de los teatros”<sup>592</sup>. No cualquier mujer estaba dispuesta a seguir su camino: “Las mujeres no saben pasar desapercibidas, ni aun en el teatro. Se niegan a sacrificar la finura de su talle, la pequeñez de sus pies, la gracia de sus movimientos, el brillo de sus ojos. Por todo eso, precisamente, y en particular por la mirada, se denuncian fácilmente a sí mismas”. El brillo de la mirada, el ojo alerta: lugar intransable de lo femenino.

¿Cómo pasaba ella desapercibida? Descubrió un modo de estar ahí sin estarlo verdaderamente, modo muy similar al de la *tapada*: “Hay un modo de escurrirse por todos lados sin que nadie se dé vuelta a mirarnos, de hablar en tono bajo y opaco que no suene altiplado a los oídos que nos escuchan. En suma, para no llamar la atención como ‘hombre’ no hace falta más que una cosa: pasar inadvertida como mujer”.

---

<sup>592</sup> George Sand, 206. Las siguientes citas son de la misma fuente.

-La “tapada”. La travestida. Dos fórmulas de ocultamiento para mirar sin ser miradas, para ver el espectáculo teatral sin ser vistas. La “tapada”, subterfugio visible que juega a la convención de lo invisible; la travestida, subterfugio engañoso que oculta la visibilidad de lo femenino: “pasar inadvertida como mujer”. ¿Pero cómo entrar a la platea del teatro sin ocultar ni engañar, exhibiendo a la par la identidad social y la pertenencia al género femenino en ese restrictivo siglo XIX? ¿Cómo ser mujer e ir “des-tapada” a la platea?

Martina Barros relata vívidamente cómo, durante la esperada y aplaudida presentación de Sarah Bernhardt en Chile con la que se inauguró el Teatro Santiago en 1888, teatro de gran relieve y elegancia y de tan altos repertorios de compañías dramáticas como el Municipal, ella fue a la platea del teatro a rostro descubierto, siendo que su status social la obligaba a asistir a un palco, elegantemente vestida.

La transgresión del modelo performativo que rigió por siglos en el mundo occidental, y en Chile desde que existió un teatro con palcos en 1822, la hizo Martina tensando los límites al máximo, pero no rompiéndolos del todo. Su marido Augusto Orrego Luco fue su mejor aliado, ya que la acompañó como un chaperón confiable. Estaba ella sólo rodeada de hombres, de su misma clase, pero también de clase media. En muchas funciones fue la única mujer en platea, lugar con capacidad de entre 200 y 300 personas. 299 hombres y una sola mujer: Martina Barros de Orrego. Distinto hubiera sido haber sido Martina Barros novia de Augusto Orrego. O Martina Barros con una amiga tan audaz como ella, aunque fueran dos o tres amigas. Ninguna de estas alternativas hubiera sido posible, porque dependiendo de la patria potestad de su padre, no hubiera obtenido el permiso que le concedió su más moderno y liberal marido. Esto, gracias a que “felizmente Augusto y yo habíamos crecido leyendo a John Stuart Mill y muchas veces habíamos comentado los capítulos de su *On liberty*, en que estigmatiza, como uno de los mayores males del mundo moderno, a la tiranía de la costumbre ante la cual se rinde todo el mundo, ante la cual seres de inteligencia superior capitulan. Ambos estimamos que este caso nuestro era uno de los en que debía ser vencida la costumbre, aún más, que era obligatorio desdeñarla y Augusto tomó dos abonos de platea. Fui por eso yo la primera señora que ocupó, en el teatro, un sillón de platea”<sup>593</sup>. La primera señora, se

---

<sup>593</sup> Martina Barros, 151.

entiende, porque esta obligación no regía para la clase media, la que se daba por descontado no podía ni se quería que pudiera alquilar un palco. El ser “señora”, entonces, se definía por estar sentada en un palco y viceversa, no ser señora era estar sentada en la platea. O estar en la platea era no ser nadie, porque recordemos, la clase media en Chile no existía a los ojos de la alta. O la clase media tenía otras aficiones culturales y, al verla poco representada en las plateas de los teatros, esa alta burguesía, acostumbrada a mirar el mundo desde su propio escenario, pensaba que de hecho no existía: “como entonces la clase media era muy pequeña e iba muy poco al teatro, en muchas de las representaciones de Sarah Bernhardt fui la única mujer en la platea”,<sup>594</sup>.

Aún así, habrá Martina sentido cientos de ojos de sus amigos y conocidos, de sus amigas en especial, clavados en su espalda, horrorizados (“de más está decir que nos criticaron mucho”). Esa adrenalina quizás le permitió gozar con más ganas a la Bernhardt, fijando sus ojos no en los palcos sino en el escenario. En la *orchestra*, donde se desplegaba el drama de las tragedias, melodramas y comedias que representó Sarah.

Martina pagó en un inicio el costo social por su audacia y desprecio al status quo; a la larga, abrió una brecha por donde el deseo de otras como ella, pero hasta entonces menos arriesgadas, se coló en un agenciamiento colectivo<sup>595</sup>. Es difícil desde hoy aquilatar el valor de su gesto emancipatorio, auténtica transgresión de esa “tiránica costumbre”, como ella la calificó, que dibujaba y segmentaba el espacio del teatro según rígidos trazados infranqueables, en regímenes de visibilidad homólogos a los que definían/separaban a las clases sociales. No usó el recurso ambiguo de “la tapada”, el que de hecho confirmaba, con su recurso a la invisibilidad, la prohibición para la mujer de aparecer en público en los lugares prescritos sin cumplir la norma de apariencia asignada para ella, sino que usó el de la justificación racional y doctrinaria del feminismo y la razón moderna. No se sometió Martina a la lógica del poder de la

---

<sup>594</sup> Ibid.

<sup>595</sup> Cuenta Martina que, “andando los años, especialmente en las compañías dramáticas, he visto muchas señoras en platea, sin que a nadie llame la atención, sin que nadie lo advierta, lo que me ha hecho pensar que, en nuestra lucha con esa costumbre tiránica teníamos toda la razón y que Augusto y yo, al obtener este triunfo, sólo le arrebatamos los laureles al tiempo”. Ibid, 152.

representación publicitaria sino dio una batalla frente a la opinión pública mediante el uso de una razón comunicacional. Dio la cara, miró la escena con los dos ojos: desterró a la “tapada”, mostró en público que no tenía dinero para cambiarse todos los días de vestido ni para alquilar un palco, pero que era más fuerte su deseo por el buen teatro visto de frente. Y a mucha honra.

Por cierto que no existían “tapados”: el embozado barroco es otra figura, más asociada al burlador, al aventurero, al conquistador o político clandestino que a un violador/confirmador de una norma de apariencia en público. Es que el hombre no lo necesitaba: tenía en esta época decimonónica muchísima más posibilidad de circulación por los espacios públicos que la mujer. Diríamos, virtualmente toda la libertad. Majadero sería insistir aquí sobre la diferencia tan comentada entre un “hombre público” y una “mujer pública”. Y en el teatro, la platea no era un lugar tabú para el hombre de alcurnia, lo era sólo para la mujer. Martina recuerda con agrado que su compensación frente a las críticas fue comentar la función en los entreactos con los muchos amigos que estaban también en la platea: en este caso, había una única mujer en un corro grande de hombres. Una mujer que había conquistado su derecho doctrinario a estar allí, a diferencia de esas mujeres-anfitrionas de hombres públicos, como vimos antes, como el caso de la señora de Montt, cuya inferioridad y debilidad de posición quedaba simbolizada en que era la única mujer presente y la única sentada frente a un amplio círculo de connotados hombres de pie.

## **•AMBIGÜEDAD ENTRE REPRESIÓN/LIBERTAD EN LA “TAPADA”**

Una cosa era ser una “tapada” como excepción y otra serlo entre una muchedumbre de “tapadas”: cuando ir “tapada” es la norma. En la performance, el objeto que participa de ella —aquí, el manto de la “tapada”— no tiene valor en sí sino que se lo confiere la red de relaciones en que participa. En la “tapada” está la ambivalencia entre ser expresión de la discriminación social vigente junto con ser válvula de escape confirmatoria/desafiante de esa norma. Está la ambigüedad del ocultamiento de la identidad como represión del cuerpo versus su libertad. Es sabido que la colonia, en tanto cultura barroca, era proclive a las fiestas y ceremonias públicas, en un ánimo celebratorio de la vida (eterna) en contigüidad con el duelo por la muerte en la conciencia de la finitud terrenal: casi la tercera parte del año eran días festivos en el

siglo XVIII en Chile. Primaban los rituales religiosos, por los que fluían agenciamientos de deseo flexibles y otros en fuerte fuga, ya que lo sagrado ponía al ser humano y a la colectividad en relación corpórea, sensualmente expresada, con sus miedos, deseos, fantasías y pulsiones íntimas.

John Byron, abuelo del poeta, que estuvo prisionero en Chile a los 23 años de edad, relata que una de las diversiones favoritas de las señoras chilenas eran las grandes procesiones de noche. Tal como lo eran las Fiestas de Adonis y las Temosforias griegas, ritos femeninos nocturnos en que las mujeres hacían fluir su deseo, en especial, el sexual, en ritos de fertilidad, de negación o celebración de ella y del placer amoroso, en complicidades que implicaban y negaban a la vez su relación insatisfecha con lo masculino. En los rituales nocturnos en Chile, según relata Byron, las mujeres iban “tapadas”: “no se podían reconocer y se entretenían hablando a la gente de la misma manera que se usa en las mascaradas. Una noche de Cuaresma, hallándose el joven Byron junto a la casa por donde debía pasar la procesión, sin llevar bajo la capa sino un chaleco delgado, una dama que acertó a cruzar dióle tales dos pellizcones que creyó le habían sacado el pedazo y realmente lo dejaron mareado largo tiempo. ‘No me atreví a chistar en ese instante –dice,- porque me habrían roto la cabeza si hubiera formado el menor alboroto. La amable dama se confundió con la multitud y jamás logré saber quién me había dirigido tal favor’”<sup>596</sup>.

Está implícito en el relato que la dama en cuestión tuvo muy buen cálculo en dónde dar su pellizcón, probando y poniendo a prueba la robustez viril del joven inglés. El ir “tapada” fue el requisito para su iniciativa sexual, vedada fuertemente a la mujer y también al hombre respecto a ciertas mujeres en situación de identidades abiertas en público. No sólo por esa inesperada experiencia sino por otras, Byron desestimó la idoneidad moral de las chilenas comparadas con la más casta o modesta de sus compatriotas inglesas: “Las maneras y costumbres del país permiten una libertad de conversación y una familiaridad de conducta que nosotros los ingleses juzgamos propias para hacerles perder parte del respeto que gustamos tener al bello sexo”. Que les guste tener respeto al “bello sexo” significa que les gusta que sean bellas, lo que equivale a

---

<sup>596</sup> Oliver Brand (Hernán Díaz A.), 1920, “La intelectualidad de la mujer chilena hace cien años”, Zig-Zag N°813, 18 –9.

modestas según vimos anteriormente, reservándose en contrapunto, en una lógica de sexos diferenciados, el ser el sexo no bello, por tanto, no modesto. Juzga la libertad de conversación: del decir, de la voz, y la familiaridad de conducta: de la acción, del cuerpo y su gestualidad, como no respetables en relación al código inglés, que reconoce más restrictivo en la mujer inglesa del siglo XVIII que en la chilena (lo que corrobora Graham para la mujer de inicios del XIX).

¿El victorianismo inglés será incorporado más adelante, como norma de la mujer chilena burguesa hacia mediados y fines del siglo XIX, junto con el vestuario de homogenización y ocultamiento de la expresión y el sentimiento en público? ¿Este rige igual para ambos sexos o es más estricto en la mujer? ¿Qué performances realizan unos y otros como política del cuerpo del vestuario? ¿Se mantiene la relativa indiferenciación entre las clases medias y altas en su vestuario en público, esa impostura por la pasión del lujo que denunció Gillis a mediados del siglo XIX?

### III. Y... ¿SE PRODUJO LA “GRAN RENUNCIACIÓN MASCULINA”?

#### 1. Homogenización

En Chile, el vestuario masculino urbano se fue homogenizando a pasos agigantados a lo largo del siglo XIX. Esa homogenización dejó atrás los *coulottes* y adoptó el pantalón, la chaqueta de paño oscuro grueso con chaleco interior también de paño oscuro, camisa blanca y corbata apegada al cuello, más el sombrero de paño hormado negro o el más deportivo de caña. El destierro del color y de ciertos materiales, como el tejido a telar, el algodón y, para los elegantes, sedas bordadas, encajes y linos finos, fue lento por el arraigo que tenía en cada clase. Y por el orgullo de su uso, por su muchas veces bella factura y la airosa elegancia que sentían que su uso les proveía.

La renunciación masculina de que habla Hunt, de delegación de la belleza corporal en la mujer reservándose para ellos el manejo de la racionalidad en la esfera pública, marcada por una cierta homogeneidad democrática en sus apariencias, se fue imponiendo en las ciudades cabeceras chilenas. Su asunción fue más rápidamente asimilada y apropiada entre las clases pudientes, que identificaron su imagen con la del “caballero inglés”. En una cultura centrada en la manifestación material, visual del progreso y la civilización, en la impresión de sus huellas en el cuerpo y en la apariencia, sociedad por tanto necesitada de la diferencia en dichas huellas por no considerar a todos igualmente civilizados, este vestuario homogéneo debía servir de base a una diferenciación en una segunda mirada. Las fuerzas democratizadoras chocaban con los atavismos clasistas, o más bien, con las aspiraciones de modernización en toda la ley de las mejores apariencias, más exigentes en tanto mayor fuese la capacidad económica y el flujo de mercado y de personas con Europa. Más exigente en tanto mayor número de personas ingresaba a través de su vestuario y modales al club de los caballeros ingleses o franceses, satirizado fuertemente en la novela y el drama, por estar unos a la cabeza y otros en las extremidades de dicho flujo.

Los dardos se cruzaron hacia los dos lados. Desde la provincia y desde una cultura campesina o citadina austera, las pullas a los afrancesados eran grandes: se los veía

como maniquís de vestuarios postizos pseudo elegantes, preocupados de formalidades ridículas, al modo de los petimètres satirizados antes por Moliere, lo que quedó en evidencia en los dramas satíricos *Como en Santiago* de Barros Grez (1776) y *Don Lucas Gómez* de Mateo Martínez (1887)<sup>597</sup>. También, estaba el rechazo y el menosprecio de los que ya se habían asentado firmemente en esos usos y costumbres respecto a los pijes, siúticos o cursis recién llegados, que presionaban a los sectores altos con su inmigración provinciana a la capital, y la ampliación de las capas medias con pretensiones de pertenecer a los circuitos del alto poder social, según se aprecia en *Martín Rivas*, de Blest Gana (1862).

En los inicios del auge económico de la explotación de las minas de plata y cobre del norte boliviano y peruano, y con los primeros impulsos democratizadores del liberalismo, las diferencias se decantaron. Ya la fiesta Meiggs lo dejó en claro: eran muchas las “tapadas” que quedaron fuera del baile y de su luz irradiante. Eran muchos los que querían pertenecer pero de hecho no pertenecían. La mirada discriminatoria era cruel y precisa. A simple vista se distinguían para el buen observador y conocedor del detalle. Iris, Inés Echeverría, para graficar el ánimo clasista de la dirigencia nacional, recreó en sus crónicas las fiestas sociales en La Moneda ofrecidas por Federico Errázuriz Echaurren al asumir su gobierno liberal en 1870. Con ellas, Errázuriz quiso testimoniar su ánimo de igualdad de acceso a los reductos del poder. La deuda histórica de hacer festivales y fiestas sin distinción de clases la implementó invitando al Palacio de Gobierno a todos los funcionarios públicos. Asistieron con el mencionado vestuario ya homogéneo para el hombre desde el obrero al magnate. La gastronomía del ojo se ejerció de inmediato: ¿son todos caballeros o hay múltiples indicios que delatan al verdadero caballero, según la relación corporal que establecen con su propio vestuario? ¿Para todos ellos es un vestuario de aquellos que Balzac define como “haber nacido con él puesto” o son trajes insinceros respecto a su condición íntima?

Puso Iris, entonces, en boca de un pelucón el siguiente relato: “El presidente de la República recibe ahora en los salones de La Moneda con su cara de palo de siempre a toda una chimuchina: los empleados públicos con sus familias, el presupuesto en masa, los porteros de oficina, los ‘mataderos’, los ayudantes de hospital, los ferrocarrileros, los

---

<sup>597</sup> Ver cita extensa en Primera Parte de este trabajo.



palanqueros, los agentes de policía..., unos siúticos cariacontecidos que no conocen a nadie y en que nadie repara, ofuscados por la luz, con las colas de los fraques prestados o arrendados, reventados dentro de la ropa o arrugados como bolsas vacías colgando de sus cuerpos. Los guantes les ponen las manos tiesas. ¡Gente tan rara! Vomitados de la Chimba, del matadero o de la canadilla. Estaban, por supuesto, también, todos los honorables de ambas Cámaras y de los Tribunales de Justicia mezclados con procuradores de número, tinterillos y los cuerpos docentes... ¡Una ensalada! Las frases que vuelan tienen una vulgaridad más cándida que la de nuestros saraos. Se liba con furor, cerveza de Valdivia y a las doce no queda ni un litro”<sup>598</sup>.

El único estilo posible para referirse a estos advenidizos era el grotesco, que los pintaba como pastiches ridículos, con manos tiesas y bolsas vacías que cuelgan de sus cuerpos. No tienen gracia ni prestancia posible, ni en el decir (la voz) ni en los modales (el cuerpo). No importa: nadie los ve, la luz no los ilumina sino que los elimina; ellos tampoco ven a nadie, como topos cegados por la luz. Recordemos la sentencia de Alberto Blest Bascuñan en 1887: “.. o se pertenece a las primeras familias o no se es nadie. No hai clase media. Se es noble o cursi”. Es claro que, como Iris tenía apenas dos años cuando esta fiesta, la recrea en base a la tradición oral o más probablemente, a los comentarios de ese tenor oídos en su intensa vida social de alta burguesía desde 1885 en adelante. Incluso, puede esta ser su propia perspectiva no aceptada por su racionalidad progresista pero sí agazapada en el fondo de su escrutinadora mirada del *otro*. ¿Discriminación, según los patrones aún vigentes en el nuevo siglo en que escribe Iris, de la mirada burguesa que observa con odiosidad los cuerpos incómodos de los “siúticos” en los bailes democráticos del poder, similares a los que dio Alessandri en el año 20, en los que ella sí participó y que reeditan el impulso de Errázuriz en aquellos años 70 de apertura social y de secularización?

En todo caso, la homogenización del vestuario masculino urbano fue abrumadora, siendo mayor al interior de cada sector social, pero con una línea gruesa que atravesó por igual desde la alta burguesía a la elite obrera organizada. En verdad, cientos de fotografías de esta época lo corroboran y la muestra que presento se replica en

---

<sup>598</sup> Iris, de una de sus Historias Noveladas, citada sin especificar por Mónica Echeverría, 45-46.

muchísimas otras imágenes. La clase gobernante privilegiaba el fraque en sus reuniones sociales y políticas: su apariencia grupal es del todo uniformada, de un modo imposible de encontrar en el periodo colonial ni tampoco en la segunda mitad del siglo XX en adelante. No es porque las fotografías sean en blanco y negro: el blanco y negro es el color de vestuario y accesorios.

De mayor o menor calidad en sus cortes y materiales son el vestuario masculino de calle o cotidiano: traje oscuro de chaqueta cerrada y pantalón del mismo género, sombrero en el tono más la consabida camisa blanca y corbata negra (o blanca, para los más refinados). Es sorprendente descubrir cómo este patrón es universal en occidente a la fecha, incluida como decíamos la clase obrera en su traje de día domingo, todos los cuales, a nuestros ojos acostumbrados a un vestuario menos formal, nos parecen “caballeros”. Véase, por ejemplo, la foto del sindicato de repartidores de pan o la de los conductores de carretelas, dos oficios que hubiésemos pensado realizaba gente muy pobre o, en el caso de las carretelas, con ancestro campesino que mantuvieran el uso de su indumentaria. Cientos de fotografías de diferentes gremios lo comprueban, así como las de manifestaciones políticas obreras con miles de personas, la mayoría del “bajo pueblo”, con vestimentas similares. La norma para el hombre es clara: “un hombre bien vestido es aquel cuyo arreglo no llama la atención”<sup>599</sup>.

En los obreros, el uso de un distintivo gremial era fuente importante de identidad: las escarapelas o insignias en el ojal abundan, junto con reunirse alrededor de sus llamativos y elaborados estandartes y banderas.

Hunt apuntaba que a lo que no renunció el burgués republicano fue a los signos de poder político en su vestuario, como tampoco lo hicieron por cierto las clases dirigentes europeas aún gobernadas por emperadores, reyes, príncipes y duques o archiduques, que en este periodo imperial retomaron un boato propio de los mejores tiempos de fastuosidad de la publicidad representativa. Los uniformes militares, tenidas de gala de los emperadores y reyes, de los diplomáticos, ya no encontraban dónde colgar o instalar más charreteras, insignias, condecoraciones, emblemas, bordados de águilas y otras figuras, amén de gorros con plumas u otros muy llamativos y voluminosos adornos. Este hombre en la gloria de su poder hizo de sí nuevamente una figura de ostentación de

---

<sup>599</sup> Marcel Prevost, 1909, citando a Heredia, en “A las mujeres”, Zig-Zag N° 202, 2-1.

su cuerpo como soporte de un vestuario sígnico, estableciendo una valla profunda con el hombre moderno común urbano: homogenizado en su adusto blanco y negro, de pies a cabeza.

En Chile, en las ceremonias oficiales, estos signos de poder salían rápidamente a la palestra: capas con cuellos bordados, casacas apretadas al cuerpo saturadas de bordados, muchas veces, en el real color dorado, condecoraciones doradas varias, charreteras, cintas, y gorros llamativos, con plumas y otros aderezos. Guantes, por cierto, siempre con guantes y bastón. La sígnica del poder del tiempo de las leyes suntuarias que hacían obligatorio su uso diferenciado por rango estaba aquí presente por voluntad propia del sistema, y en ellos, había un implícito de belleza y galanura viril que irradiaba como poder sexualizado del cuerpo. Son los bellos de Darwin, esos que las mujeres buscan como pareja por demostrar en sus cuerpos sus hazañas masculinas, en tanto ellas complementan con su modestia, que puede ser también entendida como ausencia de deseo de poder (político, público). Nunca, en ninguna de las mujeres, se observa un signo de poder público al modo masculino.

Pero algunas declaran impactarse sensiblemente por la imagen masculina del poder, al punto de influir en sus adhesiones políticas. Iris, mujer culta e informada y declaradamente pro francesa (escribe a menudo en francés), en los albores de la Primera Guerra mundial tomó partido por Alemania, país donde su marido fue embajador. Una razón central: la gallardía y don imperial del Kaiser Guillermo II, cuya capacidad publicitaria de sí a través del vestuario, pose, ademán y símbolos anexos, que realzan su discurso y lo proyectan con poderío ante los súbditos, le confiere a los ojos de Iris una “majestad de soberano”, un efectismo de presencia emparentada a la de Napoleón: de líder y vencedor en grandes gestas. Dice Iris, tras afirmar que “en el fondo de todo juicio de mujer, el corazón domina al cerebro, y una mujer que ha corrido las calles de Berlín por divisar al Kaiser y que tiene una *faiblesse* (debilidad) de mujer u hombre por ese soberano, no podría menos que admirar a ese coloso que juega con las naciones como si de una baraja de naipes se tratara”, radica la fuente de su debilidad por el Kaiser en sus recursos de “dominación sensible” (Rancière): “posee como Napoleón la ciencia del efecto. Esa coquetería en el vestir, (...) esa corrección para presentarse con el uniforme, el caballo y demás accesorios, sirven de adecuado marco a esa palabra que electriza. Napoleón no tuvo más conocimiento del efectismo (...) que Guillermo II en

cualquiera de sus actos”<sup>600</sup>. Mal que mal, en la Epoca del Imperio, los emblemas imperiales, y entre ellos, la presentación en público desde el vestuario y sus accesorios, mueven y son poder. Y en estas tierras chilenas a la época, aunque republicanas, se emplean también con profusión.

En esta cadena de haces de luz desde la metrópoli a las diferentes espacios de modernidad, es interesante apreciar cómo se da la relación entre lo urbano de ciudad capital (“el faro del progreso” de Vicuña Mackenna) y la ciudad más pequeña, incluso, el campo. Cuando un ciudadano “moderno” va al campo o a la playa mantiene un vestuario formal, aunque de colorido menos adusto que el traje negro, incorporando el blanco al pantalón y reemplazando el sombrero de paño por uno de paja. La mujer usa también allí su traje largo de hechura complicada y de cuerpo constreñido. De lo que se deduce que es un vestuario imperativo en su homogeneidad, en toda circunstancia, aún en las no urbanas.

Lo mismo para el dueño de fundo, asimilado a los usos de la capital donde probablemente ha fijado su residencia estable. Hay decenas de fotografías en las que el propietario, a veces con su esposa también de vestuario a lo francés o inglés, posa junto al capataz que conserva sus modos y atuendos tradicionales del campo. El capataz es el que hace el trabajo y ejerce la autoridad frente a los peones, funciones delegadas en él por el patrón ausente en la capital. Pero las poses del poder son siempre inequívocas: véase, por ejemplo, el patrón sentado en traje de “caballero” en una silla fina, con chaqueta ribeteada, chaleco abotonado y cadena de reloj asomando sobre el chaleco, camisa alba y corbata de seda fina, pantalones de lana en tweed, y el campesino con su traje oscuro de material barato, con el poncho sobrepuesto y la chupalla en la mano, fuera de lugar frente a los cortinajes y borlas de seda. Igual en la otra foto de fecha

---

<sup>600</sup> Iris contextualizó esta cita con la siguiente argumentación: “Fascina intensamente un pueblo como Alemania, que reta al mundo entero apoyado en la maravillosa organización de su ejército. (...) Guillermo II posee todas las condiciones que hacen al gran hombre moderno: gran cabeza (¿lo dirá en el sentido fisiognómico?), profunda comprensión de la belleza en todas sus concepciones, un temperamento místico en extremo”. Ver: Iris (1914), “Iris ayer, Inés Bello hoy”, (entrevista), Zig-Zag, N°502, 3 – 10- 1914.

similar y similar moda masculina del dueño de fundo, apoyado familiarmente en el mueble y tomando del brazo a la esposa significando su nexo con ella, mientras el capataz sostiene similar chupalla al del anterior y poncho doblado sobre los hombros. Ella, cubierta completamente con su traje hasta el cuello, las muñecas y los tobillos, talle acinturado y gran ruedo en la falda que oculta la forma de sus caderas y extremidades inferiores. (Punctum: ¿Usa un armazón tipo “guarda-infante” o crinolina, que disimula el embarazo?) Si Gillis se encontrara con unos u otros en las calles de La Serena, no tendría dificultad alguna en distinguir por género y por nivel social a estas personas.

La misma diferencia se marca a lo largo de América Latina: ya sea en 1915 en la Revolución Mexicana, donde los revolucionarios mantienen sus elegantes chaquetas y corbatas de lazo y las mujeres, sus modestas faldas largas oscuras y blusas blancas que las cubren de cuello a puño, bajos sus atrevidas armas y balas, o en Perú en 1945, donde persiste la segmentación de clase por el vestuario campesino versus el vestuario citadino burgués del patrón, según se aprecia en la extraordinaria fotografía de Chambi, “Hacendado con sus arrieros”. No sólo el traje negro con camisa blanca y sombrero de copa sino la posición y gestualidad seria y formal del patrón, en el exacto centro de la fotografía, como dando el eje, el peso a la concentración multitudinaria de hombres, en medio de los arrieros relajados. Algunos tendidos en el suelo, con sus magníficas botas, ponchos y sombreros indígenas, y sus objetos que parecieran no estar contrapuestos en ese mundo como sí lo están en la fábrica o en industria: los enormes lazos de su oficio para el trabajo, los instrumentos musicales para la fiesta.

Es interesante el arraigo en las clases populares del poncho: aún cuando incorporen el traje con camisa blanca como los capataces o a veces con corbata como los policías de la foto siguiente, el poncho puesto o calado al hombro era una necesidad imprescindible que sobreponían como marca de identidad a la nueva fisonomía, de una modernidad citadina no asumida hasta el final.

Tal como mencionaba Sennett y propiciaba don Lucas Gómez, el vestuario más variado, colorido y atractivo es el que persiste en las localidades rurales menos influidas por la hegemonía de la ciudad modernizada. En el caso de Chile, a diferencia del resto de América hispana, en que el traje femenino popular tradicional es extraordinariamente colorido y variado en bordados y formatos regioes, que aún sobreviven en muchas

localidades, acá, al menos desde el Norte Chico hacia el Sur, la mujer homogenizó sus vestuarios según el corte general de la moda europea, simplificándolo en los estratos populares y perdiendo colorido a medida que bajaba en la escala social, hasta llegar al sempiterno negro de la mujer de pueblo y la campesina adulta. Pero el hombre campesino y de pueblo rural con soporte en una tradición no adscribió para nada a la mentada Renunciación Masculina: mantuvo una gran variedad y donaire en su apariencia, un sentido de la elegancia propia, de la vivacidad y originalidad.

Martina Barros nuevamente nos da luces sobre este aspecto de la vida social chilena, comentando su visita a la quinta del magnate José Tomás Urmeneta un Jueves Santo en que se inauguraba la capilla de la Quinta, situada en la periferia de Santiago (Recoleta detrás del actual Cementerio Católico). Estando tan próxima a la capital, la visualidad que allí se despliega es totalmente otra: “Entraba y salía (de la capilla) alguna gente del vecindario rezando en voz alta y los inquilinos de los fundos de los alrededores (...). Las mujeres vestían de negro, con un manto también negro que las envolvía por completo, y los hombres con sus trajes domingueros: gran chupalla puntuda y anchas alas y cordones de colores vivos; chaqueta corta, generalmente también de color vivo con muchísimos botones; pañuelo rojo atado al cuello y faja también roja alrededor de la cintura; con manta larga y oscura los más viejos, con manta corta y de muchos colores puesta sobre el hombro los muchachos; botas muy altas que llegaban a la mitad del muslo, de cuero con muchas labores, hebillas y correas flotantes, con tacones muy altos para sostener grandes espuelas con enormes rodajas. Los más pobres y los niños vestían de mezclilla y ojotas o iban simplemente descalzos. En estos días de recogimiento muchos llevaban la cabeza atada con un gran pañuelo de muchos colores y con la chupalla en la mano. Hombres y mujeres demostraban un gran recogimiento, una fe y un misticismo extraordinario que hoy no se ve y que es hasta difícil imaginar”<sup>601</sup>.

Aunque no encontré una fotografía que documente el colorido anterior, creo que la de los agricultores de Elqui de 1891 permite apreciar la gran diversidad de estilos del mundo rural: no hay dos vestuarios iguales. Los más jóvenes, de pie, con trajes más ciudadanos pero siempre con el pañuelo blanco que es común a casi todos y que en la ciudad no se ve, cada uno de diferente tamaño y forma de anudarse. La variedad en los

---

<sup>601</sup> Martina Barros, 98-99.

sombreros es enorme, como el estilo en el modo de usarlos. No todos llevan botas, algunas son a media pierna y otros usan el pantalón sobre la bota o el zapato. Los ponchos son de lana fina y se llevan chales de vicuña. Un marino asoma entre ellos y las mujeres, pequeñas salvo la primera, con sus cabezas descubiertas se pierden entre los hombres. Los mayores tienen el privilegio de la delantera y de los asientos y todos los hombres, salvo el niño, tienen un estilo diferente de arreglarse la barba y el bigote. (Punctum: entre ellos, están Salvador Alcayaga y dos de sus hijos, también Alcayaga, de Elqui. ¿Algún parentesco con Lucila?).

Podría aventurarse que cada uno de estos tiene una personalidad definida, que su apariencia es una proyección de su interioridad, en esa elección particularizada de su modo de estar y aparecer en público. Pareciera, entonces, que aquí y en el mundo rural citado por Barros, no era el hombre sino la mujer la que había sido llevada a la Renunciación de su Personalidad en público, en especial, cuando estaba cerca o al interior de la iglesia, envuelta en paños negros de pies a cabeza, mientras en la misma iglesia, los hombres lucían coloridos brillantes y variados, primorosos trabajos en el cuero de sus botas, llamativas fajas rojas, o también, la cabeza cubierta como las mujeres, pero con grandes y coloridos pañuelos.

## **2. LA INSINCERIDAD DE VESTIRSE COMO OTRO**

El traje homogéneo para el hombre adulto se impuso en la cultura urbana como el traje “civilizado” dentro de la posición universalista de lo burgués. Siendo para las clases medias un patrón de “normalidad” con el cual se identificaba el “yo”, exploraré el impacto moral, psicológico y social que se producía en alguien que adscribía, con Rousseau y Balzac, a que esa relación intrínseca se violenta cuando se ocupa de modo in-sincero: cuando en la vida cotidiana se ocupa el vestuario como lo hace un actor. Cuando el vestuario como proyección sincera de la identidad se reemplaza por el vestuario como signo de lo otro<sup>602</sup>.

---

<sup>602</sup> En el caso de los aristócratas chilenos vestidos de huaso junto al príncipe Carlos de Borbón, también se puede percibir una insinceridad: todos están posando de ser/portar la identidad chilena mediante el uso de su atuendo típico, que se le ofrece a Don Carlos como haciéndolo parte de dicha comunidad nacional. Pero hay signos de que se trata de una representación como montaje insincero: justamente, don Domingo Fernández, el

Tomaré para ello el ya citado texto de Tancredo Pinochet (1916), escrito en el formato de carta al Presidente de la República del momento, Salvador Sanfuentes. En ella, Pinochet dramatiza el proceso de convertirse “en otro” para ingresar inadvertido a la hacienda del Presidente. Y ese otro es un inquilino sureño muy diferente al acicalado y rutilante con el que nos encontramos en Recoleta ese Jueves Santo de Martina Barros. Estos inquilinos sureños visten ropa vieja y sucia, de pobreza límite. Para asimilarse visualmente a ellos, Pinochet usa el término “disfraz”. Curioso término para vestirse con una ropa en uso habitual y masivo: connota que ese vestuario nunca podría estar dentro del repertorio de su apariencia, no por diferenciación de género, de época o de espacio sino por distancia social. Mientras más polar la ubicación social, mayor sensación de disfraz al intercambiar vestuarios, como en el caso del Príncipe y el Mendigo: entonces, se percibe nítidamente la ocupación del cuerpo como percha, dejando al descubierto en toda su crudeza la función signica que le es intrínseca al vestuario. La misma que opera cuando uno cree que no se disfraza, que ocupa un traje “natural”. En el caso de Pinochet, el traje burgués.

A la pregunta de “¿Cómo vestiros para pasar inadvertidos como inquilinos de vuestra hacienda... Excelencia, sin despertar sospechas?”, la respuesta es: disfrazándose. Aparte de los ropajes sobre el cuerpo, está el problema de los accesorios (camisa de dormir, peineta, escobilla de dientes, pañuelo), de los cuales no hay equivalentes campesinos para el confort e higiene corporal: son adminículos ausentes de esa constelación vestuario-utilería.

Ante dichas pérdidas y cambios en la vestimenta, la desazón de Pinochet involucra su posición ya no sólo como hombre sino como raza y como especie: “Íbamos a hacer el papel de una entidad social ajena a la especie HOMO SAPIENS. Ibamos a ser inquilinos”,<sup>603</sup>.

---

dueño de casa, mantiene en su cabeza el sombrero burgués, y a muchos de ellos se les asoma la corbata y la camisa blanca del atuendo homogéneo masculino citadino decimonónico bajo el poncho y el pañuelo huaso.

<sup>603</sup> Tancredo Pinochel Le Brun, *Inquilinos en la hacienda de su Excelencia*, 123-125. Las siguientes citas son de la misma fuente.



En su relato dramatiza el momento de vestir el disfraz, conservando la retórica del contrapunto, de los extremos abismales. Elige como contraste un “rito de paso”: el de la novia previo a su iniciación sexual, momento entendido como plenitud corporal y espiritual de su género. Al igual que la novia, que involucra con intensidad su cuerpo/mente al momento de vestir el traje con que accederá a un estadio de maduración, en su caso, el paso es regresivo: de profesor-investigador a bestia, en una pérdida de potencia no sexual sino social: “Yo me imaginaba la sorpresa y la emoción de una novia al entrar al cuarto donde le espera su traje albo de seda, sus azahares, su velo. La virgen experimentará emociones que ha de recordar toda su vida. La niña se va a convertir en mujer, Excelencia; el botón en rosa; la crisálida en mariposa. Yo también sentí una emoción intensa, excelentísimo señor. Es porque sentí, es porque comprendí que el hombre se iba a transformar en bestia”.

Estando aún en la casa talquina de su amigo, sin otro cambio más que el del vestuario, siente el efecto mágico de todo ritual en el cual la materialidad de lo sensible porta no sólo la huella sino la vivencia, la experiencia de aquello a lo que convoca. El significante actualiza el significado como presente, lo atrapa de modo totalizante sin desplazarlo: “Yo pude en el momento en que me vestía, al cubrir mi cuerpo con estos harapos de paria, sentir toda la miseria, toda la denigrante condición de subhombres que lleva el medio millón de nuestros inquilinos, mis compatriotas y los vuestros”.

Pinochet saca a colación los términos del debate ilustrado sobre sinceridad y actuación del hombre público, y la elevación moral o denigración que le acompañan. Al hacer ostentación de su vergüenza ante el disfraz, resitúa el problema en la sociedad que lo obliga a tal acto, que lo obliga a violentar su conciencia y su vivencia del yo: “Será porque estoy habituado a poner sinceridad en cada acto mío, yo no sé por qué será, Excelencia; pero os declaro que el acto de esa transformación, dentro de mi alma, era un acto fúnebre. Es triste y hace llorar, (...) que dos hombres hayan tenido que morir y dos bestias hayan tenido que resucitar para ir a vuestra hacienda a trabajar”.

Si murió como hombre y resucitó como bestia, está aludiendo al mito que volvió a aflorar en este periodo de agitación del tema de lo orgánico, de la especie, de la raza y la cultura-civilización, que expresa el terror de retornar al animal que fuimos, según Darwin, que todavía este esté latente en nosotros y “resucite”, como dice Pinochet, cuando los aherrojamientos de la cultura se relajan. Cuando vestimos andrajos y no

podemos usar peineta ni pañuelo: “tal es el efecto del medio físico en el espíritu”, según esta visión de determinismo social que, en su retórica, adoptó el imaginario de Doctor Jekyll y Mr. Hide (de R.L. Stevenson), del “yo” civilizado y del “otro” bestial: “Cuando yo me miré en el gran espejo del ropero, en casa del señor Rodríguez, no me reconocí, Excelencia. Creía que era otro hombre. Me imagino que mi espíritu decayó; que bajó el nivel de los andrajos que me cubrían. (...) ¿Creeréis, excelentísimo señor, que mi alma se había transformado de tal manera a causa de mi traje —tal es el efecto del medio físico en el espíritu— que no me atreví a extenderle la mano a la dama? La saludé inclinándome sumisamente, tal cual lo hacen los esclavos de la gleba”.

La única posibilidad para Pinochet de recobrar su temple, su “yo”, el dominio de su identidad anulada por su falta de traje, fue ponerse en el espíritu del actor, capaz de mantener un tenso equilibrio entre su cuerpo/persona y cuerpo/personaje. Equilibrio delicado, porque no olvidemos que nuestro sino humano es “ser” un cuerpo y “tener” un cuerpo, como nos recuerda la teoría de la performance; dice Pinochet: “Luego comprendí que yo era actor en una comedia y cobré mi propio espíritu al salir a la calle”.

Acto 2 en el drama de vestirse/personificarse en inquilino: el del cuerpo vestido en público, no como hasta ahora, del cuerpo ante el espejo en choque con la autoimagen. El juego social también fue de enajenación de sí, según relata Pinochet: “Entonces creí que todos me iban a seguir, que la multitud clavaría los ojos en mí, como cuando se pasea de clown o de Pierrot el primero que sale en un día de carnaval. Nada de eso. (...) Un primo mío, el abogado Armando Vergara, que me vio en la estación (de Talca) no me reconoció”. No fue lo peor la sensación de no estar presente estando presente, sino la de sentir en contra de su cuerpo una energía negativa: “Pero principié a sentir algo raro, Excelencia, muy raro. Yo no puedo explicar claramente esto, ... principié a sentir la hostilidad de la atmósfera. (...) la atmósfera social se carga toda entera de una especie de fluido que obraba como veneno en mi espíritu”. Percibió la violencia de ser asesinado por leves gestos, movimientos, miradas: lenguaje corporal de los otros en reacción a su signo social de inquilino: recibió en el cuerpo desprecio, asco y odio de los que lo miraban como “el otro”, como el paria que él sabía era/actuaba con ese ropaje.

Más adelante rubrica Pinochet: “vuestrós inquilinos no viven la vida de hombres, que no usan ni las prendas más elementales que la civilización exige a los obreros de la

ciudad”<sup>604</sup>. ¿El uso de esas prendas la exige la civilización, o esa cultura de fetichización de los signos de progreso? La vestimenta burguesa como patrón civilizatorio versus la del inquilino como bestia ajena al *Homo Sapiens*, según Pinochet Le Brun, ocupa el mismo enunciado de verdad que la composición visual que realiza Zig-Zag en 1907 en relación a los otros parias de este tiempo: los indígenas. En una modélica elaboración de este patrón de visibilidad del progreso, en un reportaje a la Isla Dawson subtítulo como “onas civilizadas” a las mujeres con faldas largas y ruedo, blusas cerradas al cuello y en los puños, y delantal (recordemos que civilizar era igual a enseñar a trabajar), con una guagiita idem que asegura la continuación de la estirpe de onas civilizadas; *contrarius sensus*, son onas no civilizadas (¿salvajes?) las sin vestuario occidental, con pieles sobrepuestas al cuerpo que imaginamos desnudo y con un perro famélico por compañía (estado de naturaleza).

El contrapunto perfecto de civilización y barbarie en versión masculina es el indio ona con pieles vs. el misionero europeo con sombrero, camisa blanca y chaqueta oscura abotonada, enmarcados en un óvalo y en visión de picada al paisaje amplio y tranquilo de los mares patagónicos. Civilizar el cuerpo con el vestuario civilizado para, junto con él y gracias a él, civilizar la mente y el alma en la misión<sup>605</sup>. (Punctum: las poses asustadas de las onas “no civilizadas”, ocultas bajo sus pieles sin develar las formas de sus cuerpos, contrasta con la más suelta de las mujeres de la misión, de torsos modelados por los vestidos. Pero sus manos entrelazadas frente al cuerpo delatan una tensión: son manos de mujeres enseñadas a los signos de la modestia).

---

<sup>604</sup> Ibid, 131.

<sup>605</sup> La nota periodística que acompaña este reportaje fotográfico enfatiza la rapacidad voraz del colonizador blanco que está provocando la extinción de las razas patagónicas, y encomia la labor de defensa del ona realizado por los misioneros. Labor que el artículo señala como condenada al fracaso por la fuerza de la historia que avasalla en contrario. Llama la atención que el periodista no clama por políticas públicas a favor de esas razas sino que, fatalistamente, se contenta con constatar la desigualdad de fuerzas y anunciar la inevitable extinción de los patagones.

El otro como aquel situado en las antípodas de lo burgués. Ese que provoca curiosidad cuando está lejos y sólo se conoce a través de los relatos de exploradores, científicos y misioneros, o cuando están convenientemente inmovilizados en jaulas en las exhibiciones de la Ferias Universales de París o Saint Louis. Ese que provoca rechazo y asco cuando lo topamos codo a codo en el andén de la estación de trenes de Talca; afortunadamente sólo por un rato, porque él tomará el vagón de tercera y nosotros el de primera. Este es el mismo punto de partida que se plantea Kaja Silverman en su ya comentado texto *The threshold of the visible world*. En él, Kaja se sorprende por sus propias reacciones de rechazo y miedo ante gente con la que se cruza en la calle, cuyas vestimentas los delatan como vagabundos y sin casa. A pesar de su tolerancia ideológica, siente Silverman estas reacciones como instintivas y cree ver reacciones similares en otros como ella. La cuestión del yo y del otro en quien uno se refracta positivamente en una pantalla (el igual o idealizado como igual) y el otro diferente y menospreciado: “el objeto visual puede haber sido narcisísticamente apropiado, o cargado con el detritus no deseado del ser y, entonces, repudiado”<sup>606</sup>.

La explicación de este mecanismo lo remonta Silverman a Lacan, prefiriendo el concepto de “pantalla” utilizado luego por Lacan más que el de espejo, por tratarse de una imagen ya codificada para ser vista más que de una especular en la representación del otro y del yo como otro. La pantalla tiene una opacidad que no tiene el espejo porque está constituida por el repertorio de imágenes preconstituidas que la cultura y la sociedad han elaborado como repertorios de lo que “se da a ver”, de lo que se selecciona y privilegia en la percepción del otro. Algunas, imágenes idealizadas que son investidas narcisísticamente (¿la del burgués en traje decoroso de burgués en el código de Pinochet y su tiempo?) y otras, esas que concentran las cargas negativas de lo que no se desea como imagen de sí o que se niega en la de sí mismo porque deja al descubierto la carencia, la precariedad (claro, el inquilino andrajoso). En este juego de intercambios, ni el ser ni el otro tienen una identidad imaginaria al margen de la relación: “Mantengo que la mirada está bajo presión cultural para aprehender el mundo desde una posición preasignada de la mirada, y bajo presión psíquica para verlo de maneras que protegen el ego. La mirada es exhortada desde diversos lados para que perciba y afirme sólo lo que generalmente pasa por “realidad”. Su objetividad está minada aún más por todas esas

---

<sup>606</sup> Kaja: *The threshold of the visible world*, 3.

formas de conocimiento equívoco a través del cual el “moi” es creado y consolidado. La mirada consistentemente atribuye al propio ser lo que es exterior y otro, y proyecta al otro lo que pertenece al ser”<sup>607</sup>. Nunca es posible afirmar certeramente que uno está arropado con la verdad o la impostura: Juan Rafael Allende decía de su personaje Camaleón II que en ropa de emperador estaba en ropa de verdad, pero esa ropa no la tenía al empezar la obra ni al terminarla, tras su trágica muerte. Hay necesariamente una relación de cruce entre la mirada y el tiempo, y entre la mirada y el juego entre lo consciente y lo inconsciente que va de la imagen del yo a la imagen del otro.

Lacan, según Silverman, “establece que lo que es determinante para cada uno de nosotros no es cómo nos vemos o nos gustaría vernos a nosotros mismos sino cómo somos percibidos por la mirada cultural”<sup>608</sup>. El impacto que quiso transmitir Pinochet en su texto fue la toma de conciencia que su acto voluntario de elegir cómo se presentaba al otro no pudo controlar el hecho involuntario de cómo era visto por el otro, porque no había un solo otro sino muchos otros, ni tampoco una sola forma de ser visto por cada uno de esos otros: estaba el otro o la otra en el género (la deseable dama fina, esposa de su equivalente otro social y sexual: su amigo Rodríguez), el otro pariente consanguíneo (su igual biológico), el otro ciudadano (la gente de la calle en Talca, su igual social), más adelante, el otro al que quiere asimilarse: el inquilino “verdadero” (su otro social, ahora, sígnicamente igual) y aún el otro de sí mismo, su propio reflejo especular, desconocido para sí siendo él/no él, impeliéndole a una gestualidad corporal y tensión emocional consecuente. El shock ante el espejo del *méconnaissance*, de reconocerse en la carencia refractada en la pantalla social.

Tancredo Pinochet, con este ejercicio textual, creyendo afirmar el determinismo social de la apariencia, de hecho generó material reflexivo acerca de, en palabras de Silverman, “la exterioridad y la constructividad cultural de las imágenes a través de la cual el sujeto asume su identidad visual”<sup>609</sup>.

---

<sup>607</sup> Ibid.

<sup>608</sup> Ibid, 18.

<sup>609</sup> Ibid.

### 3. DANDIS Y BOHEMIOS: ¿ANÓMALOS O INTEGRADOS?

Si entre los que se encuentran en las antípodas sociales las distinciones son gruesas --trajes versus harapos, negro versus color--, dentro del vasto grupo burgués, la finura y la diferencia delimitan círculos de pertenencia mediante detalles que se cultivan con fruición: guantes, polainas, zapatos, botines, bastones, relojes, sombreros, botones, pañuelos, nudo de la corbata, su color... El corte, claro, el género, la caída, su uso según la ocasión.

La elegancia, dentro de la relativa homogeneidad, fue un asunto de “clase” y de poder representativo. La cita al sastre era tan importante para el hombre que no dependía de la ropa en serie de las grandes almacenes como lo era para la mujer su visita a la modista. Se gastaban grandes sumas en ello, dada la agitada vida social en que era menester aparecer con novedades y *epatar* de vez en cuando. Se seguía con ahínco la moda inglesa y francesa, como caricaturiza la siguiente cita, a propósito de la actitud cosmopolita y afrancesada que arreció en el Centenario: “Yo estaba feliz de alternar con el primo Miguel. Cuando llegó de Europa con esa ropa acinturada, le criticamos. Poco después íbamos a decirle a Monsieur Bouziges que nos cortara la ropa como Debacker, con martingala y cintura”<sup>610</sup>.

Si para los miembros de la oligarquía el pije era el advenidizo que exagera sus vestimentas, modales y conversación por no conocer el punto justo, “natural” a la estirpe, para la clase media el pije era el elegante efectista, vividor, sibarita, que sólo vive del y para el efecto social, a costa de la estafa y de acumular ingentes deudas con todos sus sufridos proveedores de artículos de lujo. Subercaseaux grafica a este tipo social con una acertada cita: “Quién no ha visto y no ve día a día y momento a momento bajo las arquerías de los portales, estacionados en las puertas del Bar Inglés y apostados junto a las vidrierías de los almacenes y sastrerías; quién no ha visto, decimos ese cardumen de lechuquinos de la juventud dorada, que requiebran a las señoras, que pasan, guiñan el ojo a las muchachas bonitas, que ensordecen a los transeúntes con sus

---

<sup>610</sup> Autor sin identificación, Memorias del centenario, reproducido por Joaquín Edwards Bello, Crónicas del centenario, 160.

murmuraciones y chismes...? (...) Una florcita en el ojal, unos zapatones de charol relucientes, un trajecito cortado a la *dernière*, y que no ha sido pagado aún a la sastrería, sombrerillo de paja abigarradamente pintada, un junquillo con empuñadura de metal niquelado, unos mostachos que, por lo alisados y rectos semejan un par de cuernos; y dentro del bolsillo un pañuelo de seda color granate, perfectamente perfumado: tal es el tipo que abunda en las calles céntricas de la ciudad (...) que se da traza, en suma, de hombre de gran mundo, y que disfruta del *high life* como el más pintado de los lores de Inglaterra”. De tanto vivir de la mirada y del atraer la mirada, este pije tendría una mente vacía de cultura, de referencias intelectuales; se agotaría en la apariencia: “El pije santiaguino habla, vocifera, charla, ríe, discute sobre artes, política, literatura, y sabe tanto de todo esto como nosotros cantar gloria”<sup>611</sup>.

En parte, un estereotipo, porque se engloba en el epíteto “juventud dorada” a todo joven elegante que participara del tren de gastos y de entretenimientos (fiestas, paseos, galas, Municipales y Club Hípicos) de la oligarquía criolla. Me sigue penando el “se es noble o cursi” de Blest Bezanilla. Porque él puede ser considerado miembro de esta juventud dorada, pero más específicamente, de quienes Vicuña llama “los dandis de La Moneda”<sup>612</sup>. Eran parte de la elite intelectual, de esos que escribían en *La Epoca* y se equilibraban entre sus aficiones modernistas y tardo-románticas. No hicieron opciones radicales porque vivían con fruición ambos mundos: el llamativo, concurrido, exhibicionista mundo social cubierto por los gacetilleros de turno de la prensa, y el más íntimo, sensible, intelectual, informado, reflexivo, de una estética refinada del modernismo. Me referí en el capítulo anterior a ese entender la poesía y el arte como una estética integral, al modernismo como un estilo de vida, gracias a la influencia potente de los Goncourt en Pedro Balmaceda, de las japoniserías y otras estilísticas orientales y francesas cortesanas.

En esta concepción, el propio cuerpo y su modo de presentarse cabía en la categoría estética del arte. No por veleidad de impacto social (aunque también) sino por

---

<sup>611</sup> J. A. Rosales y Salvador Soto “El pije santiaguino”, *La Industria*, 14-11-1894. Citado por Subercaseaux, *Fin de siglo...*, 82.

<sup>612</sup> Ver su *El París americano...*

sensibilidad refinada en los detalles, por irradiar un aura desde sí y en armonía con un entorno artificial, consciente y espiritualmente elaborado, abierto a un imaginario ligado al “ideal”, a la “belleza” y a los misterios insondables de lo religioso mítico. El hedonismo gozoso de esta sensibilidad abjuraba de lo tosco y burdo de lo popular, pero también, del positivismo, del organicismo social, del materialismo sin vuelo de algún sector de la oligarquía.

Pero se necesitaban monedas doradas para pagar estos gustos anti-materialistas: de ahí la contradicción de quienes, teniendo dicha sensibilidad, no tenían la infraestructura monetaria para sostenerla. Conocido es el ejemplar itinerario de Rubén Darío en Chile respecto a su apariencia, desde el primer desencuentro dramático de miradas de sí y del otro producido al momento de llegar este a Chile, en 1887: “Darío es recibido a su llegada a la capital por ‘un señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático’ quien lo mira y ‘aquella mirada abarcó mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis ojeras, mi jacquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos que yo creía elegantísimos, mis problemáticos zapatos, y sobre todo mi valija”<sup>613</sup>, situación equívoca que amerita el siguiente comentario lúcido de Rojo: “equivocación de quien va a recibir a El Poeta, que esperaba a otra persona y equivocación de El Poeta, porque él creía igualmente que él era esa otra persona que su anfitrión ya sabe bien que no es”<sup>614</sup>. La ilusión de aquel “político opulento” respecto al poeta visitante “tomó el aspecto de la fatalidad y ya no existía, por los justos y tristes detalles de la vida práctica”<sup>615</sup>. Como afirma Carlyle en una cita anterior, hay ocasiones en que una vestimenta equivocada puede hacer de una persona un mal hombre o una mala mujer.

---

<sup>613</sup> Rubén Darío (1991), *La vida de Rubén Darío* escrita por él mismo, Caracas: Ayacucho, 34-35, citado por Rojo, *Clásicos latinoamericanos...*, 188.

<sup>614</sup> *Ibid*, 189.

<sup>615</sup> Rubén Darío, “Recuerdos de Chile”, incluido en “Rubén Darío en Chile”. publicado a la muerte de Darío en *Pacífico Magazine* N° 38, febrero 1916, 137. Este artículo es el mismo citado arriba por Rojo.

<sup>615</sup> *Ibid*, 189.



Los ‘padrinos’ que tomaron a Darío a su cargo, el grupo de ‘dandis’ de La Moneda, antes de introducirlo a los nuevos poetas franceses que le abrirían el gusto hacia el modernismo lo introdujeron al gusto del cuerpo bien vestido (“bien vestido, bien recibido”): recuerda Luis Orrego Luco: “la primera diligencia de Alfredo Irarrázaval, cuando le presentaron al gran poeta que tanto admiraba, fue ponerlo en relaciones con su sastre”. Para ese grupo sofisticado, el imaginario abierto por su relación con la literatura francesa, tanto la modernista como todavía la romántica, los envolvía como proyecto personal del cual un soporte importante era el cultivo de la propia imagen: que, al verse al espejo y al verse en el espejo de la imagen del otro en su círculo de amigos íntimos, les devolviera la retina la del inglés Brummel, que concentraba todas sus aspiraciones del aparecer.

“El dandy –cuyo tipo más acabado fue Jorge Brummel—es algo más que un hombre elegante, es un refinado, es un quintaesenciado de cuerpo y de espíritu, es una flor de loto, es como el producto exquisito de una civilización ya superior y madura. Brummel no habría impuesto sus caprichos tiránicos a la sociedad inglesa si no hubiera poseído sus condiciones excepcionales de hombre de mundo y de artista, de vividor y de letrado. Era entendido en música y en pintura, conversador ameno y espiritual, catador de vinos y de comidas, conocedor de hombres y de libros. Su inutilidad magnífica y brillante, su vida vacía de acción y de pensamiento trascendental, era llenada por las inspiraciones de la gracia y de la elegancia suprema que le concedían su cetro”<sup>616</sup>.

Continúa Luis Orrego Luco: “Me veo con mis veinte años, al comienzo de la vida, con el alma henchida de ilusiones y los desencantos de un romanticismo convencional. No me creía feo, y trataba, en lo posible, de parecer elegante. Brummel era para mí la esencia del dandismo, el ejemplo adorado de mi fuero interno. Vivía dispuesto a todo sacrificio, a trueque de ser elegante profesional”<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup>Wanderer (1910), “Las grandes elegancias y su espíritu”, Zig-Zag N°272, 7-5. Agrega el articulista: “La moda se impone como toda realidad que tiene su base en la caprichosa fantasía de las multitudes y su raíz en el arte, en un sentimiento de lo bello nunca definido ... pero que se impone con toda fuerza”.

<sup>617</sup> Orrego Luco, Luis (1984), *Memorias del tiempo viejo*, Santiago: Universitaria, citado por Vicuña *El París americano...*, 63.

Elegante profesional, antes que escritor profesional... ¿o paso necesario para serlo? Era un tiempo en que el campo profesional de la literatura y del arte estaba en ciernes en Chile, sin un auténtico público lector en el sentido de un público objetivo, impersonal, de mercado abierto que pueda sustentarlo a partir de su mérito autónomo. En ese fin de siglo diecinueve, donde ya se podía ser elegante profesional no se podía ser todavía escritor profesional: para la sobrevivencia en el campo literario eran imprescindibles las relaciones personales, intersubjetivas, los vínculos sociales para dar la primera visibilidad a un escritor; luego, quizás, ya podría batirse desde el solo poder de su oficio<sup>618</sup>.

Elegante profesional... dedicar tiempo, estudio, observación, experimentación, desarrollo al gusto y al ojo; al gesto y a la frase; al saber dónde, cuándo, cómo, con quién y con qué. Cuestión de performance: no quieren ni Orrego ni Irrazaval ni Balmaceda crear una moda sino seguirla... actuarla por segunda y tercera vez. El que primero la actúa, para él y para ellos, es Brummel. Son los Goncourt. ¿Pero qué diferenciación social obtienen de seguir una moda y no de crearla? Bueno, solo que otros no eligen a Brummel como maestro, no buscan ser dandis, sino que eligen a Pinaud u otro sastre de una vertiente más establecida.

Y Darío, obligado, ¿o ansioso?, los mira a ellos, en esta cadena de faros, luces y extremidades movidas al impulso del progreso y la cultura civilizatoria a lo Vicuña Mackenna. El costo para Darío: la ambigüedad, la tensión dramática entre visibilidad y enunciado, entre el agenciamiento de deseo que fluye en su nuevo círculo de referencia artístico-social, que lo atrae poderosamente, o su conciencia autónoma y crítica, no del todo entregada a esas veleidades. Para un pobre inmigrante con un escuálido sueldo de colaborador del Diario La Epoca, su sacrificada opción fue “vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis

---

<sup>618</sup> Gonzalo Catalán propone que es a partir de las primeras décadas del siglo XX que se logra una autonomización del trabajo literario, en que primero vale la literatura y el prestigio social se deriva de lo anterior. En el siglo XIX, la situación sería inversa: la fama literaria era subsidiaria de factores que derivaban de la posición social (o de la actuación política). Ver p. 139.

amistades aristocráticas”<sup>619</sup>. Apenas tuvo la oportunidad, en agosto de 1887 con el dinero del Primer Premio del Certamen Varela, dio un paso firme hacia convertirse en un dandi a la altura. Orrego Luco relata su encuentro con un Darío que estrenaba un nuevo *look* en la redacción de La Epoca: “estaba muy elegante, de ropa azul marino, corbata a la moda, sombrero lustroso y pañuelo de seda que sacaba a cada momento, como para deslumbrarnos, dando importancia a su persona”<sup>620</sup>. Ropa deslumbrante: la luz, siempre asociada al acto de darse a mirar. Da “importancia a su persona” con el movimiento del pañuelo comprado con el anterior movimiento de la pluma, al escribir los versos ganadores del concurso.

Antes, en Valparaíso, con su sueldo de colaborador de El Heraldo, también dedicó sus primeras monedas a comprar una ropa cara, un sobretodo, obedeciendo la indicación del elegante Poirier quien, a través de sus espejuelos de oro, lo vio inadecuado en sus ropas livianas en medio del helado viento porteño. Y ese “pasmoso, triunfal” sobretodo --el que llegó con el tiempo a pertenecer a su ídolo, Verlaine<sup>621</sup>--, el cual “examinó con fruición incomparable”, colmó su deseo no sólo de posesión de un objeto bello, fino y elegante sino, en un gesto de vanidad y de venganza, su deseo narcisista de ser mirado con envidia por los burgueses porteños. De humillar en su traje de príncipe a los pobres burgueses, sus rivales en potencia masculina; de cautivar a las jovencitas, sus presas

---

<sup>619</sup> Rubén Darío, “Autobiografía”, en Obras completas, volumen XV, 52. Citado por Vicuña, El París...

<sup>620</sup> Citado por Vicuña, 80.

<sup>621</sup> Darío, en su cuarto en París, tenía colgados en el muro tres de sus referentes principales; dos de ellos, su afición por lo japonés y por Verlaine, adquiridos en su paso por Chile: estaba“(…) su cuarto de trabajo ornado por el inefable Verlaine de Carrière, por dos figuras de parisienses frágiles, aéreas, de Helleu, y por una antigua estampa japonesa”. Francisco Contreras, “Rubén Darío. Su último libro: Parisiana”, En Zig-Zag N° 155, 9 de febrero de 1908.

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Fuente: 12 pto

callejeras. De corporizar con aquel sobretodo-fetiché la imagen refleja de la pantalla ideal (Lacan) de la elegancia<sup>622</sup>.

<sup>622</sup> “Acabo de salir de la casa de mi amigo Poirier, contento, porque ayer tarde he cobrado mi sueldo de El Herald, que me ha pagado Enrique Valdés Vergara, un hombrequito firme y terco... Poirier, sonriente, me ha dicho, mirándome a través de sus espejuelos de oro: “¡Mi amigo, lo primero, comprarse un sobretodo!” Ya lo creo. (...) He allí un almacén de ropas hechas. ¿Qué me importa que no lleve mi sobretodo la marca de Pinaud? Yo no soy un Cousiño, ni un Edwards. Rico almacén. Por todas partes maniqués; unos vestidos como cómicos recién llegados, con ropas a grandes cuadros vistosos, levitas rabiosas, pantalones desesperantes; otros con macferlanes, levitones, esclavinas. En las enormes estanterías trajes y más trajes, cada cual con su cartoncito numerado. Y cerca de los mostradores, los dependientes –iguales en todo el mundo–, acursilados, peinaditos, recompuestos, cabezas de peluquero y cuerpos de figurines, reciben a cada comprador con la sonrisa estudiada y la palabra melosa. (...) tengo la dicha de que la pieza deseada me siente tan bien como si hubiera sido cortada expresamente por la mejor tijera de Londres. Es un ulster, elegante, pasmoso, triunfal. Yo veo y examino con fruición incomparable su tela gruesa y fina y sus forros de lana a cuadros, al son de los ditirambos que el vendedor repite extendiendo los faldones, acariciando las mangas y procurando infundir en mi la convicción de que esa prenda no es inferior a las que usan el príncipe de Gales o ‘el duque de Morny... ‘Y, sobre todo, caballero, le cuesta a usted muy barato’ –‘Es mía’, contesto con dignidad y placer. ‘¿Cuánto vale?’ ‘Ochenta y cinco pesos’. ¡Jesucristo!.... Cerca de la mitad de mi sueldo; pero es demasiado tentadora la obra, demasiado locuaz el dependiente. Además, la perspectiva de estar dentro de pocos instantes el cronista caminando por la calle del Cabo, con un ulster que humillará a más de un modesto burgués y que se atraerá la atención de más de una sonrosada porteña...

Pago, pido la vuelta, me pongo frente a un gran espejo el ulster, que adquiere mayor valer en compañía de mi sombrero de pelo, y salgo a la calle más orgulloso que el príncipe de un feliz y hermoso cuento.

(...)¿Sabe usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta... Yo se lo regalé a Alejandro Sawa –el prologuista de López Bago, que vive en París–, y él lo dio a

Con formato: Fuente: 12 pto

Tres meses después, en *El rey burgués*, Darío contradice la vanidad exhibida en su lujo providencial con una crítica ácida y dolida a ese materialismo asfixiante para un poeta que tiene su alma puesta en otras esferas. Porque el primer calificativo de este rey burgués son sus trajes: “Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines...”. En contraste, la perspectiva del poeta es de futuro (“Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir”) y este no está en la ciudad, a la que le atribuye, en un lenguaje organicista, la calificación de enferma (“he abandonado la inspiración de la ciudad malsana”). En un gesto Nietzscheano (o también, tardo-romántico), abandona la ciudad y retorna (¿o avanza?), al modo dionisiaco, hacia las fuerzas desatadas y potentes de la naturaleza vigorizante.

La condición primera de su liberación de lo citadino, de esa corrupción enfermiza, es... desprenderse de sus vestimentas, de esas equívocas por lo insinceras (histrión) y debilitantes de su género (mujer). La referencia al manto que lo hacía parecer mujer muy bien puede referirse al vestuario de dandi, que recibía tal connotación de “afeminado” en el contexto de la ya expuesta férrea lucha entre los signos de lo femenino y lo masculino en el vestuario. Siendo la vestimenta femenina la que aglutina y totaliza el concepto de “cuidada belleza”, dada la renunciación masculina a tal preocupación, el dandi cruza la frontera de la prohibición y se hace parte de ese segmento exclusivo de lo femenino. Histrión o mujer, ambas, apariencias insinceras para su calidad de poeta vigoroso y honesto, telúrico y astral: “he arrojado el manto que me hacía parecer histrión, o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura. He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahíto de leche fecunda y licor de nueva vida; y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal”.

Concluye el farragoso párrafo con un golpe de precisión y síntesis, donde las figuras simbólicas de totalización de la idea tienen que ver con el ámbito del cuerpo y de la

---

Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo!” Rubén Darío, “Historia de un sobretodo”, reproducido en 1925, Rubén Darío. Impresiones y sensaciones. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, Obras Completas vol. XII., 164-166 y 171.

voz, de la visibilidad y el enunciado, en una corriente interna que hace equivalentes ambos términos: hablar en burgués y vestir pantalones (como esos que viste el Rey Burgués y los que vestía antes el poeta, en su tiempo de vivir inmerso en la ciudad malsana): “¡Señor!, el arte no viste pantalones, ni habla en burgués...”<sup>623</sup>. El arte no viste pantalones, viste un manto de púrpura: manto apolíneo, ondulante al viento, no apegado al cuerpo, no restrictor, evocador de épocas de vuelo en el arte clásico de la mente varonil. De majestad y gloria, pero, en su púrpura de sangre, también de sacrificio y sufrimiento.

Imposible desprender su biografía de este periplo: su *Canto épico*, con el que ganó el suculento premio ocupado primero que nada en ponerse traje de dandí, sino de burgués, fue escrito al modo del poeta constreñido y asesinado por el rey burgués: con él, dio vueltas y vueltas a la manivela en el tono que sabía (o esperaba) le granjeara el premio dentro de un género ya establecido y adocenado, cuyos jurados pertenecían a una generación literaria y académica anterior, costumbrista y de ensalzamiento patriótico (Lastarria y Barros Arana). Su *Canto Epico* fue escrito en una clara estrategia de sobrevivencia: Pedro Balmaceda, lo instó, como buen amigo, a postular: “Puede traerte provechos de consideración”. Primeramente, pecuniarios: “Trabaja y obtendrás el premio –un premio en dinero –, que es la gran poesía de los pobres”<sup>624</sup>. ¿El dinero, gran poesía de los pobres? Su *El rey burgués* es una rebelión contra este concepto de la poesía instrumentalista y aduladora. Y contra aquellos que saben que en la pobreza del poeta tienen la manija de su creación. Al respecto, Armando Donoso refiere que el propio Darío le dijo: “Sí, todas mis pobreza, todas mis angustias y expoliaciones de entonces, están sufridas y vengadas en *El rey burgués*”<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> Rubén Darío (1887), “El rey burgués. Cuento alegre”, La Epoca, 4-11, reproducido en 1939, Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile, 221.

<sup>624</sup> Pedro Balmaceda Toro, carta a Rubén Darío, junio de 1887 según infieren Saavedra y Mapes, op. cit., publicada por Darío como notas al fin de su “A. de Gilbert”.

<sup>625</sup> Armando Donoso (1927), Rubén Darío en Chile, Obras de juventud, Santiago, 66. En nota de los editores de Obras escogidas de Rubén Darío..., 221.

Dos últimas observaciones. La primera. Al igual como ocurrió con la moda francesa adoptada en Chile tras la Independencia, que no integró el espíritu de rebeldía social e igualitarismo político inscrito en ella por estar sus símbolos fuera de contexto y no usarse símbolos que sí pudieron haber sido significativos en él, estos dandis chilenos, a los que ambiguamente perteneció Darío con su elegante traje azul y vistoso pañuelo de seda, tampoco asumieron el completo espíritu del dandi que seguían en la visualidad que ofrecían sus cuerpos. Para el dandi europeo, esa visualidad estaba inscrita en una “política del cuerpo”, en una actitud contestataria al status quo en términos políticos, de moral, de principios: cuestionaron los valores hegemónicos sostenidos por la clase dirigente; se introdujeron en las resbalosas y peligrosas aguas (socialmente hablando) de la adopción de preferencias sexuales divergentes a la norma heterosexual; se manifestaron en contra de la institucionalidad férrea de la familia y se rebelaron contra sus padres<sup>626</sup>.

Un dandi que cultivó plenamente lo anómalo en estos amplios espectros fue Oscar Wilde. No practicó la sola elegancia sino ésta asociada a una excentricidad extravagante: de larga melena, usaba a diario en la universidad sombrero de copa, traje verde botella y azul eléctrico, o de terciopelo de color terracota y verde, etc. y aparecía en público con una flor de maravilla en la mano. También, usaba una gorra gris al estilo de su Escocia como símbolo de su rebeldía a integrarse a la centralidad dominante de lo británico. Dice haber abandonado los trajes contemporáneos “porque ofenden su sentido de la belleza”: no estuvo dispuesto a la renunciación masculina y se comentaba que había vuelto al vestir medieval (pre-burgués). Al decir del “profesional de la elegancia” Luis Orrego Luco, Wilde, con su figura fantástica, actitud estudiada y vestir raro “parecía un actor o un titiritero”, produciendo “un grande efecto de teatro”. El actor, entonces, como aquel que construye su apariencia y elabora sus conductas en público de modo diverso a la homogeneidad imperante, con ánimo de impactar la sensibilidad de los otros sometidos a ella.

Entiende Orrego esta actitud de Wilde como un manifiesto estético iniciado en la temprana época en que “adornaba su cuarto de colegial con el mismo primor exquisito y

---

<sup>626</sup> Sobre la concepción del dandismo europeo (o francés), ver Vicuña, *El París americano...*, 64.

anhelo de elegancia, que debía ser la característica de su vida entera”. Esto, en continuidad con los “sacerdotes del culto iniciado por Ruskin, Rosetti, Morris y Burne-Jones” que “querían informar la vida con arreglo a nuevos moldes de belleza; todo debía ser sometido a criterio de belleza y de arte –la moral desaparecía ante lo bello. De aquí las exageraciones y disturbios de espíritu, el extraño vestirse, la absoluta indiferencia al criterio público y a la opinión ajena”<sup>627</sup>. Pero la opinión ajena no era indiferente a ellos. Como dice Sennett, estos refinados excéntricos, mediante su desviación en todas las áreas de lo social, iniciada y confirmada por su anómala apariencia en público, escandalizan, lo que, en vez de distender, paradójicamente reafirma la cultura y usos dominantes. Al decir de Gaunt, quien en su obra *La aventura estética* explora la biografía de tres artistas “decadentes” de la era victoriana: Wilde, Swinburne y Whistler, ellos tuvieron “el triunfo al alcance de la mano, pero su debilidad psicológica y el carácter formidable del enemigo, terminó por hundirlos”<sup>628</sup>.

Los dandis de La Moneda, por el contrario, se fabricaron un nicho cálido como incrustación tolerada dentro de las legalidades vigentes, y sus capitales sociales, culturales y estéticos (Bourdieu) se retroalimentaron mediante sus refinados usos, permitiendo o acrecentando la aceptación social de su anómalo oficio de escritor.

Segunda observación. La extraordinaria energía vital y moral que manifestó Darío en su canto a la libertad y a la autonomía poética de *El rey burgués*, donde proclama el desprendimiento de los ropajes de la ciudad (burguesa) y de su arte muerto, ¿fueron arrestos de juvenil idealismo (dice allí “he acariciado a la gran Naturaleza y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo”)? Porque según confiesa él mismo años después, la sola vista de un joven desconocido en el traje del refinamiento masculino le es suficiente para concederle el mérito de ser un “poeta a la moderna”<sup>629</sup>. Contrarius sensus, si ese joven se hubiera presentado en un traje burdo o

<sup>627</sup> Luis Orrego Luco (1914), “Oscar Wilde”, Zig-Zag N°492, 25-7.

<sup>628</sup> William Gaunt (2002), *La aventura estética*, Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo. F.C.E. Citado por Daniel Swinburn. “Historia del arte/ Un episodio del siglo XIX: Victorianos versus ‘decadentes’”.

<sup>629</sup> “Salía de la redacción de La Nación, cuando me encontré con un joven, vestido elegantemente, cuidado y airoso, con una bella perla en la finísima corbata y un anillo



desacertado, no hubiera encontrado en él acogida alguna. Ya para entonces, Darío vestía sin recato, como una saya que le queda bien, el traje del poder. Una publicitada fotografía lo muestra ya mayor y entrado en gorduras del buen comer, y vestido con ese traje mundano del poder masculino, ese que sólo usan militares, políticos, diplomáticos y gente de rango público en el ceremonial de gala para distinguirse del ciudadano común (y de la mujer, claro). Para distinguirse de los que no han conquistado laureles suficientes como para vestirlo de acuerdo con la legalidad de la performance de la publicidad representativa.

Dos décadas más tarde, el campo artístico había cambiado sus arraigos y defendía férreamente aquello que Darío proponía como forma de vida del poeta: ubicarse en las antípodas de la lógica burguesa, oprimida por una pesada y pomposa materialidad y un arte esclerotizado y complaciente. La bohemia irrumpió entre un variopinto y fluido grupo de artistas de diferentes raigambres sociales, desde hijos de familias pudientes a inmigrantes provincianos, gente de clases medias y obreros. El desarraigo, como connota la palabra “bohemia” alusiva a los gitanos, fue una de sus bases esenciales. Desarraigo de la familia, de un lugar específico de habitación, de trabajo, de encuentro, con un cierto sentido móvil también en el uso del tiempo (privilegiando, claro está, el nocturno). De ahí que no se cultivó una moda en especial, sino cada cual encontraba su estilo personal, el que por su originalidad y extravagancia connotaba la elección poética de la innovación formal.

Estos bohemios partían de la base que el artista tiene poco dinero, por lo que uno de los juegos era encontrar el restaurant, el bar, el sastre, la sala de baile donde pudieran reunirse festiva y placenteramente sin grandes gastos y fuera por cierto de los circuitos establecidos de la burguesía. Celebraban colectivamente los golpes de suerte económicos y asimilaban las malas rachas sin exigencias de consumo suntuario. En una actitud más cercana al *flâneur*, vivían el ocio como opuesto a la reglamentación formal del tiempo ligado a la productividad estricta del trabajo. En ese sentido, eran

---

con rica piedra preciosa. Me saludó con la mayor corrección y me manifestó que deseaba acompañarme, pues tenía algo importante que decirme, ‘Éste es un joven poeta, un poeta a la moderna’, pensé, y acepté gustoso su compañía”. Rubén Darío, “El último prólogo”, reproducido en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 173.

contestatarios a la regla del tiempo como economía. Lo que no impedía que trabajaran rigurosamente en el propio arte cuando correspondía, pudiendo este absorber al máximo sus energías por un periodo de tiempo.

Benjamín los define así: “Entiendo por bohemios esa clase de individuos que no se encuentra en ningún lugar y que se encuentra en todos los lugares. Que no posee un estado único pero ejerce cincuenta profesiones; la mayoría de ellos se levanta por la mañana sin saber dónde comerá a la noche; ricos hoy, hambrientos mañana”<sup>630</sup>. Agrega Ortiz que “el bohemio se caracteriza por su movilidad, vive entre las clases sociales, no pertenece a ninguna de ellas y no se queda permanentemente en ningún lugar. Entre tanto, ser bohemio no es una condición sino una elección, una manera de colocarse al margen de la sociedad contraponiéndose a los valores dominantes”<sup>631</sup>.

En sus *Trasnochadas*, el actor y dramaturgo chileno Rafael Frontaura propone no “olvidar las horas ardientes de sana bohemia, esas fiestas improvisadas entre versos, canciones y números extraños de prestidigitación o malabarismos”<sup>632</sup>. Corrobora este espíritu en sus compañeros de bohemia: Daniel de la Vega, Juan Guzmán Cruchaga, Carlos Barella, Germán Luco, Roberto Suárez, Eduardo Barrios, Jorge Hübner, Vicente Huidobro, Armando Moock, entre otros: “Ya por aquellos años, del (19)13 al 18, comenzaron a ocurrir cosas raras: los bohemios de esa pandilla querían alejarse a toda costa del encasillamiento burgués y no trepidaban en hacer locuras”. Describe a Daniel de la Vega como “siempre vestido de negro, con sombrero de anchas alas, corbata un poco voladora y el infaltable cigarrillo trigo regular consumiéndose solo entre sus labios desdeñosos”; o a Armando Moock, “con su chaqueta de astracán de cuello de terciopelo, chambergo alón, corbata de lazo y rubio bigote de guías”, etc., deambulando por diferentes lugares públicos, teatros y redacciones de periódicos en amena charla y discusión de temas de arte y de vida.

---

<sup>630</sup> Benjamín, Walter (1986), *Parigi Capitale del XIX Secolo*, Torino; Einaudi, 558. Citado por Ortiz, *Modernidad y espacio*. Benjamín en París, 119.

<sup>631</sup> Ortiz, *ibid.*

<sup>632</sup> Rafael Frontaura, *Trasnochadas*. (Anecdotario del teatro y de la noche santiaguina), 17.

Ese espíritu trashumante y anti institucional del artista bohemio, que repudiaba situar su identidad personal en un hogar familiar estable inserto en una red de prestigios sociales, aceptando vestir tanto la levita anacrónica como el harapo, que encontraba y constituía su mundo allí donde él está, lo cuaja Daniel de la Vega en versos dirigidos a Frontaura con ocasión de un viaje de este último a radicarse en Buenos Aires:

“Sabes que cumples tu destino  
al dejar el rincón (...)  
y atolondradamente partir, que adonde vayas  
habrá un poco de luna, un tinglado, un telón,  
un corro de bohemios y una mano chiquita  
que se apoye en tu brazo después de la función.

(...) y amigo seas del violín del húngaro  
y el horizonte sea tuyo. (..)

Hablar a solas en las calles,  
Ser holgazán a ratos,  
Y después estudiar toda la noche,  
Coleccionar levitas de otro tiempo,  
Y en el mismo baúl de trotamundos  
Guardar harapos junto con las piedras preciosas

Y un día enamorarte de una tiple (...)  
Y al otro día serle infiel ...<sup>633</sup>

---

<sup>633</sup> Daniel de la Vega (1938), reproducido en Frontaura, 8 y 9.

## IV. ENTRE EL VICTORIANISMO Y LA LIBERACIÓN DEL CUERPO FEMENINO

### 1. LAS DAMAS DE NEGRO

El velo como escudo de la mujer “tapada”. La que deja ver el bulto de su cuerpo sin transparentar de sí más que la carencia y el deseo. La carencia de vestido, de ser digna de ser invitada a la fiesta. Es la del un solo ojo. Ojo que ansía ver: invadido por el deseo. El ojo como medio exacerbado de participación del espectáculo, al tiempo que sustrae al propio cuerpo como espectáculo para el otro. Ojo-cámara fotográfica que, desde ese visor único, conquistó la facultad de registrar con mayor acuciosidad el campo visual extendido ante sí. Quizás las tapadas habían desarrollado la capacidad de Proust, de dejar grabadas las imágenes valoradas en la cámara oscura de la memoria, para luego degustarlas y re-verlas desde el álbum visual del imaginario.

Dejarse ver sin mostrar el cuerpo (femenino). Antes, desde la colonia y también algunas, en otras versiones de “tapadas”, después de 1890. ¿Modestia? ¿Silencio del habla del propio cuerpo? ¿Temor a dejar ver la huella? ¿O tan solo mimetismo respecto a la metrópoli de la gran luz, mimetismo que de tanto serlo, introyectó de afuera hacia adentro la modestia, apropiándose de ella como tercera, segunda, primera y única piel?

En Chile, las modas a través del siglo XIX en la ciudad moderna, al compás de lo que ocurría en Europa, fueron dejando atrás la túnica a la romana post revolución francesa e Independencia, apegado el vestido al cuerpo y con escote, brazos y pies libres para, hacia la mitad del siglo, volver a los grandes ruedos, las fajas en la cintura, los cojinetes para realzar las nalgas, los corsets. Y, así, junto con deformar el cuerpo, en estilo victoriano cubrirlo desde el cuello a los pies y con las mangas hasta los puños. El sombrero se fue imponiendo para cubrir la cabeza (¡qué felicidad de María Graham!), la bota alta para las piernas. La norma era muy clara: mientras más en público y más iluminada, más cubierta. A la larga, ya no se distinguió, y también en salones y espacios privados-públicos rigió la norma del cubrirse. Claro que dejando la cara a la vista. Bueno, casi siempre.

Si ponemos a mujeres chilenas burguesas a través del siglo XIX como en una galería de retratos (de las de otras clases no hay pinturas en primer plano, lamentablemente) esto queda patente. Aunque el filtro es masculino: los pintores son hombres, que seguro negociaron poses, vestuarios, decoraciones con sus modelos. Muchas veces, sus esposas.

Dolores de Morandé e Isidora Zegers, la primera en la década del 20 y la segunda a fines del 40, lucen escotes y brazos desnudos, encajes y gasas transparentes, ropa apegada al cuerpo. Referencias trascendentes: un misal en las manos de Dolores, una apertura hacia el cielo tras Isidora. Pasado mediados del siglo, hacia 1860, el victorianismo es patente: Isidora Goyenechea en traje oscuro completamente cerrado, sólo un casto cuello y puño blanco, corset que acintura y crinolina que engloba la falda. Apenas aflora el pie. Peinado sobrio hacia atrás. La coquetería y la pasión radicado en el adorno anexo: rosas rojas en la mano y el pelo. Posa en las escalinatas de su mansión, con la vasta y concreta propiedad a sus espaldas. En 1887, la mujer pintada por Pedro Lira está ya de negro completo sobre el fondo oscuro de la intimidad y dentro del espacio privado sin aperturas, ahora con postizos sobre las nalgas, los llamados “polizones”, que las abultan como mujer hottentote. La postura de perfil deja en evidencia el trasero y la mirada sombreada en un rostro ruborizado hace aparecer el deseo desplazado de la seducción oblicua (Baudrillard).

En 1890 aparece el sombrero, y el vestido negro no tiene ningún toque de color, acentuando el rigor del cuello subido hasta tocar la barbilla. En Carlina Rossi, de negro hasta cuello y puños y con sombrero, cierta sensualidad y misterio aflora tras el velo sobre la cara que mira de soslayo, seria e imponente. Sus únicos brillos: destellos imperceptibles de diamantes en las orejas y prendedor de oro con chispas de diamantes al cuello. Apenas se insinúa una flor rojo oscuro en el sombrero y bajo el busto. Amalia Errázuriz (sí, la directora de La Liga de Damas Chilenas) con sus guantes negros ofrece una imagen extraña en el modo de sostener el viejo libro. No deja más que la cara al descubierto, la mirada directa, frontal, sin ocultamientos. Toda la coquetería está en las plumas de su sombrero, móviles al viento como el velero que pasa a su espalda. El traje ceñido muestra un cuerpo esbelto, oscuro contra el fondo claro.

El retrato de María Edwards, chilena residente en Europa, tiene una expresividad diferente: desafiante, frontal, de mirada abierta y directa, sin evasiones. En un umbrío

salón privado, brillan el cuello y mangas amplias de la blusa color marfil, aunque cerrada en los puños con una cinta negra y cubierta en los hombros por un chal negro de tela liviana y encajes. En especial, atrae el gesto que se adivina en el cuerpo. Sobre el gran ruedo de faldas negras que se confunde con el fondo también negro, el brazo como columna y la mano blanca como marco apoyan la cara de rasgos nítidos, dándole firmeza. El otro brazo en jarras, a la cintura. Su propio pelo al descubierto, en un peinado ondulado pero limpio sobre la frente. Brillan también mate las perlas de los aros y resalta, enmarcado en negro, el gran brillante en el dedo. Es un cuadro de fuerza y rara energía dentro de la intimidad de un salón de tradición cultural: se perciben los marcos de dos grandes cuadros a sus espaldas. Como acota Hernán Godoy en el texto explicativo, “sus grandes ojos negros parecen mirar ya frente a frente a la modernidad”<sup>634</sup>. Curiosamente, estas tres últimas mujeres fueron pintadas por sus maridos.

Cubrirse el cuerpo de ese modo férreo no es sinónimo de suprimir el erotismo sino de vivirlo de otro modo: la represión siempre encuentra su escape, a veces es un modo de activar el deseo, a no ser que se reprima la represión misma, reventando en histeria.

Simmel, en su ensayo “La coquetería” (1909), atribuye a la “semiocultación”, a la “exhibición y la negación simultáneas” de sí por el vestido y los adornos femeninos un elemento de seducción: “Incluyo aquí todos esos casos externos e internos en los que un darse, un representarse es interrumpido por un hacerse invisible parcial o un negarse, de modo que la totalidad es imaginada con tanta mayor fuerza por la fantasía, y el deseo azulado por la tensión entre esta forma y la de la realidad a medias revelada se lanza con tanto mayor conciencia e intensidad en pos de su totalidad”<sup>635</sup>.

También en Roma Antigua, tras las modas exacerbadamente transparentes, en esa lógica de los opuestos, de acaparar el ojo por la diferencia, las mujeres en tiempos de Augusto adoptaron la amplitud de las *pallas* que llevaban sobre la *stola* cuando iban por las calles de la ciudad, trajes extraordinariamente anchos y ahuecados, que equivalían a las

---

<sup>634</sup> Hernán Godoy (1989), texto explicativo de la publicación Imagen femenina en las artes visuales en Chile, 40.

<sup>635</sup> Simmel, 119.

crinolinas del siglo XIX. Horacio las llamó *vallo circumdata* –empalizada o defensa, excelente medio para inflamar la imaginación de los libertinos de Roma, cansados de no hallar ya ilusión en los trajes transparentes de las mujeres romanas, Ovidio opinó de esos trajes femeninos: “En ellas se buscan los encantos que amáis sin poderlos encontrar (...) no esperéis verlas cuando estén vestidas; su traje impone; todos sus defectos se pierden bajo este engañoso aparato”. En la misma época se inventaron los corsés, para comprimir pechos demasiado abultados o para bajar el talle y parecer delgadas. Ovidio recomienda a las mujeres usar “ciertos inventos que redondean el pecho y le prestan lo que no tiene”<sup>636</sup>.

Si en todas las culturas se han usado elementos para realzar, deformar, ocultar, transformar el cuerpo de hombres y mujeres, lo llamativo de este siglo XIX es su persistencia –casi un siglo sin mostrar en público el cuerpo en su propia forma bajo las ropas– ello, unido a una moral de ocultamiento de la personalidad y de las emociones, bajo el peso de las normas religiosas y de las científicas organicistas.

En el proceso de desvictorianización y paulatina liberación del cuerpo y de las costumbres femeninas iniciado hacia 1890, que va dejando atrás las imágenes de mujeres de negro recién analizadas, liberación asentada hacia el término de la Primera Guerra, hay un claro itinerario en la evolución de la moda que seguiré aquí. Trabajaré luego tres contrapuntos fuertes a esa evolución: el primero, la liberación no conseguida pero sí profusamente documentada en imágenes de circulación masiva: la de la actriz y mujeres del espectáculo provenientes de la metrópoli; el segundo, la puesta en movimiento del cuerpo a través del deporte, la gimnasia y el baile, y el otro, la restricción absolutamente local, de una sobrevivencia colonial esclerotizada pero curiosamente idealizada: el manto de la chilena.

## **2. IN-CORPORAR LA MODA: LA OBLIGACIÓN DE LA BELLEZA FEMENINA**

Los ejemplos anteriores de vestuario femenino de ocultamiento de mediados del siglo XIX en adelante eran trajes de mujeres adultas, casadas. Es interesante constatar que, en

---

<sup>636</sup> Extracto de Tratado de los vestidos, de Rubenius (sin cita), en “Los miriñaques de las antiguas damas romanas”, Zig-Zag N°815, 2 –10- 1920.

especial para la mujer joven casadera y también para la joven recién casada, el color más frecuente que introduce la otra nota de homogeneización es el blanco. Sinónimo también de modestia aunque no de rigor como el negro. Blanco que cubre igualmente el cuerpo hasta el cuello, pies y puños en el día, bajo el gran sombrero, blanco de gasa vaporosa e insinuante en primavera o verano, blanco escotado para las noches de fiesta. Se cumple la norma del contraste femenino-masculino que anunciara Alfred de Musset: hombres de negro fúnebre, mujeres de blanco nupcial. Incluso, se llegó a codificar estrictamente este vestuario en las llamadas *dinner-blanc*, en las que se extremaba la manifestación de inocencia en las niñas alejadas de la vigilancia de los ojos maternos: “se va de blanco a estas comidas en que los papás no asisten ... hace resaltar más la juventud, la fragilidad de ellas al lado de los invitados de severo frac y nítida pechera, con su aire de más reposo, de más experiencia de la vida”<sup>637</sup>. Toda una retórica del género inscrita en el vestuario.

Traje que, luego de las redondas y repolludas crinolinas y los abultados polizones, parecían vestidos “naturales”, más aún, cuando evocaban la moda Imperio de principios del siglo XIX en la que aún sobrevive la romanizada y transparentemente velada *merveilluese*: “Hoy, la moda es de pliegues tan naturales y flexibles que se creería están dispuestos a deshacerse como a formarse ellos mismos. El vestido actual es la envoltura misma que la naturaleza hubiérase encargado de tejerle a un capullo o de componerle a una corola, tanto ha llegado a ese punto de holgura y de sencillez”<sup>638</sup>.

Un complemento infaltable en la mujer –simbolizada con demasiada frecuencia como una flor ella misma, como se advierte en la cita anterior– como también puesta en el ojal en algunos hombres, es la flor, o incluso, el ramo completo de flores sobre el vestido o el cabello. La flor es un símbolo omnipresente en este tiempo, según veremos al tratar los Juegos Florales. Baste por ahora señalar su profusa utilización por mujeres de todas las edades, en señal de ligazón con lo natural, lo delicado, lo que, siendo perecible y frágil, aún está fresco y turgente. Una *dinner-blanc* exigía, como complemento del traje blanco femenino, adornar la mesa con flores blancas “sencillas y elegantes”. La flor

---

<sup>637</sup> Muguet (1911), “En el gran mundo”, Familia N°20, agosto, p. 2.

<sup>638</sup> Rosa Hochstetter (1908), “Trapos”, Zig-Zag N° 181, 9-8.



como lo femenino. Podría llenar infinitas páginas con variaciones de vestuario femenino y flor en esta época, siendo su mejor combinación el estar sobre el vestido blanco, en un aire de refinamiento etéreo. También, moda vigente en Europa, como vemos en la pintura que agregó a las imágenes chilenas. Aún llegando a su máxima fastuosidad, como se aprecia en la foto de la realeza noruega en la ópera de París, los cortes y modelos de los trajes blancos mantienen su homogeneidad: no se distinguen unos de otros. Es el terror a manifestar la huella de sí en la diferencia que escape a la norma.

La presión de la sujeción a la moda es una forma de liberación: no hay que pensar por sí misma la propia apariencia, hay que seguir siempre la corriente, al detalle, para no sobresalir como excéntrica. La única excentricidad posible es la del mayor ocultamiento. Porque administrados supuestamente para usar en público de modo de proteger el cuerpo de las inclemencias del clima y del roce tosco de los objetos, se usaron también como elementos de interior. Acostumbrada la mujer al sombrero, complemento de todo traje de la mañana a la noche, no se lo sacó al ingresar a un lugar interior, sea privado-público –el salón de una casa, un restaurante, un club– o público: un teatro. Algunas tampoco se sacaron los guantes (¿cómo vivir sin nunca entregar a otro su mano desnuda en el saludo o en el baile?). Incluso, se comía el aperitivo y se brindaba con guantes. Las manos, tan aptas para la fisionomía, se ocultan. También la cabeza: no se da a conocer su forma, la línea del perfil sin sombrero (¿me verán el tamaño del cerebellum?).

Me llama fuertemente la atención un enigma: siendo Delia Matte, por ejemplo, una mujer tan fuerte, de tanta vocación pública, de cuerpo presente y liderazgo en los eventos sociales, ¿por qué esa insistencia en cubrir su cuerpo al extremo? Sus grandes sombreros son sofisticados y recuerdan a los *poufs au sentiment* de las cortesanas francesas: su aparatosa presencia se imponía por volumen visual, en una forma directa de publicidad representativa. Pero Delia agrega al sombrero el velo sobre el rostro, elemento de uso poco frecuente, y siempre, los guantes. En su propia casa, en la intimidad de la compañía de sus hijas (¿cómo ir desde el dormitorio al propio salón, sin haber salido a la calle, a encontrarse con las hijas y sobrinas, con amigas cercanas con tamaño sombrero, velo sobre el rostro hasta el cuello y guantes apretados?) La boca más libre que las “tapadas”, el velo enrejado deja atravesar el sonido como lo hacía la máscara: ella no quiere perder la palabra, aunque sí castiga la vista de ambos ojos en un

mirar reticulado del mundo. Gracias a este artificio, es más lo que ella ve de lo que es vista.

Ella, por lo demás, tenía plena conciencia, como muchas de sus contemporáneas, de las leyes darwinianas de la emoción como reacción fisiológica automática, fuera del control de la voluntad, del quedar expuesta la intimidad en público por las leyes naturales de la fisionomía. Uno de los primeros conferencistas que ella invitó al Club de Señoras fue el doctor Traina, quien habló “de la influencia del sentimiento moral en el organismo físico. (...) ¡Es tan grande el reflejo del espíritu sobre el rostro! Un arranque de cólera pone un gesto tan agrio aún en el rostro más hermoso...! ¡Un sentimiento malévolamente encuentra tan honda traducción en la mirada que se empaña y se ensombrece...”<sup>639</sup>.

Si el corset se mantuvo a lo largo de estas décadas, otros deformadores del cuerpo se suprimieron, a la par que se fueron acortando los vestidos y liberando los brazos en la ropa de calle. En 1905 los vestidos arrastraban el suelo, cubriendo más abajo de los pies pero formando cola principesca, sin posibilidad alguna que asomara siquiera el zapato (recordemos el tabú a las extremidades inferiores), pero ya en 1909 se comenta con un poco de espanto el uso de faldas “tan cortas”. Al ver la imagen, ¡sorpresa!, tan corta es rozando el pie, o sea, de todos modos, vestido muy largo.

Mostrar el delineamiento del cuerpo, en especial bajo la cintura, fue logro del traje tipo Imperio y luego del *tailleur* o traje sastre. Su evolución simboliza el recorrido de la liberación. La chaqueta tipo levita masculina, larga y cerrada al cuello, e su primera versión se sobrepone a una falda muy ajustada y hasta el suelo (s insta en las revistas femeninas a que “no exageren el ceñido de las caderas”). Su complemento, un gran sombrero, como para equilibrar la ausencia de volumen en el cuerpo. Para no sentirse tan despojada y desnuda. Para agregar un toque femenino a la silueta masculinizada. Luego, esta falda se acorta un poco, hasta quedar hacia 1916 a media pierna, a la par que se van achicando los sombreros pero sofisticando sus formas (plumas, espigas, flores). La falda amplifica su ruedo para facilitar el movimiento de la mujer dinámica de paso rápido y largo.

---

<sup>639</sup>Delia Matte entrevistada por Tomás Gatica Martínez (1916), “En qué ocupan un día las damas chilenas. Con la señora Delia Matte de Izquierdo”, *Zig-Zag* N°591, 17-6.

La homogeneidad en el corte y la uniformación en su uso a todo evento caracterizan al traje sastre: “Puedo asegurarnos que lo que predominará sobre todo durante esta estación es el traje sastre. El *tailleur* se lleva aún para grandes ceremonias, como en carreras, matrimonios y recepciones. Estos *tailleurs* se hacen de todos colores, pero... temo que sufran una indigestión, pues son tantos y todos tan iguales. Faldas cortas, chaquetones largos y vagos. Se permite, rara vez, una pequeña diferencia en un adorno, pero el corte de las levitas es siempre igual y el complemento de estos trajes es el inmenso sombrero. Se hace uno la ilusión de que todas las mujeres llevan uniforme, tan parecida es la silueta de las unas como de las otras en la presente estación”<sup>640</sup>. El toque personal está en el accesorio, aquí, en el sombrero: “la variedad de sus caprichosas formas es sin límites”.

Pero en cuanto a las jóvenes, se llega directo al blanco y a la gasa: “Se llevarán mucho las gasas blancas con visos de colores suaves, dándole una transparencia discretamente encantadora”<sup>641</sup>. El ideal de lo joven ya aparece en este tiempo como fetiche de la modernidad. Lo joven como expresión de una belleza que irradia salud, encanto, porvenir y que aleja de la mirada la enfermedad y la muerte, lo decadente que acecha al cuerpo y a la vida humanas. Joven detenido en el tiempo, eterno presente de lo placentero, abierto al disfrute de lo que ofrece el mercado. Visión secular, erradica la reflexión de lo espiritual como cultivo integral y lo transfiere al cultivo de la imagen del cuerpo como vida plena. Aún así, ojo, joven pero sin excentricidad, joven pero modesta. “Todo esto es de una elegancia joven, esbelta y muy seductora. De desear sería que la moda actual, sin sus excentricidades” (es decir, ceñida sin exageración y con más ruedo en las polleras) “fuera adoptada definitivamente por las niñas jóvenes”. Joven y esbelta. Esbelta con corset. Esbelta sin embarazo. El discurso oficial propiciaba el crecimiento de la población, la expansión “de la raza”, pero no hay indicios de la imagen o representación de una mujer embarazada. No hay moda para ellas. No hay lugar en las fotos ni en los palcos de honor.

---

<sup>640</sup> “Moda para la primavera de 1909”, *Zig-Zag* N°239, 8-9-1909.

<sup>641</sup> *Ibid.*

En esta cultura de la homogeneidad, todo cambio parecía drástico y provocaba temor y hasta escándalo. Se asociaba la moda incluso al sufrimiento y no al placer hedonista “Se necesita valor de parte de las que sacan la moda, pues es tan enorme el cambio que se nos hace sufrir, que la gente se ríe al ver a las mujeres tan completamente cambiadas”<sup>642</sup>. Lo que la moda va dejando al descubierto tras décadas de estar tapado produce gran inquietud e inseguridad. Era incluso necesario un aprendizaje del uso de los nuevos adminículos: en este caso, el zapato y la media. Cuando en 1909 recién se deja el pie apenas al descubierto, los comentarios son: “¿Qué diremos de los pies, que tanto lucen? Como los vestidos *tailleur* se llevan tan cortos (¿!) la cuestión del calzado ha pasado a ser de las más importantes. (...) Las medias bien entendidas son de seda o de hilo de Escocia”. Cuando la falda sube a media pierna, la preocupación por la forma del cuerpo aumenta: “Cuánta seguridad necesita tener la elegante del calzado que lleva puesto y también de la forma de su pie y su pierna, pues la que no posee estos dones no debe aventurarse a mostrarlas tan descaradamente como veo que se hace en la actualidad”<sup>643</sup>. Lo mismo con la cabeza: hacia 1910, causa desazón la obligatoriedad de sacarse el sombrero en el teatro y en la noche. El comentario es que la mujer se ve mucho mejor de día, porque tapa el peinado con estupendos sombreros, como en la imagen de la foto<sup>644</sup>. Claro, el sombrero viene hecho por especialistas y el peinado y el pelo son propios. ¿Cómo darle forma uno misma, si hasta ahora, toda la forma del cuerpo y de la presentación personal estaba dada por los vestuarios y objetos anexos fabricados por la industria o la modista?

Las dos reglas de hierro en el asunto del vestuario femenino de este tiempo eran:

-Mantenerse dentro de la norma, nunca exagerar (cayendo en la inmodestia, se entiende) nunca ser excéntrica, otra forma de inmodestia. El buen gusto es la moderación, estar dentro de la media: “Las exageraciones que se usaron el invierno se han modificado,

---

<sup>642</sup> Zig-Zag N° 536, 29 -3-1915.

<sup>643</sup> Ibid

<sup>644</sup> Zig-Zag N° 279, 25-6-1910.

felizmente, para las que somos moderadas, lo que es, a mi juicio, el buen gusto”<sup>645</sup>. Se privilegiaba la modestia local sobre la inmodestia metropolitana; si bien los ojos estaban puestos en Francia, se percibía a esa cultura más audaz que la chilena en su uso medio. Se atribuísn los excesos a las mujeres de los boulevares, o sea, a las mujeres de la calle. Por ejemplo, hablando de trajes escotados: “... y tan exageradamente escotados como los usan actualmente algunas damas que pretenden traernos las modas que han visto en París, en los boulevares, tal vez, pero nunca entre damas de buen tono. La exageración no es ni puede ser un signo de distinción; las señoras que se enorgullecen de serlo verdaderamente, tratan de disimular la moda delineándola apenas, pero sin acentuarla jamás, pues es precisamente en esto en donde está el peligro de caer en el ridículo y darle al mismo tiempo ocasión a los hombres que se rían de nosotras y que nos llamen locas, deschavetadas, etc., etc., y hagan caricaturas picarescas de nuestras modas. A todo esto nos prestamos a causa de la mala interpretación que algunas le dan a la moda”<sup>646</sup>.

El equilibrio entre la innovación, el estar al día, y no caer en el ridículo, en la excentricidad y en la inmodestia, es la difícil cuestión para la mujer obligada a la belleza. Se citan tres modistos franceses (Worth, Redfern y Poiret), calificados como “artistas sartorianos”, como los que mejor han resuelto esta ecuación. Sus principios son “los del buen gusto que tiene por objeto crear cosas que hagan a la mujer lo más divinamente hermosa que les sea posible. Los tres llevan en vista destruir todo aquello que signifique mera **excentricidad**: lo ridículo junto con la falsa “originalidad”. (...) – ‘L’originalité voulú n’existe pas. Si elle este voulue elle devient une convention’.”<sup>647</sup>

¿El resultado aplicado de estos principios? La instauración de “la moda de los cuadros antiguos”, inspirada en vestuarios de otros tiempos en que el buen gusto estaba realzado y estilizado por la mano del artista-pintor. Porque es artista el diseñador de vestuario y

---

<sup>645</sup> Zig-Zag N°239, 18-9-1909.

<sup>646</sup> Zig-Zag N°503, 10-10-1914.

<sup>647</sup> “La originalidad buscada no existe. Si ella es buscada deviene en convención”. Esta frase atribuida a los modistas en referencia está en francés, sin traducción, en el texto de Zig-Zag. Ver Serafina (1914), “Modas”, Zig-Zag N°490, 11-7.

es artista la mujer que sabe elegir, combinar y llevar con elegancia y distinción su ropa objeto-obra de arte. La moda y el vestuario femenino, entonces, un terreno de arte y de artistas, en tanto lugar privilegiado de la belleza en público. Un lugar de cita de los considerados más altos refinamientos de la historia, que por cierto coinciden con épocas de poder político militar: Grecia antigua, el tiempo de los Luises (en especial, Luis XV), y sobre todo, el imperio napoleónico. El siguiente enunciado expresa bien el imperativo de legitimarse en épocas y autores prestigiados: “Les recomiendo la ‘toilette’ Imperio. Creo inútil decir que he buscado entre las más bellas creaciones parisienses. Es de seda azul celeste; la guarnición del corsage es Pompadour ... Este cinturón va prendido atrás con una gran hebilla estilo Imperio. ... En cuanto a la “jupe” es armada a ‘la Merveille’ con plegado Watteau”<sup>648</sup>. Y en referencia a la Pompadour y a Josefina, las joyas auténticas aparecen en el vestuario, ya sea como arreglos para el pelo o en las hebillas de los zapatos. (Nótese el fluido intercalado de francés y castellano, las citas culturales a pintores y, por cierto, a la infaltable “merveilleuse”, como de dominio común en la cultura masiva chilena).

La cuestión de si adoptar o no una moda que se va imponiendo en Europa y que cuestiona las costumbres, idiosincrasia y sentido moral local merece fuertes debates, sátiras, polémicas, connatos de prohibición por parte de la iglesia... y a la larga, su acatamiento. Fue el caso del pantalón para la mujer, que ahora sí, al afectar la modestia femenina y la distinción de la moda según el sexo, provocó en Chile la discusión que no provocó el uso del pantalón por los antiguos usuarios del *coulotte*<sup>649</sup>. Porque sea una u otra la propuesta, vale siendo moda, moda de París, de “los que saben de la materia”, discurso de verdad generado allá e in-corporado por las elegantes. Aunque oprima el cuerpo, aunque lo deje a la vista, a la inspección del ojo del otro, aunque no se

---

<sup>648</sup> Linda (1907), “Modas”, Zig-Zag N° 103, 10 –2.

<sup>649</sup> El sacerdote y también crítico literario Omar Emeth realizó en 1911 una campaña a través de la revista Familia en contra del vestido-pantalón y también del vestido con “traba” o angosto en los tobillos, calificándolos de inmorales, propios de cocottes por su afán de mostrar el cuerpo sin modestia. Otros artículos refuerzan el absurdo que si la mujer usa pantalón, no se pueda distinguir si es hombre o mujer: “o vestido o pantalón”, es la consigna.

reconozcan en esa silueta ajena y sobre todo, para no ser diferente “A pesar de estar ya lejanas las fiestas de Auteuil y de Longchamps, en los que la elegancia parisiense exhibe las novedades del traje femenino, y con parecer más lejanas aún por los acontecimientos que después han sobrevenido (se refiere al comienzo de la guerra), iniciáronse en ellas tendencias que permiten vaticinar el rumbo de la moda. (...) Muchas serán las que, juzgando por lo que ahora domina, protestan ante la idea de ver cambiar enteramente la silueta. Los corsés bajos, que dan tanta libertad, los talles amplios e imprecisos, en que tan cómodamente nos movemos (...) todo eso va a desaparecer, y vamos a ver de nuevo, según dicen los que saben en la materia, los corsés altos, que comprimen la cintura y señalan el pecho y las caderas. Refunfuñaremos un poco, rehusaremos al principio a someternos a tales exámenes y después... cederemos (...) porque las más elegantes las adoptarán, y porque con el pretexto de no singularizarnos, transformaremos una vez más nuestra silueta”<sup>650</sup>.

El corolario final es alucinante: tras la conmoción ante el violentamiento y el cambio del cuerpo, hay un goce implícito que es el que erotiza el juego. Que lo conecta a coordenadas generales: los del valor superior de la belleza femenina, los del progreso, los de la modernidad. Y en la loca y acelerada carrera del mercado capitalista y con su sentido de movimiento, siempre diferente de ayer, ese pulso agitado provoca la imaginación y el deseo. El deseo de poder y querer seguir el ritmo. A pesar de lo que cueste en dinero y en disciplinamiento del cuerpo. Seguir la moda es, en definitiva, estar inscrita en el cambio: “Por otra parte, debo confesar que la belleza femenina ganará en el cambio, y siendo así, ¿cómo no hemos de congratularnos con él? Y, sobre todo, **¿cómo no hemos de regocijarnos del cambio por el solo hecho de serlo?**”<sup>651</sup>.

-Segunda norma, entonces, seguir disciplinadamente los dictados de la moda, que obviamente se lanza en París: la alusión a esta fuente era un seguro absoluto de legitimidad. Y si a su vez esta realiza una cita a referencias clásicas en tanto paradigmas de cultura y realeza, mejor: “una mezcla feliz de Griego y de Imperio inspira ‘las

---

<sup>650</sup> Artículo firmado por Serafina (1914), “Modas”, Zig-Zag N°511, 5-12.

<sup>651</sup> Ibid. El destacado es mío.

creaciones' (para servirnos del término consagrado) de nuestras modistas<sup>652</sup>”. Nótese el uso de “nuestras” modistas, apropiándose de las modistas de la metrópoli, como también en este otro caso en que seguir lo francés, y mediante él a lo griego, es una forma de asimilarse al progreso de esa cultura inscrito en su raza: “Gath y Chaves, la Casa Francesa, Muzard, Pouget, etc. exhiben orgullosos nada más que mercadería francesa, aunque sea made in Chile, pero con el cachet propio de esa raza, sucesora en arte y gracia de la Grecia antigua”<sup>653</sup>.

Ojalá el modelo original a divulgar en Chile sea de primera mano, introducido por una francesa o europea de visita en Chile, o mediado por una chilena europeizada, colonizada en París, chilena que haya asistido a Auteuil o a Longchamps: “Para daros una idea de lo que es el traje que se lleva, voy a describir uno llevado últimamente en un ‘Garden Party’ por una compatriota nuestra, actualmente en París, que tiene fama de elegante”<sup>654</sup>. Hay, claro, líderes de la moda: las “profesionales de la elegancia”, hermanas en espíritu de aquel joven dandi Luis Orrego Luco.

A pesar de haber girado la mujer de la clase dirigente hace casi un siglo hacia la moda francesa, aún se habla de ella como algo externo, como algo que hay que ir a ver y copiar allá, quizás adaptar a la sensibilidad local pero siempre desde un impulso exterior. “Nuestras modas” femeninas son un asunto de interpretación de los signos que llegan del exterior, mediados por intermediarios. Ese no estar nunca completamente dentro del *habitus* histórico-social genera esa permanente sensación de postizo, de ridículo, de exposición absurda del cuerpo a la mirada crítica del otro. En el caso de la cita anterior, principalmente del hombre, pero también de la mujer de buen gusto, la que marca el buen tono, más asegurado si es que vio esa moda desplegarse directamente en París.

Esa mimesis aún no era apropiada, no digo por los sectores medios o los más modestos, sino por esa misma clase adinerada que la realizaba con esa sensación permanente de

---

<sup>652</sup> Zig-Zag N°239.

<sup>653</sup> Familia N° 81, sept. 1916, p. 1.

<sup>654</sup> Ibid.



distancia. El siguiente texto ejemplifica una retórica habitual; por una parte, la mimesis es un concepto explícito, un comportamiento consciente cultivado con esmero: “Y nuestras señoras que imitan tan bien a las parisenses, contribuyen a ser un ornato más en estas ceremonias religiosas y sociales<sup>655</sup>”; o, al calificar la moda del momento: “polleras sastres de nuestras damas, del corset recto inverosímil, la ropa de corte londinense de nuestros elegantes” se sintetiza la actitud tras su uso: “toda esta indumentaria que trasciende a gran capital europea y cuyos dueños pasean satisfechos”<sup>656</sup>. Subsiste el concepto del cuerpo como maniquí que “pasea” una indumentaria-signo de algo diferente, anexo, sobrepuesto al ser íntimo que la porta. Y la porta como una cita satisfecha de su ligazón con ese otro (el colonizador) del cual cree adueñarse al pasear sus signos encima de su propio cuerpo a la vista de los otros (los colonizados).

Esta satisfacción, siempre atravesada por la incertidumbre de si se habrán interpretado bien los signos de la moda, si se estará dando el tono adecuado, si será considerado estupendo o ridículo, muy inglés o francés o un poco o muy cursi, no ofrecía el relax de disfrutarse desde códigos personales securizados en una autoimagen positiva y en la propia personalidad autoafirmada, en la apariencia como expresión de sí y no como expresión intencionada del otro. Depender de la confirmación de la mirada del otro más conecedor en tanto la propia mirada está fija más allá de los mares es propio de un deseo pasional siempre desplazado, siempre variando al consumarse y volverse a generar, lo que Deleuze elabora como delirio pasional, como un tipo de agenciamiento típico de la modernidad. La imagen que reproduzco en que la mujer pregunta entre coqueta y ansiosa: ¿gustaré?, alude a esta obsesión por complacer a ese ojo ante el cual se siente siempre sujeta, atrapada en el deseo de uno y otro fetiche que atrae su mirada, que adquiere para lucirlo y olvidarlo tras desplazar su vista hacia un nuevo objeto en el mercado.

La masificación de la moda se logró a través de la prensa masiva, que incluía figurines o moldes para cortar los vestidos comentados allí. Los moldes eran de las modas

---

<sup>655</sup>Muguet, “En el gran mundo”, 12.

<sup>656</sup> “Modas de antaño”, Zig-Zag, 2º sem 1905.

generalizadas, retroalimentándolas *ad infinitum*: “concluiré hoy dándoos un bonito figurín de uno de esos vestidos de gasa. (...) Este es blanco sobre fondo de seda rosa o blanco”<sup>657</sup>.

La aparición en Chile de las grandes tiendas significó su incorporación plena al mercado del consumo cosmopolita masificado. La inauguración de Gath y Cháves el 5 de septiembre de 1910, días antes de la celebración del Centenario, fue un símbolo de la entrada del país a una modernidad entendida como mercado abierto, en el que se ofrecían los más variados artículos importados de diversos países, con preferencia de Francia e Inglaterra. Industrialización y masificación de la moda; también, mayor accesibilidad de lo importado: “Gath y Cháves estrenó imponentes vidrieras con maniqués de mujeres maravillosas. Algunos años antes eso estuvo prohibido. En Valparaíso habían quemado la tienda de un catalán que exhibía un busto de mujer con corset. La vista de tiendas como hay ahora, con sostenes y senos artificiales en bandejas, hubiera producido una revolución”<sup>658</sup>. La incorporación de la vitrina regia y el maniquí fue una forma de exhibir en la calle, en público, bienes y simulacros de cuerpos de alto consumo, puesto a la vista de todos. Hasta de los más pobres que nunca podrían comprar allí<sup>659</sup>. La acumulación de mercaderías diversas en un solo espacio de varios pisos diseñado como un gran muestrario tomó los visos de un museo de la modernidad, donde estaban reunidos miniaturizadamente los artículos manufacturados a través del mundo para ser vistos y apetecidos por todos.

---

<sup>657</sup> Zig-Zag N°239.

<sup>658</sup> Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 75.

<sup>659</sup> Agrega Edwards Bello: “Fue el delirio. Entre un cordón de polizontes, opacos, se precipitó un enjambre humano de todos los barrios, el Parque, la Quinta, Chuchunco, la Chimba, el Centro, en mayoría del sexo llamado débil, con manto, con sombrero o en pelo. Todos los estilos sucesivos, los peinados, los moños y los crespos, mezclados en una sola masa, acudieron a la novedad”. Joaquín Edwards Bello, “El tiempo de Gath y Cháves”. (2002. *Antología de familia*, prólogo y selección de Jorge Edwards, Santiago: Sudamericana, 151).

La fiesta del Centenario, fiesta celebratoria de la modernidad chilena, incluyó a nivel general el estreno de ropa nueva, en un acto de consumo sacrificial y exhibición en público según se desprende de estas irónicas memorias: “La casa por la ventana. El dinero de las cosechas, de las hipotecas y de los negocios de invierno, caía sobre las calles en forma de lluvia de vestidos, de sombreros como pantallas, de zapatos y de carruajes. Los caballos detenidos cabeceaban con ruido de arcos, salpicando babas y sudores. Ese olor a caballeriza se mezclaba con el de azahares, percalas y de humanidad”<sup>660</sup>. Los elegantes vestuarios, los anhelados nuevos trajes y adminículos se ajaban rápidamente en el vaho hediondo de la gran ciudad, en su revoltijo de caballos, pasosos aromas y multitud.

Por cierto había una diferencia entre el fastuoso vestuario de las clases pudientes, el digno de los sectores medios y el modesto de la mujer trabajadora y obrera, todos ellos, de apariencia pulcra y cuidada. La ropa de factura industrializada demoró en generalizarse; lo habitual era comprar la tela y los accesorios y fabricarla una misma o encargarla a las modistas. Muchas mujeres aprendieron a coser para sí y sus familias, con ayuda del estupendo invento: la máquina de coser. Esta fue una profesión que aseguraba el sustento: el coser para quien pudiera pagar (como era para la mujer pobre del conventillo el lavar para quien pagaba el lavado). Un modo de medir la crisis económica en esta época fue mediante la cantidad de máquinas de coser entregadas como prendas en las cajas de crédito popular por las mujeres angustiadas por falta de dinero y trabajo, lo que en ciertos momentos (como durante la guerra) llegó a cifras alarmantes. En estas dos formas, entonces, en la confección y en el lavado, las suntuarias y afrancesadas ropas de las mujeres elegantes empezaban su vida o la refrescaban en los talleres y casas de las mujeres que no podían usar esos modelos, telas y confecciones para sí mismas. Vestido y ropa interior que se toca, se ve, se hace, se lava pero no se pone sobre el propio cuerpo.

La *midinette*, costurera francesa, era un tipo de mujer que participaba del gusto refinado de la *Belle Époque*, cuyos ingresos le daba una autonomía económica y estilo de vida mundano. Pero hacia la Primera Guerra, cuando la industrialización de la ropa se

---

<sup>660</sup> Memorias del centenario. Autor sin identificación. Reproducido por Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 161.

masificó y la precariedad económica fue simplificando usos y vestuarios, se vislumbró su desaparición. Artículos de prensa clamaron por la sobrevivencia de esta “bohemia del trabajo”, que parecía absorbida por otra mujer trabajadora de sector modesto pero educada: la dactilógrafa, oficio menos rutilante y con aire masificado al cambiar la máquina de coser por la de escribir siguiendo el dictado de la voz masculina del jefe.

Quizás como nunca en la historia, en las décadas de *Belle Epoque* la mujer tuvo sobre sí la obligación de sustentar el ideal de la belleza. Junto con estar atenta a los múltiples artificios que le ofrecía la industria, con cada vez más cremas, tinturas, tónicos y brutales tratamientos para perfeccionar la forma del cuerpo y de la cara, la moda era inclemente en exigir, a medida que se subía en el rango social, un acatamiento puntilloso a los múltiples tipos de trajes requeridos para los múltiples tipos de actividades que la mujer, que recién irrumpía en el espacio público y en el robustecido privado-público, debía usar, en ese frágil equilibrio entre lo bello y lo homogéneo. Al decir de Perrot, en este deber de la belleza en la distribución por géneros frente a la renunciación masculina, a fines del siglo XIX y principios del XX, “cortesana o instalada, la mujer ya tiene un papel en el espacio público de la ciudad. Allí define los criterios de la belleza. Su primer poder es estético. En el espacio público, las mujeres casi tienen el deber de la belleza, que ejercen las princesas de las cortes europeas, tan numerosas todavía en vísperas de la Primera Guerra Mundial y de las cuales las duquesa de Guermandes constituye, en *En busca del tiempo perdido*, de Proust, una memorable figura nostálgica. La burguesía reproduce este modelo según una división de roles sexuales que delega en las mujeres la ostentación del lujo y del ocio. Hombres ocupados, atareados, vestidos de negro -sólo los dandis se permiten el refinamiento de los accesorios- contrastan con mujeres ociosas y entregadas a una mundanidad tan frenética como ritualizada. Hay que mantener un salón, contar con un día, frecuentar el salón de las otras, en una tumultuosa circularidad, obedecer los códigos vestimentarios de una moda obligatoria sobre la cual ya reinan los grandes modistos -ordenadores del espectáculo-, llevar las joyas que, como estandartes, proclaman la riqueza de un marido. La pureza de un diamante, la calidad de un atuendo, crean la fortuna de los joyeros y suscitan los comentarios de la crónica mundana, sobre todo cuando, robadas, alimentan las páginas amarillas y la literatura policial”<sup>661</sup>. En Chile, este patrón se repite, como

---

<sup>661</sup> Perrot, *Mujeres en la ciudad*, 24.

comenta agudamente Edwards, “la niña chilena rica era entonces de una actividad fregoliana<sup>662</sup>; de manto en la mañana, de sombrero en la tarde, de escote en la ópera y de amazona en el fundo”<sup>663</sup>.

En las mujeres chilenas de elegancia afrancesada, en sus cuerpos vestidos de modo lujoso en permanente estado de exhibición suntuaria, de publicidad representativa de su clase y competitivamente al interior de ella, fue un locus pleno de despliegue en público de la parafernalia modernista de la cual habla Rojo; es donde privilegiadamente se produce esa “inscripción del dinero en los objetos”: “Es el dinero, a través de la profusión de signos que lo exhiben ante los ojos enardecidos de la muchedumbre, es decir, ante los ojos de todos aquellos que no lo poseen pero que lo desean y ambicionan a rabiarse. Esos signos suministran la parafernalia modernista por antonomasia”<sup>664</sup>.

Tal como para la fiesta del Centenario se criticó desde El Mercurio la pobreza que se veía cerca del Parque Forestal por afeársela la vista y desmentir el progreso de Chile, en la conciencia de la clase dirigente la riqueza no se planteaba en oposición a lo pobre y miserable. La cacareada austeridad del siglo pasado no quedaba ni por asomo en algunos de sus representantes: no se establecía relación causal entre gasto y pobreza ni se precavía para asegurar el futuro familiar. El dinero se consumía sin conciencia de su valor y de su escasez: hay relatos de mujeres de familias acomodadas que, en momentos de apretura y con claro déficit de caja, no vacilan en invertir sus pocos haberes en la compra de un carísimo vestido francés y luego pasárselo contentas, con el beneplácito de sus maridos, con el orgullo de estar metidas dentro de una valiosa obra de arte. Asimismo, hay discursos que vinculan la belleza y el lujo femeninos con la filantropía y el beneficio social de los pobres.

---

<sup>662</sup> Se refiere a Frégoli, un connotado actor transformista, cuyo espectáculo consistía en modificar con gran rapidez su indumentaria y su gestualidad corporal, transformándose sucesivamente y a gran velocidad en diferentes personajes.

<sup>663</sup> Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 95.

<sup>664</sup> Ver Rojo *Clásicos latinoamericanos...*, 186.

Un argumento socorrido y justificatorio del lujo como benefactor del pobre era el realizado por Amalia Errázuriz: contaba con frecuencia la anécdota de un enfermo de un hospital parisino, el cual, enojado con la vida, agrio y testarudo, fue suavizado y sanado por una bella dama chilena caritativa “Entró a verlo y él irguió indignado su cara hosca y se negó a contestar sus preguntas, pero la miraba sorprendido contemplando su belleza y elegancia. Ella lo amonestó dulcemente y le prometió volver al día siguiente...”. Por cierto, al otro día el enfermo estaba lavado y arreglado, y fue evolucionando hasta sanar, apoyado por la visita diaria de esta bella benefactora. Dice Martina Barros, quien da testimonio de este relato: “Amalia, comentando este episodio, realzaba la influencia benéfica de la belleza y la distinción unidas a la bondad para alcanzar estos resultados, e insistía en sostener que la frivolidad aparente de una mujer del gran mundo que se esfuerza por brillar y cultivar su belleza, adquiere una fuerza poderosa muy útil en un alma bien templada, para hacer el bien; y, sin embargo comúnmente se la juzga mal solamente por sus apariencias”<sup>665</sup>. A esta especie de mujer común en la época que ejerció a la par una frenética actividad social, una vida de lujos y elegancia y que con convicción y entrega cultivó la filantropía se le llamó con un término que hoy sonaría a oxímoron: mujer de “mundanismo piadoso”<sup>666</sup>.

<sup>665</sup> Martina Barros, 325-326. Argumentos económicos también justifican el lujo, en una temprana versión de lo que se ha dado en llamar “el chorreo”, el gasto que rebalsa hacia los grupos inferiores de la escala económica. De ahí que gastar llega a ser un acto de solidaridad social: “Que la gente rica tenga lujo, justo es, digo más, es obligación y caridad, pues que del lujo del poderoso viven las artes, florecen las letras, se desarrolla el trabajo fino, viven las industrias amén de los pequeños oficios que a su sombra florecen; del bienestar que procura a muchos, etc., etc. (...) También con él se desarrolla la caridad; por él viven muchas instituciones benéficas; a él se deben monumentos suntuosos y más que todo, ¿qué se vendería si no hubiera lujo? ¿Cuántos talentos se perderían por el hambre! No hablemos, pues del lujo, sino vituperemos a los que quieren aparentarlo”. (Familia N°124, 20-4-1920).

<sup>666</sup> Angel Guerra (1911), “Las grandes escritoras modernas. Edith Wharton”, Familia N°23, nov., p. 5.

Lo que no puede ser aparente en este tiempo, en todo caso, es la riqueza. Respecto de ella, la norma del Antiguo Régimen y que Gillis pedía a los chilenos a mediados del siglo XIX seguía rigiendo como principio en Chile y en esta *Belle Epoque*: la de la sinceridad económica. El signo de la riqueza, o su símbolo a los ojos de la mentalidad capitalista, era un requisito fundamental del principio del vestuario como diferenciación de poder. En la era victoriana, este principio fue extremadamente sofisticado y velado, ya que como comprobamos con algunas fotografías, la imagen en público de una emperatriz vestida de riguroso negro no se diferenciaba mayormente de la de una burguesa cualquiera. Pero este fin de siglo recuperó el amor por la fastuosidad y por la exhibición en público de la riqueza, reeditando el Antiguo Régimen. Con ello, resurgió el tema de si lo que se muestra tiene un sustento real. O, como dice Prevost, si hay sinceridad en las joyas y otros adornos. La sentencia para las embaucadoras es clara: “Los adornos de una mujer deben ser “sinceros”, es decir, deben manifestar su posición social y el verdadero estado de su fortuna. Mujeres que imagináis producir la impresión de elegancia suprema, consumiendo sumas desproporcionadas con vuestros recursos, perded esa ilusión: no engañaréis. (...) Ninguna mujer logra engañar á la opinión sobre el valor de sus adornos”<sup>667</sup>.

### 3. EL CUERPO EN MOVIMIENTO: HIGIENE ESTÉTICA

“La cultura física ordenada y metódica salvará a la humanidad de su decaimiento actual”<sup>668</sup>.

Mientras la moda mantiene a muchas mujeres encorsetadas y en duda sobre lo adecuado de su cuerpo, del cual algunos fragmentos, en especial la cintura y los pies, pueden llegar a constituir “estigmas psíquicos”, siendo preferible para un cierto concepto de “mujer artista” deformarlos y ocultarlos mediante “dos prisiones”, el corset y el zapato<sup>669</sup>, y mientras el traje negro y la camisa con cuello duro dan tiesura a la figura

---

<sup>667</sup> Marcel Prevost (1909), “A las mujeres”, Zig-Zag N° 202, 2.

<sup>668</sup> Conceptos de un médico alemán, a la vez boxeador y “profesor de energía”. Citado en P.R. (1914), “¿Cuál es el secreto de la belleza?”, Zig-Zag N°478, 18-4.

<sup>669</sup> “(...) Hay piés que parecen estigma psíquico; con solo dejar ver su desproporción y fealdad alejan toda simpatía inspirando ideas vulgares; acaso por esto la mujer artista se

masculina, el deporte, la gimnasia, el baile, ojalá con pies descalzos, el movimiento sistemático y rítmico del cuerpo va acrecentando su prestigio como fuente de fortalecimiento y de bienestar biopsíquico. Como acto de higiene, en el lenguaje de la época. El ideal del sportman inglés y el atractivo de un nuevo concepto de club llevó a muchos a practicar deportes grupales: “Años atrás... la idea de que se forme un club para ejercitar los músculos, practicar la natación o hacer en fin algo que no sea charlar o jugar, y que a ese club concurren hombres y mujeres, hubiera parecido una utopía”<sup>670</sup>. En Chile, el fútbol a nivel masivo, el box, el ciclismo, las caminatas provocaron fanatismo y entre las clases más adineradas, el tenis, el remo, el automovilismo, el ciclismo. El tenis se jugaba en el Club Hípico, en el Parque Cousiño y en otras canchas a través de Santiago y en las grandes ciudades. Luego vino la natación, con piscinas abiertas y temperadas, el patinaje en canchas ad hoc, etc.

Las mujeres chilenas no tardaron en incorporarse con entusiasmo, y si al principio jugaban tenis e incluso fútbol con vestidos largos y cerrados, a la larga simplificaron sus vestuarios, adaptándolos a la libertad de movimiento que dichos ejercicios requirieron. Se produjo una nueva relación con el cuerpo, que fue dejando de lado el concepto de la debilidad femenina, de su estado melancólico, de su incapacidad para realizar hazañas físicas.

La gimnasia fue adoptada en los colegios como una importante actividad, y con la influencia de los desarrollos gimnásticos alemanes, mentores de la pedagogía chilena, este fue un curso de formación rigurosa y disciplinada de los cuerpos. Allí, se fomentaba la exactitud, la acrobacia, la uniformación rítmica, el dibujar escenas e imágenes con los cuerpos colectivos como si fuesen un solo cuerpo. Los medios de comunicación publican fotografías impactantes de espectáculos gimnásticos masivos. La masa funcionando cual si fuera el cuerpo de un solo hombre o de una sola mujer. La

---

preocupa vehementemente tanto del talle como del pie; dos prisiones dignas del más concienzudo estudio, corsé y zapato, y muchísima razón tienen, el corsé es la línea, la presencia plástica y hermosa, y el zapato es la extremidad bella de la figura femenina (...).”Rosa Hoschtetter (1908), “Trapos. El cuidado de los pies”, *Zig-Zag* N° 190, 11-10.

<sup>670</sup> Ibid.



estética de la multitud armonizada. ¿Estética fascista o sólo la valoración del poder del grupo bajo un único mando coordinador? La visión de estos monumentales espectáculos norteamericanos y europeos, sumados a los innumerables testimonios gráficos de mujeres realizando tareas pesadas e incluso técnicamente sofisticadas en reemplazo de los hombres en el frente de guerra, amplió el imaginario de lo femenino a niveles inéditos en el siglo anterior.

Esta fascinación por la gimnasia, el deporte, los espectáculos de masas se prolongó en otras expresiones corporales de articulación más libre, más lúdica, más sensual. Se empezó a practicar el baile en público: en grandes terrazas, canchas abiertas, espacios baldíos adaptados como lugares de baile. No había pudor por bailar en público, sólo ganas de desplazarse al compás de ritmos, ritmos locos, movidos, con pasos de baile desaforados y divertidos. Ritmos étnicos: el jazz, el cake walk con raigambre negra; el tango, latinoamericano; el matchiche, el one sep, el fox trot, el shymmy fox trot y tantos otros desplazan los candorosos cotillones y valeses. Se discuten los ritmos, se dibujan sus pasos y formas de bailarlo, se critica su atrevimiento...

Aunque lo anterior parezca anecdótico, esta exploración en las capacidades del movimiento y de la productividad del cuerpo femenino permitió afirmar la confianza en sus capacidades. La contestación a los discursos de verdad imperantes, a los enunciados de científicos y médicos fue, ante estas evidencias, formulada de modo rotundo, postulando la capacidad equivalente de la mujer, antes, puesta en duda por ella misma siguiendo lo que creía eran opiniones autorizadas: “Se ha sostenido hasta aquí que la mujer era incapaz de competir con el hombre en trabajos físicos o mentales de gran aliento: los científicos, doctores, abogados, filósofos, novelistas parecen combinarse para levantar hipótesis pseudo-científicas sobre la diferencia inherente de las naturalezas de los sexos masculino o femenino; y esta creencia ha pasado de generación en generación como si fuera tan cierta como el Evangelio. Difícil es destruir las creencias antiguas o arraigadas, y para la generalidad les es conveniente mantenerlas”. Tras entregar variados ejemplos de mujeres fuertes y valerosas y de hombres débiles e irresponsables en Chile y extramuros, la columnista afirma: “Durante los dos años y un mes que dura la guerra europea, la mujer ha reemplazado a los hombres que se batían por el honor de su patria en los trabajos más duros, juntando los que pertenecen a cada sexo por separado y hasta hoy, dicen los diarios europeos, no se ve en ellas señal alguna de cansancio; al contrario, están robustas, de buen color y alentadas”. Menciona los más

variados oficios que ellas realizan y concluye enfática: “y según parece, no lo hacen peor que los hombres”,<sup>671</sup>.

Son otras las palabras que se escuchan ahora, otras las fuentes de legitimidad, en general, brotadas de bocas femeninas en relación a experiencias con sus cuerpos. Mujeres que divulgan sus postulados a modo de campañas públicas, no exentas de un interés comercial en aprovechar y ampliar su popularidad. La belleza femenina sigue siendo el *leit motiv*, pero ahora, otro tipo de belleza. La Pavlova, por ejemplo, con ocasión de su venida a Chile en 1917, promueve el desarrollo de “una mente sana en un cuerpo sano” mediante ejercicios constantes: “Nada hay más hermoso que una mujer perfectamente desarrollada, con músculos que maneja a su antojo. Pocas son las que se encuentran bien desarrolladas, porque la mayoría de ellas cree que su sexo es un inconveniente para alcanzar el desarrollo perfecto. Piensan que son débiles y que nunca alcanzarán a ser completamente sanas y fuertes. (...) El desarrollo físico hace menos egoístas a las mujeres, por la sencilla razón que les da seguridad en sí mismas por el perfecto dominio en todas sus facultades”,<sup>672</sup>.

Esta corriente de “higiene estética” se postuló como liberadora de “los odiosos yugos de la moderna civilización”, sintetizados en la “cohorte de cosas odiosas, repugnantes y antiestéticas”, de los “pequeños instrumentos de deformación y de tortura” del cuerpo femenino (zapatos, corsés, ligas, tirantes, etc.), como así también, de la vida de salón. Para eso, se requería de túnicas livianas, de pies y piernas desnudas, de un espíritu leve.

Esta llamada “doble emancipación femenina” tuvo su inspiración en el mundo griego y egipcio, en las tradiciones clásicas. La danza griega como sustrato de la danza moderna, fue un signo que indicaba gráfica y perceptiblemente que el cuerpo se podía liberar de los vestuarios que lo aprisionan, que la mente se puede liberar de sus apegos y restricciones, y que la vuelta a la naturaleza y a las cadencias de lo humano es posible. La líder indiscutible de este movimiento, en un paradójico desquite histórico, fue la mujer, esa que en la Grecia clásica estuvo excluida de ambas prácticas centrales de la vida pública:

---

<sup>671</sup> Familia N°81, sept. 1916, p. 3.

<sup>672</sup> Anna Pavlova (1917), “Manera de ser hermosa y de conservarse”, Familia N°91, julio, p. 5.

de la retórica y de la gimnasia. Por eso, fueron las diosas griegas y no las mujeres griegas de carne y hueso, condenadas a la oscuridad y a la inactividad corporal, las que orientaron esta filosofía y esta práctica: “Isidora Duncan ha estudiado a Grecia ante todo, ha vuelto sus ojos hacia los días de Pericles y de los juegos olímpicos; ha evocado, para resucitarla, toda la gracia de Venus Afrodita, toda la masculinidad de Diana cazadora, cuyo mejor recuerdo ha quedado grabado en aquella Victoria de Samotracia, cuyo manto hincha un viento de guerra y cuyo pie se afirma en el suelo con seguridad pasmosa. (...) Isidora Duncan quiere, pues, devolver a la civilización contemporánea la fuerza y la agilidad de la antigua raza de la Hélade que realizó la conquista material y espiritual del mundo antiguo y cuya herencia se prolonga hasta hoy”<sup>673</sup>. Fundó la Duncan escuelas de danza para mujeres en Europa; en Chile, no en público pero sí en privado, las jóvenes ensayaron con sus amigas a bailar de este modo.

Esta cultura de la danza moderna avivó una discusión que no se dio cuando se adoptó el traje romano tras la Independencia política; ahora, las más liberales propiciaron con fruición la libertad del cuerpo como estilo de vida armonioso, estético y saludable. Se adoptaron figuras simbolistas, de regresión a los misteriosos bailes de culturas arcanas. No para ser ejecutadas por profesionales sino adoptadas por todas las mujeres jóvenes y niños, en una renovación del ambiente social: “la verdadera belleza reside en la naturalidad”<sup>674</sup>.

---

<sup>673</sup> Ibid.

<sup>674</sup> Dorotea (1917), “El culto de la línea y de la gracia”, Familia N°95, noviembre,32. En un artículo anterior, “La línea y la moda” (Familia, junio de 1917), se enfatiza que” la elegancia de la forma que busca la mujer es una falsa elegancia. (...) Es necesario, es urgente que la cultura estética destruya esa falsa concepción de la belleza humana y la mujer arroje lejos de sí y para siempre el horroroso corsé, el abominable calzado estrecho y de taco alto y recupere la línea griega, pura, elegante y graciosa, usando ropa amplia y ejercitando su cuerpo con la gimnasia”. Firma Martina, que sospecho es Martina Barros: el artículo está apoyado con diagramas médicos, y su marido Augusto Orrego defendía esta postura como médico.

Pero inevitablemente, los temas cruciales de la Epoca del Imperio retornaban siempre, re-organizando la información nueva para someterla a su lógica. En este caso, los del progreso y de la raza, cómo no, si se trataba de cuerpos, y de cuerpos afiatados y poderosos, de cuerpos bellos en la gimnasia, anhelantes de esa “Victoria de Samotracia, cuyo manto hincha un viento de guerra...”<sup>675</sup>. En Bohemia (Alemania), por ejemplo, desde 1862 funciona la organización gimnástica Sokol (El Halcón), fundada por un doctor que une los discursos de verdad médicos con los nacionalistas. Su lema es “educad las energías físicas de la raza”, y tiende al “robustecimiento de la actual juventud bohemia”<sup>676</sup> en todas sus clases, mediante entrenamientos para realizar proezas en caballería, atléticas, gimnásticas y deportivas. Organizaba torneos y festivales con participación de hombres y mujeres de Alemania y el Imperio Austro-Húngaro en los que se reconstruían escenas históricas de la Antigua Grecia, como la Batalla de Marathón. Toda esa fortaleza física en pos de la raza se fundía con el imaginario de la guerra.

Coetáneo a la venida de la Pavlova a Chile se evalúa en el mundo occidental la pérdida de vidas masculinas y la enorme baja de los índices demográficos de los países en guerra, índice de los máspreciados, sino el máspreciado en este tiempo. No dejaron de aparecer voces que plantearon que la gimnasia, la danza y otras actividades de vigorización del cuerpo, junto con favorecer a la mujer en su espíritu, le darán un cuerpo más resistente para la tarea que se le avecina: engendrar niños sanos y fuertes. Para ser una productora de niños que, aunque probablemente menores en número por la falta de padres, pueda cada uno ser de mejor calidad y resistencia a la difícil sobrevivencia. “De todos los valores, el más importante es el valor humano que nos indica nuestro

---

<sup>675</sup> “El perfeccionamiento del individuo desde los puntos de vista moral y físico, produciría una raza superior”, postula la educadora Lady Constance Stewart, promotora de escuelas de danza clásica y de gimnasia para las obreras, “al servicio de una causa humanitaria y patriótica”. En “Una gran señora inglesa que enseña a las obreras el sistema para adquirir y conservar la belleza y la fuerza”, Familia N°94, octubre 1917, 15.

<sup>676</sup> “Ecos de la brillante celebración del festival de los ‘Zokols’ en Praga”, Zig-Zag N°396, 21-9-1912.

deber hacia la raza futura. Si la cantidad importa mucho, la calidad no importa menos. (...) Se debe hacer mucho (mucho en tener muchos hijos) tratando siempre de mejorar”. Y la argumentación se trasladaba de un tirón a nuestro contexto: “Esta guerra nos ha hecho comprender nuestro deber hacia la Patria y la raza de un modo más inteligente. En América del Norte y en Inglaterra no habían esperado la guerra para mejorar la raza por medio de los sports y la vida al aire libre (...) a los que deben la buena salud de que gozan”. Se cita luego a Isidora Duncan como autoridad, recomendando la educación de los niños: “que en su baile se inspire la alegría, la fuerza de valor y también el sacrificio santo que les depara el porvenir”<sup>677</sup>. En este contexto, el “sacrificio santo” para los niños es la guerra y para las niñas, la maternidad.

Si de emancipación y servicio se trata, una “madre” chilena fija las prioridades: “Antes de preconizar el voto, preconicemos la cultura física, que proporcionará al país mujeres robustas, sanas, dispuestas a sobrellevar con dignidad el gran rol de madres que es lo más grande y sublime a lo que puede aspirar la mujer. ¡La mujer representa la raza de lo que es la esperanza y el orgullo de Chile! Demostremos que la mujer chilena comprende el sentido de la palabra deber a la patria, que voten los hombres, que lo venden al mejor postor, cosa que nosotras no podríamos hacer pues nuestros ideales no lo permitirían”<sup>678</sup>. Deber a la patria es fortalecer el cuerpo femenino para gestar niños de raza mejorada. Deber femenino es no entrar en el sucio juego de la política que no está hecha para sus altos valores éticos.

**No fue posible, entonces, desligar del discurso de la emancipación del cuerpo femenino el tema de su productividad materna; no puede imaginarse un beneficio que sólo sea para ella, que no esté en función de un objetivo que la excede, al cual ella debe devocionarse en acto de servicio, acorde con su modestia y espiritualidad superior.**

Con formato: Español (alfab. internacional)

<sup>677</sup> “Una atmósfera de movimientos graciosos. Las bailarinas de pies descalzos”, Familia N°90, junio 1917.

<sup>678</sup> Madre, “Contra el feminismo”, Familia N°106, octubre 1918.

## 4. OTRAS IMÁGENES FEMENINAS: EXOTISMO Y SEDUCCIÓN

En el terreno de la presentación del cuerpo en público y de sus tensiones de la modernidad, el área inaugurada por la reproducción masiva de la fotografía en formato de *carte de visite* y de tarjeta postal fue clave. Decíamos que eran miles de millones los productos de este tipo lanzadas al mercado mundial y en ellos dos temas absorbían el interés público: la exploración del mundo palmo a palmo mediante vistas de paisajes urbanos y exóticos, y... fotografías de famosos, entre ellos, especialmente de mujeres. Podían estas no ser tan famosas, pero sí representar un ideal fetichizado de belleza y también, de sensualidad.

Sea en blanco y negro o mejor coloreadas, estas imágenes de mujer invadían los hogares y la intimidad, en un uso diferente a la publicación de imágenes en la prensa. La foto-postal se enviaba entre parientes, amigos y enamorados, potenciando juegos entre quienes las intercambian. Una mujer que envía a un enamorado una imagen de una mujer sensual tiene una especial connotación de promesa, o un amigo que la envía a otro amigo reviste una especial complicidad, etc. Claro, también se pueden adquirir para el propio solaz. Se van juntando así colecciones que se pegan en álbumes y se repasan continuamente, formando una galería de figuras deseables. Las más de las veces, mediadas por el comentario de la persona que la envía, por lo que se cruzan emotividades y enunciados críticos.

Aparte de las fotografías de desnudo, o de fotografías *gays* o lesbianas, ninguna de las cuales se produjeron en Chile en el siglo XIX pero sí circularon algunas, o de las mujeres en el poder (emperatrices, reinas, princesas), las actrices fueron recurrentes modelos para esta industria. De las más admiradas, como por cierto Sarah Bernhardt, la bella Otero, Cléo de Merode, hubo decenas de alternativas circulando. Eran fotos muy estudiadas en cuanto al maquillaje, el peinado, y sobre todo, la pose y el vestuario. Qué del cuerpo y cómo se muestra, en qué actitud, era la cuestión. No son poses obvias ni directamente sensuales y apelativas, sino hay una cierta reserva y elegancia en las grandes figuras.

Era una divulgación que se originaba en su fama y talento teatral, pero que excedía con creces el público teatral propiamente tal: ampliaba fronteras e independizaba eso que

ofrece el teatro: compartir en un aquí y en un ahora la situación de cuerpo presente de los actores en el escenario y el público presente en la platea. Desde un arte relativamente de elite se produce la masificación y consecuente idealización de estas figuras.

Las mujeres bellas pero anónimas de postal se permiten poses muchísimo más audaces y desnudos marcados, altamente insinuantes. Lo moderno seductor es significado como lo oriental, con su riqueza de joyas y brazos, escote y vientre descubierto, a la par de rostros sonrientes y cercanos. Es curioso, pero en la fotogenia periodística y de retratos privados, la sonrisa y más, la risa, era una expresión ausente, a diferencia de nuestros días. Salvo en estas postales que vendían promesas de diversión junto a bellas y accesibles mujeres.

Esta masiva circulación de imágenes femeninas, de nuevo, concentrando el ideario de belleza y alimentando el imaginario social, contribuyó a expandir el repertorio de las posibilidades expresivas de lo femenino. No encontré en circulación en Chile imágenes de actores o de hombres anónimos en este periodo equivalentes a las comentadas; sólo con el cine y la canción y sus figuras como Rodolfo Valentino y luego Gardel se iniciarán desde los años 20 los ídolos masculinos para consumo femenino.

Por ahora, en ellas están jugadas todas las presiones y todas las distensiones.

## **5. EL MANTO: EL PERPETUO EMBLEMA DE LA RENUNCIACIÓN**

En medio de este ambiente urbano de modernización acelerada, que declara enfáticamente que el cambio es un valor en sí mismo, y en el cual la chilena “fregoliana” muda a lo largo del día varias veces su indumentaria según la ocasión y actividad, atenta a las novedades y lujos parisinos que incorpora en la medida de sus posibilidades económicas, hay una indumentaria que persiste, un “resabio colonial”, al decir de Iris: el manto.

Herencia española, el manto fue adaptándose en las distintas tierras colonizadas según el contexto. En Canarias, fue un manto blanco y en Venezuela, un privilegio de casta y de etnia, que reventó incluso en revolución, al modo de las disputas por la política del cuerpo y del vestuario en la Revolución Francesa: “a causa del privilegio de poder llevar

el manto, las damas de raza blanca formaron una clase diferenciada que tomó en conjunto el nombre de “mantuana”, distintivo de la oligarquía orgullosa y cerrada. Para mayor sarcasmo, las negras y las pardas podían llevar solamente un manto corto, mutilado, de tela ordinaria. “Mantuanismo” significó entonces una expresión de odio, y en pos de ella germinó la más espantosa de las revoluciones americanas, vengativa y cruel entre hermanos, con el pretexto de la independencia, obtenida finalmente gracias al genio de Bolívar”<sup>679</sup>.

En Lima, ya sabemos, el manto derivó en la “tapada”, adoptada en Chile incluso hasta la década de 1860. Pero el manto, ese manto negro al que aludía María Graham, que usaba la mujer para ir a la iglesia y que luego cambiaba por su traje francés o viceversa, persistió como indumentaria femenina, en este tiempo de desatada modernidad de fin de siglo XIX e inicios del XX, hasta pasados los años 20, conservando la tensión dentro de esa misma dualidad. Dualidad que interpreto como parte de una incisión, una fragmentación, una profunda hendidura en la cultura nacional, afincada en dos tradiciones y sensibilidades que se mantienen en paralelo, sin fusionarse en una línea media. Dualidad que se proyecta aún hasta nuestros días: la del mundo conservador católico versus el radical o masón y el liberal, que en ese entonces había adquirido coloratura positivista.

El ritual católica mantenía un tono medieval, exacerbado en fechas como la Semana Santa, cuando, según relata Iris, “todo era recogimiento y luto; hasta yo, que no era más que una niña, me visten de negro. Las mujeres arrebuajadas en sus mantos y acompañadas de sus maridos, hijos y criados, acuden a las iglesias. Y las confesiones y ritos religiosos se suceden uno tras otro. Muchedumbres en los templos, música solemne. En las puertas de las iglesias se coloca una gran cruz junto a la cual aparecen reos sacados del presidio que piden limosnas, haciendo sonar sus cadenas y gritando lastimosamente. (...). Yo me lleno de espanto y esos rostros pueblan mis pesadillas”. Este vínculo con lo religioso no era ocasional; cotidianamente, “en las tardes, me llevan al salón y junto a la mamita Lolo rezo el rosario en compañía de toda la servidumbre”.

Le costaba a Iris conciliar este ambiente de su lado paterno con el de su parentela materna, de la familia Bello, mundana e intelectual, con valoración por lo artístico-

---

<sup>679</sup> Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 93 y 94.



intelectual, cuya sociabilidad era al estilo de los salones franceses: “Mis únicas salidas de esa temporada son a casa de mi abuela Rosario, una vez por semana. Allí todo es diferente: caballeros que fuman y señoras elegantes charlando y discutiendo acaloradamente entre sí, mientras se sirve mistela. Después que aprendí francés, gracias a la madame, yo recito una poesía y todos aplauden”<sup>680</sup>. Esta dualidad marcará su vida profundamente<sup>681</sup>, y sospecho que la de muchos que experimentaron similar experiencia al interior de la vida familiar, cuando cada progenitor porta una vertiente diferente. O cuando, en algunos momentos del día, se asume una tradición, y en otros, otra. Fregolianamente.

Hay mujeres que usan el manto todo el día, incluso en interiores, como la mujer popular, que sin él, avergonzada, se sentía “en cuerpo. Desnuda. Edwards cita casos de mujeres socialmente activas que lo usaban siempre: “hubo damas de manto permanente, cuyas cabezas vivieron refractarias al sombrero y al peinado”<sup>682</sup>. Para la mujer de clase media y baja, era el atuendo habitual para uso en público, a toda hora. Entre otras cosas, le permitía estar disponible para entrar a una iglesia en cualquier momento, incluso de noche, según cuenta al borde del nuevo siglo Harry Olds: “Entré en una de las iglesias católicas de noche (...). Deben haber habido quinientas o más mujeres, todas cubiertas con sus mantos”<sup>683</sup>.

La persistencia de dicha costumbre no estuvo exenta de actos de poder, de disciplinamiento del cuerpo femenino por parte de la jerarquía eclesiástica, al menos en el ámbito de jurisdicción que controla absolutamente: al interior de la iglesia. Cuando el

---

<sup>680</sup> Cita de escritos de Inés Echeverría, en Mónica Echeverría, 47 y 48.

<sup>681</sup> Martina Barros describe a Iris como una personalidad fuerte, desafiante, mordaz, de defensa de valores modernos, adherente a artistas y estéticas de avanzada. Pero en su vida familiar y en la educación de los hijos es extremadamente apegada a la religión católica y sus ritos, y que ha enseñado a sus hijas según preceptos conservadores. Moderna en el espacio público, tradicional en el espacio privado.

<sup>682</sup> Joaquín Edwards Bello, Crónicas del centenario, 95.

<sup>683</sup> Harry Olds, 1899, “Carta a su padre”, 25 sept., Valparaíso, en Granese, 102.

evento social empezó a primar sobre el religioso, como en el caso de los sacramentos del matrimonio, que había llevado a las mujeres a usar vestidos festivos dentro de la iglesia, fue suprimido drásticamente por edicto arzobispal. La genealogía de ese recorrido de in-corporaciones y re-incorporaciones fue el siguiente: durante la colonia, los novios “abrían los grandes “estrados” de sus mansiones solariegas y allí con solemnidad incomparable, se arrodillaba la pareja ante un hermoso altar levantado en el salón principal. Como estas ceremonias eran de noche, dábese enseguida un gran baile. Después cambió la costumbre y los novios iban a la iglesia: pero seguía la consabida fiesta. Con este motivo las señoras vestían demasiado lujosas y con grandes escotes, lo cual no era un traje muy ad-hoc para entrar a un lugar sagrado. En vista de ello, el Arzobispo ordenó que se llevara sólo traje negro en tales ceremonias. El aspecto general no podía ser más lúgubre; pero por lo menos era una toilette propia”<sup>684</sup>. Aunque al momento de este recuerdo, 1911, regresaba el color (¿y el escote?) a las indumentarias femeninas durante los matrimonios religiosos, la supervisión eclesiástica fue férrea para mantener la costumbre del manto: “a una señora tan distinguida como misia Delia Matte, que recién llegaba con la moda europea de asistir a misa con sombrero, los curas la habían hecho salir del templo por irreverente”<sup>685</sup>. Delia Matte, tapada hasta la punta de pies y uñas, y con velo sobre la cara pero sin manto, ¡fuera de la iglesia!

El manto. Una indumentaria de ocultamiento, de disimulo del cuerpo femenino. No sólo rebozo para la cabeza y el torso, sino compuesto de dos piezas: manto para la cabeza y hombros, sobre una túnica o vestido amplio también negro que cubre hasta los pies. Ni tan siquiera como la tapada, que dejaba la falda colorida, las pantorrillas desnudas, la curva del talle a la vista. El manto para la iglesia era un total y completo cobertor negro. La homogeneización completa. La uniformación en lo sencillo, por la carencia de todo adorno o distintivo. Incluso, porque los pormenores del cabello, cuello, busto, cintura, cadera, muslo, pie eran dejados fuera de la vista.

Siendo durante el victorianismo un vestuario más asimilable al habitual, recatado y sobrio, en la *Belle Époque* era de un contraste evidente. Curiosamente, o quizás por ello

---

<sup>684</sup> Muguet (1911), “En el gran mundo”.

<sup>685</sup> Relato de Inés Echeverría transcrito por Mónica Echeverría, op. cit., p. 78.

mismo, se convirtió en este tiempo en un símbolo, en un elemento de fuerte atracción para los observadores, para cronistas y poetas. También, para las chilenas que los usan y los chilenos que las acompañan en la iglesia. Se emplea una retórica lírica, inspirada, cuando se le menciona y hubo muchos que quisieron desentrañarlo: “El manto fue algo más que un envoltorio negro en el cuerpo de la mujer. Este regalo de España, impregnado de orientalismo, fue un poema histórico, no ajeno a los problemas sociales y a la metafísica religiosa. Desde la pobreza inicial, pasando por su auge y decadencia, es pareja a la evolución de las costumbres y de la mujer. (...)”<sup>686</sup>.

Primaron los tropos alusivos a la espiritualidad que resaltaba en la mujer (atributo connatural a ella, según el discurso dominante, que el manto no hace más que resaltar), a su falta de vanidad, a su igualitarismo social: en este teatro del mundo, se reprime, desaparece la vanidosa, la lujuriosa, la altiva tras y por el manto. Es la antípoda del vestuario como representación publicitaria; sólo habría en él humildad monacal.

Es por antonomasia el traje con que se viste la modestia. Es “el perpetuo emblema de la renunciación”.

Fueron los ojos extranjeros los que se detuvieron más en su descripción; Marie Wright, con su ojo de antropóloga fina, se esmeró en ello: “El manto es un chal grande y cuadrado de crêpe o de velo de monja, drapeado sobre la cabeza y los hombros de modo de esconder el contorno (del cuerpo) y de ocultar toda evidencia de adorno personal. Es obligatorio para las damas que entran a la iglesia usar este perpetuo emblema de renunciación. (...) Incluso en Pascua de Resurrección (...) se ve el mismo atavío modesto.”<sup>687</sup>. Esconder, ocultar evidencias. Obligación de la renunciación: el manto como emblema. A los ojos de una mujer mundana como Marie pero sensible a los enunciados sobre lo espiritual, atribuye a la mujer que lleva el manto una actitud interna equivalente e la simbología buscada por dicho emblema: “Es una visión especialmente impresionante cuando la hora de la misa se convierte en testigo de miles de mujeres de todas las clases de la sociedad, ataviadas de modo parecido en el simple doblez del manto, entrando a la iglesia unas junto a otras, suprimidos todos los símbolos de la

---

<sup>686</sup> Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 93.

<sup>687</sup> Wright, Marie, 120. Las siguientes citas corresponden a esta misma fuente.

vanidad mundana, y el gentil espíritu de la humildad brillando desde las dulces caras enmarcadas en negro”.

Es interesante el modo en que Wright simula en su mente la visión contraria: mujeres asistiendo a misa ataviadas con su vestuario habitual de distinción social, visión que rechaza por inconveniente, siendo que no la rechaza cuando produce el mismo efecto en la calle, en el paseo de la Alameda o en el de la Plaza de Armas: “Con tal traje nivelando todos los rangos, el más pobre comulgante puede atender el servicio divino sin distraerse con la visión de costosas pieles e inalcanzables ‘creaciones’ en sombrerería, que son tan aptos para desviar intenciones pías de los pensamientos de los menos afortunados devotos”. Si la vista de sombreros y trajes lujosos son aptos para “desviar intenciones pías de los pensamientos de los menos afortunados”, está suponiendo la envidia, la rabia, el odio o el deseo, o quizás cual intención no pía o “desviada” de los “menos afortunados”. De los de menos fortuna material, se entiende, no de la fortuna en gracia y en valores cristianos. Aún cuando usa un lenguaje de equivalencia en lo humano y espiritual, la diferencia social prima en sus ejes semánticos.

Pero hablamos de vestuario de mujer y este nunca puede apartarse de la manifestación de la expresión individual, no puede del todo ocultar toda evidencia de la personalidad y carácter de quien lo usa. Ya sea porque esa mujer lo manifiesta sin saber que lo hace o porque se resiste a no dejar impreso en ese pretendido uniforme la huella de sí, la que está ya acostumbrada a manifestar en sus demás vestuarios, en los otros: en los mundanos. Es cosa de escribir los indicios y de saber leerlos. “El mismo manto se prestaba a las fantasías, de media cabeza, de busto, alargado, redondo, ceñido”, acota Edwards<sup>688</sup>. Lo corrobora Wright en su papel de detective, de investigadora social balzaquiana, que ya sabe distinguir entre lo chileno como tradición y carácter verdadero y lo que simula serlo. Es que se trata de “un arte de velarse” y, como todo arte, requiere una estética y una inspiración: “Gustos individuales e incluso caracteres pueden ser determinados por el observador cuidadoso que advierte los detalles de sus arreglos y de sus accesorios menores. La forastera, si su manto ha sido arreglado por sus propias manos, es fácilmente distinguible de la chilena. Probablemente ha creído suficiente

---

<sup>688</sup> Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del centenario*, 95.

arrojar una punta de él sobre su cabeza y envolver el resto alrededor de sus hombros, sujetándolo por detrás con un prendedor enojado. Pero ese no es todo el arte de velarse con el manto. La “chilena”, al contrario, le da una gracia que es de su propia creación. (...) Al dibujar sus pliegues sobre sus hombros, ella sabe cómo darle al drapeo una efectividad artística que un vestido de París nunca podría lograr”.

Intuyo en Wright la intención de aseverar que nunca la chilena se ha realmente apropiado del vestido de París, que no logra dominarlo y darle la elegancia verdadera del vestido: el usarlo con la naturalidad de la propia piel. La efectividad artística que la chilena logra con el manto supera no al vestido de París en sí mismo sino a ese vestido en una chilena. El manto, en cambio, de siglos de tradición, única prenda con tal bagaje en el repertorio del vestuario femenino chileno, a pesar de su sobriedad básica, en su uso está impregnado de cultura, de “saber” sobre la relación vestuario/cuerpo. Es un atavío in-corporado. Y permite hacer de él y con él una performance.

Como la performance también la construye el ojo que mira ese dar a ver de una conducta dos veces realizada (Schechner), Wright la elabora al modo del investigador decimonónico del carácter impreso en la huella dejada por el cuerpo. No importa si esa huella se imprime en el traje convencional, ya perfectamente descifrado, en el moderno o en el tradicional manto: “El estilo de usar el manto es tan diverso como los caracteres y temperamentos de quienes los usan. Cuando mi dama da el paso fuera de su carruaje a la puerta de la iglesia, su apariencia revela al observador atento todo lo que el más convencional traje indicaría. (...) En la elegancia de su cabeza, en la manera de llevar el misal y el rosario, y en miles de indefinibles frusilerías que realzan el encanto misterioso que el manto da, hay allí un libro abierto para el estudioso de la naturaleza humana. De la *grande dame* a la pequeña dependiente, el mismo rasgo femenino puede ser discernido a través de la apariencia del manto. La matrona dignificada, la novia feliz, la señorita coqueta, cada una tiene su estilo particular -severo, elaborado, insinuante- y cada una traiciona su obsesiva vanidad tan claramente como si estuviera exhibida en el vestido más moderno”.

El manto en dos capas; el manto ya no puesto antes o después del traje francés, en ese quita y pon de María Graham, sino sobrepuesto uno sobre otro, como esos pliegues y láminas finas que según Balzac eran materia constituyente de la energía y el carácter diferencial de los cuerpos. ¿El manto hipócrita o el manto sincero, que muestra una

superficie homogenizada de renunciación a la diferencia, de cita al espíritu colonial, pero que trasluce bajo él, en su capa apegada al cuerpo, el vestuario moderno, el de la diferencia, o el que no deja traslucir nada, en la opacidad total? “El manto es suficientemente fino algunas veces para mostrar la elegante y a la moda ropa de debajo; y, alás, es suficientemente grueso en otros momentos para disimular la toilette demasiado descuidada!”.

Concluye Marie Wright, en un gesto que repite al de la otra María un siglo antes, resaltando los modos en que el vestuario cumple con una de sus principales funciones performativas: distinguir la condición social de quien lo ocupa, en este caso no de quien ocupa el manto en sí, sino de ese saber social que distingue dónde y a qué hora se le ocupa. No es lo mismo vestirse de mañana de manto que por la tarde o por la noche. Las devociones en este fin de siglo son asunto de las primeras horas de la mañana. Si una dama es elegante, en la tarde y en especial en la noche no puede prescindir de cambiar su apariencia por la de una francesa: “La costumbre de usar el manto es general en las calles en todo momento, al igual que en la iglesia; aunque su uso está principalmente confinado a las clases medias después en la tarde y en la noche. Las damas dejan a un lado el manto cuando termina la hora de la oración, y aparecen en sus elegantes trajes de París, con todo el lujo de atractivos carruajes, inteligentes cocheros y el despliegue de riqueza desplazándose por la Alameda o por el parque”. El despliegue de riqueza desplegándose por calles y plazas, los vestidos de París paseándose por las calles de Chile. El despliegue de la parafernalia modernista en su plena potencia y majestad, al decir de Rojo.

Falta una última vuelta de tuerca en el texto de Wright en su uso de los principales tropos de lo femenino. Hemos de recordar, y ella nos ayuda a ello, que el mejor lugar donde se encuentra la mujer del XIX y principios del XX, a pesar y sobre todo por su modernidad, es en el espacio privado, donde se saca el manto pero no su traje parisién: “Hay un lugar donde la dama chilena aparece en mayor ventaja que en medio de la elegante multitud, y ese lugar es su propia casa. Porque su encanto mejora en calidad con el trato más íntimo”.

La mirada masculina al manto incluyó asociaciones no sólo a la mujer de misa, o al menos a la mujer que de noche anda sólo en coche o en auto: se la asoció también a la fealdad, antítesis valórica para lo femenino en ese tiempo, lo que por cierto se le imputó

a la mujer mayor que coarta los deseos masculinos de aproximarse a las jovencitas (“no todas eran figuras griegas ni bonitas. Como en los *Caprichos* de Goya, desfilaban viejas de narices ganchudas cerca de las niñas bonitas, a manera de cancerberos”). También, derechamente a lo sexual y su comercio callejero, en la antípoda de la fidelidad monogámica de la velada mujer modesta de Diderot: “Todas las mujeres llevaron el manto y hubo cientos de maneras de ponérselo, desde la recatada, para la misa, hasta la francamente pecadora, de las noches, en los portales y en las esquinas con hotelitos”<sup>689</sup>.

La cultura hegemónica prefirió, claro, el manto asociado a la mujer modesta, el manto de la misa y no el del portal nocturno. El manto que, aunque más que centenario y por ser ancestral, luce mejor en la niña joven que en la mujer mayor. Aunque a la mujer mayor le confiere una belleza inscrita en una tradición que cita a antepasados de sucesivas generaciones, recorriendo la genealogía hacia un punto situado en un buscado origen. Es innegable que el manto fue un ropaje femenino mistificado, profundamente inscrito en la memoria social como generador de una añorada atmósfera de devoción y belleza en las ceremonias religiosas<sup>690</sup>.

-En los obituarios o recordatorios fúnebres publicados en la prensa, en tiempos de altísimos índices de mortalidad en plena juventud o en la adultez joven, era frecuente la selección, de entre un probablemente variado repertorio de retratos, de aquel en que la ya muerta aparece ataviada con el manto. El rostro de la mujer joven de manto, circunscrito ahora con el ribete negro del luto, connota espiritualidad y una vida ascética

---

<sup>689</sup> Ibid, 94 y 95.

<sup>690</sup> Augusto D'Halmar afirma: “Lo que daba su compunción y belleza a esas devociones era, sin duda, aquella prenda del manto, tan artísticamente llevado por las chilenas y que ponía e imponía un sello de recogimiento en la multitud, ya que todas las mujeres lo llevaban”. Ello no obsta a que los jóvenes se divirtieran a costa de las mujeres, en especial de las mayores; las bromas consistían en “pellizcar a las beatas en las aglomeraciones ... o prenderlas de a dos por los mantos y que, al levantarse, cada una tirara por su lado con el consiguiente desavenimiento entre ellas y los ditirambos nada cristianos de su léxico”. (Recuerdos olvidados, 212-213).

digna de ser bien recibida en ese otro mundo en que ya se ha dejado atrás “el gran teatro” de este.

Celebro encontrar mujeres que dejaron su huella crítica, que jugaron desafiantemente a la diferencia, en una ambigüedad que tensiona fuerte el estereotipo sin romperlo del todo. Que trabajaron concientemente la seducción y la exhibieron en portada del semanario más vendido de Chile. Veamos el ejemplo que incluyo, en el que el velo se ha deslizado suavemente hacia atrás, mostrando un cabello suelto, indómito. Liberado, pero en la tensión de su cobertura por el velo y de la del resto del cuerpo envuelto en el negro del manto. Visualidad que discute la visualidad hegemónica desde otra visualidad. Alternativa. Con los recursos del cuerpo como performance en una propuesta política del cuerpo.

Sin embargo, la imagen hegemónica de la mujer de manto fue la que perduró, asentada en su redundante halo de mistificación. Años más tarde, por ejemplo, Eduardo Balmaceda, en sus memorias de “un mundo que se fue”, en vez de una rutilante mujer en traje de fiesta como marco de un libro en el cual se goza en recordar la fastuosidad de esa vida mundana de juventud, elige como portada interior, como imagen representativa de ese tiempo y punto de partida de lectura de su texto, el retrato de una “dama de manto”, Natalia Sánchez de Vial, ni siquiera pariente suya. ¿Quiso poner un cable a tierra a sus memorias a veces idealizadoras de ese tiempo, un tanto banales, y darles la proyección ascética y noble que trasunta el sereno y seguro rostro de esa mujer ya mayor? ¿Por qué en vez de iniciar esos relatos testimoniales con una foto de sí mismo, protagonista al fin de los dichos en el texto, lo preside con otro, o mejor, con otra: con la mirada femenina de la modestia? ¿En segunda mirada (y con el impacto del punctum que me provoca), con la mirada un poco de Monna Lisa de la señora Sánchez, con la sonrisa enigmática y socarrona de la mujer que deja entrever que sabe más de lo que se supone sabe?

Ninguna de estas dos mujeres, ni la del velo caído sensual ni la del velo apretado que no le alcanza a apretar la expresión del rostro, está en la santiaguesa de manto de Rubén Darío, allá por octubre de 1887. Darío optó por la versión canónica, por la virtud del manto de realzar la espiritual carne femenina. Anticipó o quizás contribuyó con ello a generar los enunciados mistificadores que circularon luego en el fin de siglo y en el



Centenario, con la legitimidad de la verdad rubricada por la penetración humana y sensible del poeta.

“Había una mujer que oraba. Vestida de negro, envuelta en un manto, su rostro se destacaba severo, sublime, teniendo por fondo la vaga oscuridad de un confesionario. Era una bella faz de ángel, con la plegaria en los ojos y en los labios. Había en su frente una palidez de flor de lis, y en la negrura de su manto resaltaban juntas, pequeñas, las manos blancas y adorables. Las luces se iban extinguiendo, y a cada momento aumentaba lo oscuro del fondo, y entonces por un ofuscamiento, me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa, como la que debe de haber en la región de los coros prosternados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirio de los bienaventurados./ Y aquel pálido rostro de virgen, envuelta ella en el manto y en la noche, en aquel rincón de sombra, habría sido un tema admirable para un estudio al carbón”. (Rubén Darío, 1887, “Al carbón”<sup>691</sup>).

**Con formato:** Español (alfab. internacional)

**Con formato:** Español (alfab. internacional), Diseño: Claro

**Con formato:** Diseño: Claro

Las coordenadas de Darío están inscritas en lo tardo-romántico. En el claroscuro de lo nocturno, en la intimidad de los espacios interiores, en el recogimiento del silencio, en lo intuido y descifrado en la superficie del rostro, en especial en ojos, labios, frente de la mujer de manto. De su cuerpo, una silueta oscura apenas entrevista en el oscuro del interior de la iglesia, cada vez más oscura a medida que el tiempo y el crepúsculo extinguen la luz. Dos acciones dramáticas tensionan el relato y se potencian entre sí. Una, la de la luz-sombra: a medida que avanza la oscuridad del entorno y se oscurece aún más el manto que enmarca la cara y cubre el cuerpo de la mujer, más resaltan en contraste sus blancuras de rostro y de manos. El rostro, por su “palidez de flor de lis”, palidez de mujer sensible, impactada íntimamente o acaso enferma. La palidez en metonimia o contigüidad con la flor de lis le otorgan a la par lo perecible y bellamente frágil de la flor, lo inmaculado de su blancura mate, y la nobleza monárquica (¿y francesa?) de una flor emblemática: la de lis. Las manos, aunque pequeñas, irradian luz: manos de oración, junto con ojos y labios de oración, con frente blanca de pensamiento y sensibilidad alejado de lo oscuro u ominoso.

Darío ocupa en relación a esta mujer de manto tropos de lo femenino: a la vez severa (¿casta, modesta, seria, sin asomo de coquetería o de banalidad, de externalidad sin

---

<sup>691</sup> Rubén Darío, “Al carbón”, en *Album santiagués*, Poema IV. Reproducido en *Obras escogidas de Rubén Darío* publicadas en Chile, 300.

**Con formato:** Español (alfab. internacional)

**Con formato:** Fuente: Sin Negrita, Cursiva, Español (alfab. internacional)

**Con formato:** Español (alfab. internacional)

estridencias propia del negro, también asociado con frecuencia a lo severo?) y sublime (es una mujer que excede lo terreno, lo mundano, que roza lo excelso). No tarda el poeta en decirlo, reforzado por el entorno eclesial: faz de ángel, derechamente, suprimido el comparativo posible del “faz como de ángel”, como lo hiciera antes con la palidez de flor de lis, siendo ella eso y no sólo “como” eso. No es un acto “como” performance, una cita a un acto anterior, sino que lo es esencialmente, en su ser ontológico.

Siendo mujer de manto en oración, es flor y es ángel. Su palabra, su decir de la oración es un compromiso con su ser interior, avalado por la oración que aflora en sus ojos. No es una palabra retórica sino una comprometida con su ser esencial de ángel desmaterializado. Lo pequeño de sus manos nos remite a un observador de otras dimensiones: esas manos son pequeñas en comparación a otras posibles de dimensiones mayores, ¿las del hombre o también, de la mujer menos delicada? Mujer frágil, mujer pequeña en su cuerpo, sublime en su angelicalidad. De mujer a santa, a virgen, hay sólo el trecho de otras pocas palabras en la cadena lingüística de Darío: es ella la de manos adorables que a su vez adoran.

Adorables para el hablante, claro, que se funde con ella en el misterio de lo sagrado: en las esferas celestiales, donde irrumpe ahora no el silencio y la palidez suave sino la musicalidad potentemente audible de los coros y lo ardiente del amor de los querubines, ángeles agraciados con el don de la belleza celestial.

A la vista obnubilada del poeta, la mujer de manto fluye en una onda que la baña como flor de lirio, como luz de alba en medio del crepúsculo, de claridad de cielo en medio de su terrenal presencia de oscuro manto. Es la transfiguración en virgen de la modesta y espiritualizada mujer del manto nocturno. Es el paso del crepúsculo a la luz de amanecer.

Tras tanto lirismo, un seco intento de distancia: es ella sólo el tema, la musa de inspiración para el poeta que observa, para el pintor que quisiera dibujar con un carbón la página en blanco. Como él ya ha hecho con una pluma, la que inscribió en el papel una sucesión de versos que delínean la huella de claridad que esa mujer-virgen de negro dejó, en su fluir íntimo de dolor y penitencia, en el poeta.

El negro confesionario, y no la cruz u otro símbolo cristiano, es el único objeto que primero absorbe y apenas contrasta la negra silueta de la mujer de manto en absorta

oración penitente, imagen luego liberada de ese contorno confesional del pecado a medida que la luz ambiental decrece y aumenta fulgurante la del interior purificado y virginal de la mujer, la que crea a su alrededor un ámbito celestial de gloria que absorbe todo lo perceptible.

Es interesante constatar cómo Darío trabaja en paralelo dos niveles de relato: el del espacio fictivo o de lo narrado, y el del espacio del creador y de su proceso de creación, avanzando ambos al impulso de un mismo influjo. Darío se ubica, como hablante, en la posición de testigo y observador de una escena íntima que relata al lector del poema. Su lenguaje media entre el espacio de la escena y su repercusión en la escena interior del poeta. A partir del estímulo de la mujer de manto que ora en la iglesia, se activa en el poeta el deseo de delinearla con la palabra, de penetrarla; finalmente, de dibujarla: de pasar del lenguaje del enunciado al de la visualidad, donde reside para él la plena y sintética expresión de su presencia velada y por develar.

En ese proceso, el observador logra tal compenetración con la energía íntima irradiada por el ser observado, la musa, que el poeta experimenta una alucinación, una difuminación de las coordenadas de la realidad, accediendo a un espacio sagrado. Luego de ese clímax de transposición vivencial que el cruce entre la musa y la poesía generada por el poeta provocan, el poeta retoma su condición de artista que elabora el lenguaje desde la distancia de un observador frente al modelo. Modelo que lo provoca y le incita a reiniciar el proceso creativo, ahora, mediante el movimiento del carbón que apenas esboce el contorno de la imagen compuesta del contraste entre el negro y el blanco. Lenguaje de pura visualidad. Como no fue el de la pluma, la cual, rasgando en negros trazos de palabras el blanco de la página, intentó plasmar el movimiento equivalente pero inverso del manto negro haciendo aflorar la blancura del alma. La tensión entre enunciado y visualidad se le hizo patente. Irrumpió en él el deseo de ser un poeta-artista de otro registro, de capturar la imagen evocativa y escueta, apenas delineada en claroscuros rotundos, del dibujo al carbón. Como es la silueta de una mujer de manto negro con rostro y manos luminosas, en oración.

Esta sublimación de lo femenino realizada por Darío confirma los tropos de esta época: su espiritualidad a ultranza, su delicadeza, su belleza de cuerpo y espíritu. Su modestia sin mácula. Su capacidad de regenerar lo masculino con su sola presencia, en silencio,

místicamente arrobada. El poeta es el dueño de la palabra, de la poesía; ella, de la inspiración.

Y todo esto, provocado por una santiaguesa de manto.

Corolario de Joaquín Edwards Bello: y, tras la primera guerra mundial, “por fin se fue el manto. Lo cambiaron por el *chapeau* de las Galerías Lafayette”,<sup>692</sup>.

---

<sup>692</sup> Crónicas del centenario, 96.

# V. ALEGORÍAS REPUBLICANAS DEL CENTENARIO EN VESTUARIOS DE CRUCE ENTRE GÉNERO Y PODER

## 1. LA MUJER DE MANTO COMO SÍMBOLO PATRIO

En aniversarios emblemáticos, como lo fue ese primer Centenario de la República, los estados modernos y sus instituciones orgánicas como la prensa oficialista tienden a elaborar con profusión “alegorías nacionales”, siguiendo la corriente iniciada durante la Revolución Francesa. Dichas alegorías están en permanente construcción y revisión, en esa necesidad de los pueblos de “imaginar comunidades”, de reunir mediante el lenguaje simbólico en un mismo tiempo y espacio, y en circunstancias y modos significativos a un ideario, a sujetos que nunca podrían estar así reunidos, que no se conocen personalmente como los miembros de un grupo primario. Esa construcción textual, a menudo alimentada y alimentadora de performatividades, se sedimenta en el imaginario y permite a cada cual sentirse parte de esa conjunción de cuerpos e identidades así construidos al modo de una comunidad<sup>693</sup>. Hozven asevera que “chilenos inquietos han asumido el goce y la responsabilidad de forjar y, también, de interrogar la identidad nacional de modo alegórico”, lo que lo lleva a elaborar el concepto de “alegoría nacional” como aquellas “historias, relatos, ficciones y diversas construcciones narrativas que, de una u otra manera, representan creencias, imaginarios culturales correspondientes a comunidades étnicas, regionales o nacionales. Estas construcciones imaginarias se sirven de eventos, reflexiones, paisajes o personajes emblemáticos para plasmar mitos fundadores de la nación en diversos niveles: geográficos, históricos, sociales, políticos, poéticos”<sup>694</sup>.

---

<sup>693</sup> Para el concepto de “comunidad imaginada”, ver Benedict Anderson (2000), *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires: FCE.

<sup>694</sup> Roberto Hozven, “Alegoría nacional y ensayo chileno”, 5.

La política del cuerpo, la moda, los símbolos y los emblemas son de un lado rotundamente arbitrarios y del otro fuertemente motivados. Por eso, sorprende pero también hay un punto explicable en que el manto haya sido exaltado como un símbolo nacional privilegiado del Centenario en medio de la estruendosa feria cosmopolita y de homenaje a la modernidad y al progreso. En 1910, centenares de mujeres chilenas se retrataron en las principales casas de fotografías del país ataviadas con el manto. Y las *cartes de visite* con dichas fotos, multiplicadas por decenas para cada mujer así fotografiada, fueron repartidas por la ciudad, el país y el mundo como saludo a conocidos, como huella del propio cuerpo en una visita en la que no se encontró a los moradores de la casa, como dedicatoria o como recuerdo de un evento especial. Siempre, con el rostro femenino circundado por el negro manto.

En el engarce de cartulina en que se insertó la foto de la mujer de manto, los colores y el escudo de Chile, irradiando blanco, azul y rojo, constituían una verdadera alegoría. La inscripción del rostro femenino en el manto, y este a su vez en los colores y emblemas patrios, potenciaron su relación con la chilenidad. Con la ancestral y no con la moderna, en tanto el manto es un “resabio colonial”. Pero como son rostros frescos y rostros capturados por una técnica también moderna –la fotografía— a la vez irradian contemporaneidad, en una fusión entre origen y futuro, en la promesa de lo femenino joven como agente de regeneración y nueva vida. Sobre todo, porque se trata de mujeres “modestas”, veladas, buscadas por el hombre fuerte y realizador de hazañas, según el relato darwiniano de la evolución de las razas y del género femenino/masculino occidental-caucásico.

Estas mujeres modestas se asocian a lo público como su corazón medular realzado por el marco patriótico de la *carte de visite* del Centenario. Las *carte de visite* de cada joven fotografiada circula profusamente dentro de la sociedad civil al mismo ritmo que circulan muchas otras, llegando quizás a los mismos destinos y construyendo un abanico o “serie” de ellas. Tardan poco, en ese contexto de construcción de emblemas nacionales, en crear “comunidades imaginadas”, en ser articuladas por una mano y una máquina que las pone profusamente y colectivamente a disposición pública en la prensa mediante fotomontajes en los que se suman rostros y rostros de estas chilenas veladas por el manto. El resultado es un potente cuadro multiplicado de chilenas jóvenes en ropaje de lo modesto/bello/idéntico a sí mismo/promesa de futuro.

En el Zig-Zag de celebración del Centenario del 17 de septiembre de 1910, aparece la imagen que reproduczo: *Bellezas chilenas*, collage de miradas, torsos, perfiles, bocas, sienes, frentes de mujeres ataviadas en el manto. Unas pocas, en mantos blancos (¿serían novias?). La mayoría, en mantos negros. Los ojos. Las miradas. El perfil. No hay verdaderas miradas de frente. Deleuze y Baudrillard ya nos dirán por qué.

El texto que apoya esta imagen como pie de foto empieza con la predecible descripción ensalzadora de la mujer, redundante al extremo, al adjetivar como hermoso, bellísimo, fino, encanto, clásico el cuadro logrado por ellas, adjetivos justificados por el envoltorio —el manto— que las cubre, envoltorio que, al ocultarlas, hace resaltar lo anterior (“hermoso conjunto de bellísimas caras chilenas envueltas en el clásico manto que tanto hace resaltar los finos encantos que poseen”).

El texto agrega un segundo acápite que bien podría ser una definición del concepto de seducción femenina en los términos de esa moderna Era del Imperio, generado en la Ilustración y aún antes: la mujer como misterio y como prototipo de lo natural. La belleza y la seducción femenina, en tanto modestia, sería originada y reiterada en la cultura mediante el velamiento de su cuerpo: “(el manto) pone en la silueta de la mujer chilena una nota de misterio, poderoso atractivo que hace resaltar aún más sus naturales encantos. El manto tiene, como los velos orientales, gran parte de la seducción que provocan las lindas caras que a veces sólo se adivinan”<sup>695</sup>. Junto a lo oriental, otra evocación recurrida hasta el cansancio: la de lo griego, la de la mujer Tanagra<sup>696</sup>.

La mistificación del manto y su exaltación como alegoría nacional en este periodo en el cual contrasta como nunca a través de su centenaria genealogía con la modernidad, generalizada ya en amplias capas de la población y en una variedad de ámbitos (comida, vestuario, lecturas, usos idiomáticos, alhajamiento de las casas, arquitectura, costumbres, etc.), ¿a qué está ligada de modo profundo? ¿A una honestidad de reconocer que es en esa mujer de manto y no en la que “imita tan bien a la parisién” donde se encuentra algo de lo que pudiera entenderse como ese elusivo cruce de

---

<sup>695</sup> “Bellezas chilenas”, Zig-Zag N°291, 17 -9- 1910.

<sup>696</sup> D’Halmar concluye sus recuerdos de las mujeres de manto con una exclamación: “¡Una teoría de Tanagras!” (Recuerdos olvidados, 213).

prácticas, enunciados, visualidades, deseos de poder y deseos de saber que aluden al concepto de identidad? Y si así fuera, ¿identidad a los ojos y en el ideario de quién? ¿Del poder hegemónico, en especial de la iglesia, considerando que en traje de manto la mujer está antes que nada en traje eclesial, cargando la balanza hacia ese polo de la ya larga disputa entre las fuerzas secularizadoras y las religiosas integristas? ¿De la propia mujer, que juega la seducción con mejores armas de saber ancestral en ese traje de ocultamiento/revelamiento que en el más expuesto, y menos controlable para ella, del sofisticado pero no enteramente apropiado traje francés? ¿Del hombre, que teme su traje de seductora sin disimulos, ese que explícitamente cita y emerge de la modernidad y de las luchas femeninas por la emancipación y por su ascendencia en el espacio cívico-público? ¿De un cierto tipo de mujer —no una Iris que se descubre orientalmente o una Delia Matte que prefiere cubrirse de otro modo—, quizás de una Amalia Errázuriz o de mujeres menos intelectuales que ella, que viven su nexos con uno de los ejes de la tradición, la hispana católica, como “natural”, sin interrogarla “como si fuera” performance desde la lógica de la política del cuerpo o, de interrogarla, corroborando de corazón su producción de sentido posible?

Queda de manifiesto que el manto fue una política del cuerpo para numerosas mujeres, para los comunicadores sociales, para personas inscritas en las luchas hegemónicas y en el cultivo y mistificación de imágenes y visualidades en ese decenio crucial de tensiones/distensiones con la tradición, de tensiones/distensiones con la modernidad.

Iluminaciones de Baudrillard y Deleuze al deseo que fluye en la mujer de manto. La seducción oblicua. La de la mirada de perfil. La que rebota en los ojos de las *bellezas chilenas*.

--“La seducción nunca es lineal, tampoco lleva máscara: (esta es la seducción vulgar) - es oblicua”. (Baudrillard)<sup>697</sup>.

--“No debe asombrarnos que el rostro tenga tanta importancia en este sistema: cada cual debe tener el rostro que corresponde a su papel”<sup>698</sup>. “El mapa del rostro de perfil es el

---

<sup>697</sup> Baudrillard, De la seducción, 102.

<sup>698</sup> Deleuze, Gilles y Claire Parnet, Diálogos, 27.



de un pequeño bloque de signos que parte sobre una línea recta ilimitada, marcando en ella una sucesión de procesos. ... Estamos, pues, ante otro régimen de signos, ante otra cartografía: régimen pasional o subjetivo, muy diferente del régimen significativo. ... En lugar de un centro de significancia existe un punto de subjetivación que determina el inicio de la línea, y en relación al cual se constituye un sujeto de enunciación, luego un sujeto del enunciado, enunciado que por supuesto restablecerá la enunciación. ... La segmentariedad lineal de sucesión ha sustituido a la segmentariedad circular de simultaneidad. El rostro ha cambiado singularmente de funcionamiento: ya no es el rostro despótico visto de frente sino el rostro autoritario que se aparte y se pone de perfil.

El delirio monomaniaco o pasional y de reivindicación: una ocasión exterior, un punto de subjetivación que puede ser cualquier cosa, pequeño paquete de signos localizado – arco, guiño, fetiche, lencería, zapato, rostro que se aparta- que se precipita sobre una línea recta que será segmentarizada en procesos sucesivos, pero a intervalos variables. Delirio de acción más que de idea, dicen los psiquiatras; de emoción más que de imaginación; que depende, más que de un germen en desarrollo, de un ‘postulado’ o de una formulación concisa.. (...) Un delirante pasional o subjetivo inicia un proceso marcado por un punto de subjetivación: ‘El’ me ama, ‘él’ me da muestras; me constituyo en sujeto de la enunciación (flujo de orgullo, gran intensidad); ‘me engaña’, ‘es un traidor’, vuelvo a convertirme en sujeto del enunciado (baja intensidad). Y a medida que el pasional se hunde en esa línea de fuga que va de agujero negro en agujero negro, comienza de nuevo otro ‘proceso’. ... Estamos ante un tipo de redundancia, pasional o subjetiva, la ‘redundancia de resonancia’, muy distinta de la ‘redundancia significativa’ o de frecuencia”<sup>699</sup>.

## **2. VESTIR A LA MUJER CON LA BANDERA DE LA LIBERTAD Y DEL PODER**

*La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, reproducida antes en este capítulo, cuya protagonista es una mujer combativa que avanza sobre los cadáveres y conduce a los hombres en ese momento de angustia y euforia de la lucha, posee la carga simbólica

---

<sup>699</sup> Ibid, 123.

propia de la alegoría, pero también, una contigüidad con la historia. Pintada con ocasión de la insurrección de 1830 en Francia, y con el claroscuro y la pasionalidad del romanticismo, ocupa los símbolos generados en la revolución de 1789 y afiatados en ese lapso. La mujer, de gorro frigio y túnica blanca romana, ya sabemos, fue convirtiéndose en el símbolo de la liberación contra la “dominación sensible”,<sup>700</sup> del Antiguo Régimen<sup>701</sup>. De hecho, las mujeres republicanas jugaron un rol protagónico en la revolución y acirculaban ataviadas de ese modo por las calles de las ciudades tras el triunfo de su causa agenciada colectivamente con y en la sociedad. Más aún, en la pintura de Delacroix, la mujer está con el vestido caído durante el fragor de la batalla, con su pecho al desnudo, tal cual lo ostentaban las “merveilleuses” en sus raptos libertarios de política del cuerpo. También los hombres en esta pintura tienen un referente histórico, vestidos sin coullottes, con el pantalón y el traje burgués de inicios del siglo XIX, también, traje de la igualdad, identificado en aquella revolución con el pueblo y contra la nobleza.

Esta conductora del pueblo lleva una mano baja, con un arma –una bayoneta- pero en la otra, alzada, lo más importante: enarbola y despliega la bandera francesa republicana. De ahí que ella porte y a la vez sea el símbolo de dicha soberanía francesa. Lo paradójico es que esta insurrección de 1830, que se alimenta de ese imaginario republicano in-corporado con fuerza en las referencias francesas, tuvo por objetivo restaurar en el poder a la nobleza, contra los borbones pero a favor de Felipe de Orleáns. Aún así, el pueblo era el protagonista, y pueblo + libertad = imaginario de la gran revolución.

---

<sup>700</sup> Ocupo el término elaborado por el filósofo Jacques Rancière para referirse a lo que aquí he trabajado como representación publicitaria del poder en el Antiguo Régimen, siguiendo a Habermas. Ver: Jaques Rancière (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*.

<sup>701</sup> Perrot vincula a esta mujer del cuadro de Delacroix con Marianne, el ícono francés que simboliza a la patria, tal como lo es Germania para los alemanes. La genealogía de la construcción de Marianne fue realizada por Maurice Agulhon (1979), París: Flammarion.

¿Cuál es el imaginario de política del cuerpo jugado en las otras alegorías del Centenario aquí recopiladas, en este caso, generadas o reproducidas por Zig-Zag, órgano hegemónico orgánico al poder dominante? Las alegorías apelan a la emotividad y fijan una constelación de símbolos que inducen a una cierta mirada hiperbolizada de un ámbito del imaginario como iluminador de lo real. Benjamin reflexionó con frecuencia acerca del uso del cuerpo y la imagen femenina en la modernidad como modo de significarla en su tensión entre ideal y victimización, espiritualidad y mercancía, en especial, en la figura de la prostituta, tan recurrida por la pintura, la narrativa y la poesía modernista desde un Baudelaire a un Toulouse-Lautrec. Lejos está de esas coordenadas el imaginario jugado en Chile en este inicio de siglo XX, pero coincide en poner a la mujer en el centro de dicha misificación mediante una “escritura emocional” donde la escritura se paraliza a sí misma en escenas, se representa a sí misma: “Un elemento crucial de la representación de Benjamin de la alegoría es la de su carácter visual: la alegoría trabaja con imágenes, vista, escenas que ligan lo visible y lo invisible, vida y sueño. La historia se presenta a sí misma para ser ‘vista’ con toda su ambivalencia fijada *en tableaux*. Como el misticismo, la historia practica un lenguaje de cuerpos, y así ‘el observador es confrontado con las ‘facies hippocratica’ de la historia como un paisaje primordial petrificado”<sup>702</sup>. Son precisamente *tableaux* los aquí elaborados, paisajes primordiales petrificados que condensan una construcción fragmentada de lo nacional y de lo femenino/masculino con afán de totalización.

Veamos. La portada del Zig-Zag del Centenario, salido a la calle el 17 de septiembre de 1910, tiene por protagonista a una mujer, que simboliza la libertad. El anclaje que motiva la alegoría es explícito: una bandera de Chile flameando al viento y sostenida en alto por la mujer, y a su costado derecho una inscripción: 18 de septiembre, 1810-1910. La mujer domina la escena, proyectada hacia arriba y suspendida en el aire, con una cierta inmaterialidad etérea. Su gesto es triunfante, con el brazo en alto que también le hace deslizar la túnica hacia abajo dejando el pecho descubierto. Todo en ella es movimiento, acción ondulante, su cuerpo tiene una torsión en perfil y líneas curvas tipo *art-nouveau* que giran alrededor de su cabeza. Su abundante cabellera castaña suelta sobre sus espaldas refuerza el aire de libertad. En contraste con el vestuario

---

<sup>702</sup> Christine Buci-Glucksmann, “Catastrophic utopia: the feminine as allegory of the modern”, 220.

excesivamente ocultador del cuerpo de la mujer de 1910, desde el manto negro al traje de fiesta hasta los pies que incluye sombrero y el pelo recogido en apretado moño, sin duda esta mujer no es terrenal.

Esta mujer no realiza una cita equivalente a la de Delacroix de la mujer revolucionaria histórica, ya que en Chile la política del cuerpo no incluyó la túnica romana blanca ni menos hubo *merveilleuses* en la gesta de la Independencia. Tampoco hubo mujeres en el campo de batalla: fue una actividad estrictamente masculina, como también lo fue la composición del Cabildo y de los órganos directrices de la primera república, y de la república en general a través del siglo que se celebra con esta alegoría. No hay por tanto ningún atisbo de motivación histórica en dicha simbología.

Por cierto, la lengua castellana con sus sustantivos en género femenino y masculino induce a alegorías construidas en base al género de la palabra que nomina al concepto, en este caso, las palabras femeninas “libertad” y “patria”. La costumbre academicista e ilustrada nacional convierte, en un gesto automático, dichos conceptos a referencias clásicas greco-romanas, citando a sus diosas y figuras mitológicas. Está allí la referencia y no en su fusión con la historia, como en el caso de Delacroix.

El segundo anclaje de esta figura de libertad mítica femenina es la bandera chilena, que la envuelve dejando el color blanco de la bandera sobre su pecho y parte delantera del cuerpo, al modo de la túnica romana. Si el vestuario, a lo Balzac, era concebido en la mentalidad decimonónica como una compenetración del cuerpo con su sustancia interior, de reflejarse uno en otro, entonces la mujer, la libertad y Chile son la misma cosa, entretejidas al ritmo de la cadena alegórica. Concepto corroborado en la otra imagen tópica generada en un cuadro alegórico en vivo, el 18 de septiembre de 1905 y aparecida en *Zig-Zag* N°36, en que la mujer de túnica blanca y estrella en la frente, erguida sobre el escudo y la bandera de Chile, es llevada en alto por jóvenes soldados en plena posesión del poder ya conquistado.

Volviendo a la alegoría del Centenario, el eje mujer-patria-libertad dinamiza una cadena en círculo o en corona: su base son tres figuras masculinas, principalmente sus torsos musculosos, fuertes, potentes, y un cuarto rostro que asoma al costado. Todos están cortados sobre el mismo patrón de perfil viril y de fuerte tensión corporal: penosamente agachados o atados a un poste en trabajo forzado, sus manos y cuerpos encadenados, al

llegar a las manos de la mujer, son liberados por ella. Es ella quien rompe las ataduras de su agobiante esclavitud. En la parte inferior, las cadenas se convierten en guirnalda de flores que asientan la escena en festejo, al igual que el monograma de Zig-Zag, entrelazado con una guirnalda de ramos del triunfo. En la alegoría en homenaje al Centenario de la independencia de Bolivia, 1909, hay plena similitud con estos elementos.

Aunque difícil de descifrar, hay otro símbolo importante en la alegoría del Centenario chileno: a la izquierda, las cadenas desembocan en una esfera de reloj que marca la hora, bajo el cual hay un péndulo detenido por la mano de uno de los hombres. El corte en el tiempo es absoluto: la mano ya liberada de las cadenas pudo levantarse y detener la era de la esclavitud, para empezar un nuevo tiempo en libertad y mullido de flores. Tiempo conducido por la efigie femenina de la patria, también ella, sustantivo femenino aunque su raíz es masculina: pater. Tiempo en que esos cuerpos vigorosos podrán realizar su potencia reprimida pero presta a la acción, inspirados por la mujer libertaria y liberadora.

Corte radical del tiempo y de la sujeción/control del poder, valorización de dos fechas en cuña: 1810-1910. La era colonial es negada, como lo fue de hecho en esa gesta que recuerda el Centenario. También es negado el tiempo previo a la conquista, habitado y en dominio indígena. La patria es básicamente el Chile republicano. ¿Cómo se condice esta imagen del Centenario, referida a la liberación por la mujer de las fuerzas activas masculinas, con las de la pléyade de mujeres envueltas en manto, en continuidad con lo colonial español? ¿Expresan su relación irreconciliable la dualidad no resuelta de lo femenino en este tiempo, del manto negro eclesial sobrepuesto al traje de fiesta francés, celebrado el primero como prueba de la modestia de la mujer chilena, gozado sensualmente el segundo, como incorporación a la modernidad y a su promesa emancipatoria?

Estas alegorías proponen un empoderamiento de la mujer en el espacio público a través de su engrandecimiento como mujer guerrera, soporte de la república liberada, que se aprecia tanto en la alegoría chilena de Zig-Zag de septiembre de 1912 como en otras publicadas por Zig-Zag y Selecta en 1909 de efigies europeas, en preparación del imaginario nacional de las celebraciones del Centenario. En ellas, la figura femenina adquiere un tamaño colosal, sobrepasando marcos y copando con grandeza incluso

espacios abiertos, en monumentalismos nacionalistas potentes. Imposible no recordar la efigie de la diosa Pallas Atenea en el Partenón, imponente en su altura que domina el enorme recinto, recubierta de metales preciosos que simbolizan la riqueza de la ciudad obtenida en sus triunfos guerreros. Escultura-joya que reemplazó la de una pequeña y ascética Atenea fabricada en humilde arcilla, que presidiera los altares de la polis en tiempos de construcción ligada a la tierra. Cambio de efigie inscrito en las políticas de la visibilidad del poder de los griegos (Sennett), reeditado en tiempos de glorias de la *Belle Epoque* Imperial.

En la alegoría chilena del 18 de septiembre de 1912, la gran mujer está de pie ante un trono de oro de la república chilena con el escudo patrio a sus pies y con una luminosa diadema en su rojo gorro frigio que asemeja un casco de guerra en blanco, azul y rojo. Su mano derecha sostiene una enorme espada, la otra, un pequeño ramo de olivos. Mujer sólida y asentada, muy diferente a las etéreas y mágicas de las alegorías anteriores. Pareciera ella detentar el poder, pero sabemos es un juego de sustituciones. Como en Grecia, donde esa imponente y rica diosa femenina no se correspondía con la desmedrada situación de la mujer en el espacio público y cívico-público, en el espacio público chileno y probablemente en el del resto de Occidente en tiempos de esa época Imperial, el locus del poder, de la política y de la gestión de la república era uno total y radicalmente masculino.

Más real es la otra imagen, no intencionada como tal pero que de hecho conforma una alegoría que representa certeramente la situación real de la división de poderes según clase y género: me refiero a la del Club de la Unión de 1915, donde los hombres de la alta burguesía se juntan entre ellos para debatir y confabular el destino de Chile, mientras a sus espaldas se yergue la enorme efigie de una mujer-diosa, en túnica blanca y con las manos en alto, representando la gloria y la libertad.

Unico cuerpo de mujer con acceso a ese espacio reservado: el del cuerpo figurado.

El del cuerpo alegórico.

Otra área vital para la república y lo cívico-público fue ensalzada y elaborada imaginariamente mediante alegorías: la de la economía, de la base material que sostiene la reproducción de la vida social y satisface las necesidades de sobrevivencia y de calidad de vida. Destaco aquí la alegoría que expresa el ideario de la Exposición

Internacional de Agricultura y Nacional de Industrias, exposición oficial con que culminaron los festejos del Centenario, en diciembre de 1910. En ella, hay una mujer semi en alto, sentada sobre un muro, punto de quiebre o umbral entre dos espacios: uno anterior, vacío, y otro que se abre con ella hacia atrás, hacia el futuro, puesto que desde esa línea horizontal se activa el resto de la imagen, con perspectiva en picada, a lo lejos.

Ese segundo espacio está cortado a su vez en dos planos horizontales, delimitados por dos figuras humanas: en el delantero, copando el centro, está una mujer en plenitud, de cuerpo entero. Arriba, en diagonal, el busto de un hombre enmarcado en madera, al modo de los próceres que cuelgan en las galerías de los museos históricos. El de ella, cuerpo imaginado como presente; el de él, cuerpo evocado desde la fotografía.

La mujer es la reina del colorido, de la alegre belleza morena, ataviada en vestido de campesina formado por una bandera chilena, cuya estrella queda al centro sobre su pecho como un gran prendedor que ella hace fulgurar. En su mano, el cetro del poder: un báculo coronado por un águila ¿imperial? Bueno, por qué no, si es la Era del Imperio. La patria, asentada en ella, tiene un destino de poder sobre los amplios terrenos que domina.

Mujer vestida con la bandera formando un vestido largo semi cerrado al cuello que sólo deja asomar sus pequeños pies, por tanto, mujer modesta. Bajo ella, una gran palma de júbilo y fiesta. En sus brazos, espigas de trigo, y a su izquierda, racimo de uvas, materias primas para el pan y el vino, sagrado alimento de un pueblo. Ella es entonces el símbolo de la agricultura, de la tierra. De la naturaleza.

La mujer natural es la que engendra los frutos de la patria fértil. Está enmarcada por dos grandes escudos circulares: el de la patria y el de la fecha 1910, bajo el cual e especifica una locación: Santiago, la capital, el centro de poder económico y político.

Sobre ella, como visión de futuro, proyectándose en lontananza, la esfera simbolizada por lo masculino: el cuadro del Presidente de la República de Chile, identificado por escrito como Señor Ramón Barros Luco, recién ascendido al poder, ya enmarcado como prócer. Ataviado en traje contemporáneo, en el traje de chaqueta negra cruzada sobre camisa blanca y corbata oscura. El traje de la Renunciación Masculina a la belleza para dedicar todo su tiempo y trabajo al espacio público republicano. Por eso, de él sólo se

representa el segmento en sus partes valiosas: cabeza (cerebro) y pecho (valor, voluntad).

En línea con él, dentro de su esfera, la maquinaria industrial en pleno despliegue: chimeneas humeantes, poleas y ruedas. La ciencia y la técnica aplicadas a la producción. No hay productos a la vista, como en el caso del trigo y de la uva, sólo la potencia de la máquina y de su fuerza motriz: el vapor, símbolo de la Revolución Industrial.

Los peldaños están claros: antes de la muralla, un vacío; a horcadas sobre él, como espacio conquistado y trascendido, lo femenino abstracto, anónimo en tanto genérico. La mujer-naturaleza de cuerpo entero, la mujer alegoría que figura a la tierra-patria-poder tutelar sobre el territorio, lugar del color y la fiesta. Coronando lo anterior, lo masculino concreto, nominado, enmarcado y destacando en especial la cabeza, lugar de la razón, y el pecho, lugar de la lealtad, enmarcado en un austero espacio de poder, que no obstante, hace y hereda la historia en la galería de los próceres.

Ella, símbolo trazado por el pintor que la idea según su imaginario. El, representación de lo real, está en otra esfera: en lo re-presentado. Es una fotografía. Es un haber-estado-ahí concreto en su corporalidad. Es lo único cierto de la alegoría, lo único con un referente empíricamente comprobable y plenamente contemporáneo a 1910. Es el poder in-corporado de la República: el presidente en ejercicio, uno más en una genealogía de próceres/retratos del cual él es el último eslabón.

El es el artífice y el símbolo de la modernidad como poder productivo. Ahora sí, “en traje de verdad”, perfecto compañero cerebral en contrapunto de dominio superior sobre la mujer-naturaleza y la mujer-patria mítica, la cual tiene levemente vuelto el rostro hacia él, consciente de su presencia tutelar.

Dos años después, Zig-Zag recuperó la misma imagen femenina, pero la desplaza hacia el borde izquierdo, perdiéndose la información de su apoyo en el escudo nacional, vinculado al Estado. Toda la carga de identidad recae ahora en la bandera, en lo nacional. La mujer reemplaza el báculo coronado por el águila, símbolo de poder político, por la guadaña, remitida estrictamente al área de la cosecha agrícola. Y ahora se nos aclara de dónde provienen las espigas de trigo sobre la que se apoya: en un recuadro que de nuevo la sitúa a ella en un espacio mítico y a lo enmarcado en uno real,



en tanto “ventana” naturalista a la realidad, comprobamos que quien ara el suelo, para luego sembrar y cultivar la tierra, es un hombre campesino con sombrero de huaso. Es él quien en definitiva alimenta a la nación con su trabajo a través de los vastos campos chilenos de la zona central del país

Esta mujer está marginada del poder político y del poder económico real, pero a sus pies se ponen sus frutos, es la inspiradora y destinataria de tal empresa en la lógica de esta alegoría. Imagen congruente con las también incorpóreas bellezas chilenas incorporadas en el manto como resabio de lo colonial, lejos de la pujanza empresarial y la conducción del Estado.

Manto jugado con la mirada oblicua. De perfil. Con la sonrisa irónica y sabia de la Mona Lisa. Al igual que esta mujer embanderada, en planos independientes y de soslayo a los hombres a sus espaldas. Hombres que se asientan en su mirada frontal.

No hay ojo a ojo. Esas miradas nunca se encontrarán.

Corolario: Lejos están estas alegorías de la parodia realizada a la Independencia norteamericana en la pintura *La segunda declaración de independencia*, en la cual aparecen feministas de ese país firmando su acta de independencia, en una distribución performativa exacta a la de una emblemática pintura acerca de la primera declaración de la independencia de ese país que está colgado en la pared de la sala, como espejo y contrapunto: en él, sólo hay hombres. En el segundo, están incorporadas sólo mujeres, en exacta distribución y gestualidad. Manejando escritos, dueñas de la palabra, la filosofía política y la ley. Siendo ellas las dirigentas del movimiento, probablemente en algún momento también se dirigieron a una multitudinaria asamblea de mujeres de cuerpo presente, como la que apreciamos en 1908 en el Albert Hall en Londres, escuchando atentas los discursos de las mujeres líderes.

Con formato: Diseño: Claro

# CUARTA PARTE. EL JUEGO DEL OJO A OJO: COREOGRAFÍAS ENTRE EL ESPEJO Y LA PANTALLA

“Inclinado sobre sí mismo, como Narciso, es el hombre que jamás se olvida. Se mira ver; se mira para verse mirar ... Y esta conciencia observada, espiada, que se siente observada mientras realiza sus operaciones de costumbre, pierde de un golpe su espontaneidad (su naturel, escribe Sartre) como un niño que juega bajo el ojo de los adultos”.

Jean Paul Sartre, *Baudelaire*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. P. Sartre (1947), Baudelaire, París: Gallimard. Citado por Rojo (2001), Clásicos latinoamericanos.

# I. EL DESEO DEL OJO DEL OTRO SOBRE EL CUERPO PRESENTE (O REPRESENTADO COMO PRESENTE)

Decía Schechner que la performance se constituye cuando se produce un tercer estadio de un objeto o de un ser: cuando este, en proceso de hacer, hace eso que hace a modo de “mostrar el hacer”, de subrayarlo. De desplegarlo en su visibilidad ante otro(s).

En el ámbito que me interesa, ese “mostrar el hacer” lo entiendo como organizar eventos a modo de espectáculos, elaborando sus espacios de representación mediante escenografías, uso de objetos u utilería, vestimentas pensadas como vestuario expresivo y activando estos elementos en un movimiento ritual o de transcurso de una peripecia. Esa performance construye un relato implícito o explícito, “cuenta historias” al marcar identidades y eventualmente, al ponerlas en acción dramática. Proceso realizado de cara a otro, en un intercambio simbólico y sígnico inscrito en un contexto socio-cultural. La co-presencia o el juego del ojo como refracción especular o de pantalla genera y retroalimenta los sentidos e in-corporaciones en juego, como vectores de deseo y de poder.

Sobre esta base, me adentraré en las principales performances realizadas en esta época en Chile en el espacio urbano: en la circulación ritual en la ciudad, como los paseos públicos; en espectáculos y juegos festivos, como los corsos de flores y kermesses; en los rituales sagrados en público, como la carnavalización de la semana santa, las procesiones y su secularización; en el cuerpo muerto representado y el luto, en los ritos mortuorios.

Abordaré luego performances focalizadas en el cuerpo y en su vestuario, esta vez, como juego transgresor o también mitificador, como los bailes de disfraces realizados en fiestas privadas y en festejos públicos; entre estas últimos, destaco el carnaval y la Fiesta de la Primavera organizada por la Federación de Estudiantes.

Estas performances se realizaban con gran frecuencia y estaban inscritas en la vida social. Correspondieron a una época en que la mujer comenzó a participar activamente en público, y en la que la clase dirigente contó con una alta acumulación de capital económico y social que la facultó a realizar estas actividades. Tan directa fue la inscripción de estas performances en el modo particular de la modernidad de la Era del Imperio, que fueron habituales a través de Occidente, adoptando en cada lugar un matiz y una significación particular. Fenómenos esencialmente urbanos, ocurrían en espacios abiertos, calles y parques, o en espacios de (relativamente) libre acceso como las iglesias. Otros, como las kermesses, se desarrollaban en lugares cerrados mediados por un pago, y aún otros, como algunas fiestas de disfraces, en residencias particulares abiertas a la sociedad como espacios de publicidad representativa.

Un vehículo esencial de la vasta difusión y de las variaciones experimentadas por estas performances nuevamente fue la prensa masificada, en especial, la ilustrada. Esto, porque al igual que en la moda, el *locus* de la performance es el cuerpo humano incorporado e inscrito en un entorno escenográfico, lo que incitó a que la imagen, en especial la fotográfica, capturara su visibilidad. Visibilidad valorizada y semantizada mediante textos escritos, proyectando dichos discursos visibles y decibles masivamente a la mirada pública.

Me sorprende la capacidad inmediata de la prensa chilena, en especial de la empresa Zig-Zag, de elaborar visual y verbalmente lo que era considerado “digno de ser visto” y de orientar “los modos de ver” de estas performances, en general, inscritas en las dinámicas de la clase dominante. Asegurar esa mirada especular era parte esencial del deseo de dicha clase, mirada que permitía, en una sociedad cada vez más extensa y diversificada, hacer efectivas sus representaciones publicitarias del poder. La reiteración de dicha exposición fue estableciendo una retórica tal que lo especular devino en pantalla refractaria: en modelo de “lo deseable de ver”, ampliando la incorporación de dichos modos corporales a esa sociedad excluida que ambicionaba su inclusión o que comprobaba su exclusión.

El juego entre lo privado y lo puesto ante la mirada pública será un eje central en mi análisis de lo performativo en esta modernidad acelerada de ese cambio de siglo chileno.

# 1. LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA DE LA PERFORMANCE: LOS MODOS DE DAR A VER LO DIGNO DE SER VISTO

Una fuente central de información utilizada en esta parte es la prensa periódica ilustrada, por lo que haré algunas precisiones teóricas sobre el modo de captación de la performance moderna mediante la fotografía periodística, el reportaje fotográfico y la crónica social ilustrada. En mi afán por desentrañar las tensiones y distensiones de la modernidad, me interesa apuntar a que la expansión de la modernidad y su actualización están inextricablemente ligadas a la lógica de la producción y circulación de imágenes, reintegrando lo visible a lo decible, o poniéndolos en tensión al interior de la lógica capitalista. Otro modo de panóptico. Otro modo de coagular más que de hacer fluir el deseo. Otro modo de construir enunciados de verdad. La imagen industrializada se hace parte del *habitus* moderno; la fotografía es la huella fijada en el tiempo y en el espacio de la “acción realizada dos veces” a que se refiere Schechner, esa que constituye el principio de la performance y de la in-corporación cultural. El medio impreso funciona como pantalla que propala a una amplitud social un núcleo privilegiado y estatuido como modélico; aquel orgánico a la propiedad de dichos medios de comunicación masivos, en este caso, situado en el corazón de la clase dominante (la familia Edwards).

Susan Sontag afirma que “las fotografías son quizá el más misterioso de todos los objetos que constituyen y densifican el medio ambiente que consideramos moderno. (...) Una sociedad se vuelve ‘moderna’ cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes... En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo”<sup>703</sup>. La captación de la experiencia lo es en tanto su visibilidad, no su vivencia, y ese afán de consumo de la realidad aflora con fruición en quien manipula la cámara y en quien luego se vincula con la imagen generada, intentando adquirir la experiencia en sí y no su huella. Aspiración imposible, porque la fotografía “vuelve inmediatamente accesible no a la realidad, sino a las imágenes”<sup>704</sup>. Pone así en el tapete el sempiterno problema platónico

---

<sup>703</sup> Susan Sontag, Sobre la fotografía, 14 y 163.

<sup>704</sup> Ibid, 175.

de apariencia y realidad, de copia y original, de simulacro y sinceridad, reeditado en la modernidad por Roussau y por otros como Feuerbach quien ya en 1843, abriéndole el camino a Benjamín, se alarmaba al diagnosticar que “nuestra época prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser”,<sup>705</sup>, optando él por cierto por el segundo término de cada dualidad.

Entran en contradicción dos actitudes, o quizás, una es reemplazada por la otra: la característica del siglo XIX, que indaga en la apariencia de las cosas buscando su sentido oculto impreso en su huella exterior al modo conceptualizado por Renán, quien simboliza en el mecanismo fotográfico el realizado por la naturaleza y la materia a través del tiempo y el espacio: “Los daguerrotipos de todas las cosas se preservan, (...) viven las huellas de cuanto ha existido, se esparcen a través de las diversas zonas del espacio infinito”<sup>706</sup>. Sontag propone un mecanismo diferente para la fotografía moderna en la era industrial: la lectura de superficie, del significante como significado inmediato, no abierto al símbolo. En esta relación de inmediatez con la imagen fotográfica, en su visualización como contigua al “cuerpo del mundo” que no requiere un “sondeo bajo la superficie” radicaría el placer que provee y que nos invade sin resistencias. “Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en vaciadores de imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. El anhelo lancinante de belleza, de un término al sondeo bajo la superficie, de una redención y celebración del cuerpo del mundo, todos estos elementos eróticos se afirman en el placer que nos brindan las fotografías”<sup>707</sup>.

Fotografía ya sea vista como huella que requiere la reconstitución de su presente perdido o como directamente significante desde su superficie, “con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein declaraba de las palabras: el significado es el uso”<sup>708</sup>.

---

<sup>705</sup> Feuerbach, 1843, La esencia del cristianismo, citado por Sontag, *ibid*, 163.

<sup>706</sup> Sontag, 212.

<sup>707</sup> *Ibid*, 34.

<sup>708</sup> *Ibid*, 116.

La fotografía (como hoy la televisión) tiene la facultad de generar un aura en torno a las personas o cosas fotografiadas. En tiempos en que esta era una novedad, las personas ansiaban ver la reproducción tanto de lo inaccesible como de lo más cercano. Desde la segunda mitad del siglo XIX, en las ciudades chilenas se presentaron las llamadas “vistas”, precursoras del cine, que mostraban imágenes de otros mundos y lugares, como panoramas de lugares (Roma, París), de eventos y personajes famosos, como batallas, Napoleón rodeado de sus generales, coronación de reyes, etc. En los primeros años del cine documental, a inicios del siglo XX, se mostraban en Santiago y en ciudades cabeceras de provincias cortos de “biógrafo automático” de la apertura del Congreso chileno o de gente saliendo de la Iglesia del Salvador. ¿Por qué pagar una entrada para ver esto, cuando caminando tres cuadras se podía verlo a diario en vivo y en directo? Sin duda, por el aura, por el interés en la focalización y valoración hecha por el camarógrafo del suceso, quien elige por uno lo atractivo de ver dentro de un fluido de personas y acciones: “da a ver” en la pantalla un segmento valorizado y mistificado de lo real.

Junto con generar un efecto pantalla, concuerdo con Sontag en que “la mirada ultradinámica de la fotografía halaga al espectador, creándole una falsa sensación de ubicuidad, un engañoso dominio de la experiencia. (...) las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo”<sup>709</sup>. La prensa propala la idea de que tiene la capacidad de transmitir al lector una información vital, y lo hace en la forma de la co-participación que propone la fotografía. Desde entonces, quienes viven experiencias que creen importantes, quieren dejarlas registradas como fotografía. “Tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a observarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, dijo que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía”<sup>710</sup>.

---

<sup>709</sup> Ibid, 92 y 120.

<sup>710</sup> Ibid, 34.

Pero ya vimos que no se fotografía “todo” sino aquello valorado desde la matriz del emisor en juego con las expectativas existentes o educadas en el receptor: “Aunque acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aun es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento”,<sup>711</sup>.

En tiempos en que “la foto instantánea” no era accesible, fotografiarse seguía siendo un acto especial que incluía un cierto ceremonial. Aún así, ya era posible en este tiempo fotografiar en movimiento y con luz natural: fotografiar la actividad de la calle. Pero la carestía del material y la lógica comercial obligaba a la fotografía periodística a apuntar adecuadamente a su objetivo: no toda la sociedad tenía equivalente posibilidad de ser fotografiada para publicitarse en público, los juegos de los prestigios eran claros. También, los de los contra-prestigios, los que permiten la diferencia con el otro. Las antípodas sociales ganan; la clase media es la que queda definitivamente ausente; pero claro, recordemos que “no existe”. Porque la fotografía se fascinó ante las cumbres y abismos de la sociedad y el faro europeo dio la pauta en esta orientación: “Las clases eran el misterio más profundo: el inagotable esplendor de los ricos y poderosos, la opaca degradación de los pobres y descastados. (...) La fotografía europea se rigió primordialmente por la noción de lo pintoresco (lo pobre, lo extranjero, lo anacrónico), lo importante (los ricos, los famosos) y lo bello. Las fotografías propendían al elogio o a la tentativa de neutralidad”,<sup>712</sup>.

En el caso de las performances chilenas, la fotografía buscó el elogio, apoyada en textos del mismo espíritu. El aviso previo que un evento sería cubierto fotográficamente por un medio de amplia difusión favorecía la asistencia y la pose complacida ante la cámara. En los eventos privados o no tan publicitados, los anfitriones o los organizadores eran quienes convocaban a los fotógrafos a registrar sus performances. La alianza estaba hecha.

En las performances se ve un esmero de los retratados por “mostrar su mejor cara”. Y su mejor cuerpo. Su mejor vestido. Su mejor entorno y compañía. Su mejor gesto. Resultan

---

<sup>711</sup> Ibid, 28.

<sup>712</sup> Ibid, 64, 65 y73.



fotografías atravesadas por flujos de deseo. Deseo de aparecer en público. Hay emocionalidades conjugadas y ánimos de participar de un momento “especial”. De ahí su expresividad. De ahí su congelamiento en la expresividad. Su dejar evidencia de ser cuerpos muertos. Muertos por su inmovilidad suspendida en el haz de luz que los conforma. Muertos porque ese momento es tan fugaz que sólo dura el tiempo de apertura del obturador. Muertos porque, aunque entonces vivos, en su diferencia con la performance de hoy evidencian su necesaria percibibilidad corporal y de todo el *habitus* que los soporta.

Confieso que es emocionalmente duro trabajar con la proyección de estos cuerpos vivos/muertos. Poseen una base dramática per se, la teatralidad propia de la máscara (mortuoria) como re-presentación.

La paradoja de la fotografía es que nutre simultáneamente la inmortalidad y lo esencialmente perecible de la corporeidad humana, especialmente, de su performance: “Una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera. (Pero...) todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo, precisamente porque seccionan un momento y lo congelan”. En esta relación fantasmática generada por la fotografía, hay una posibilidad de apropiación de su imagen en tanto se transforma en texto, en discurso: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse: transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”<sup>713</sup>.

## **2. LA SIMBOLIZACIÓN DEL DESEO BARROCO DEL OJO A OJO: EL REGISTRO DE LA REPRESENTACIÓN DEL MIRARSE MIRAR**

Hay un espíritu barroco en este querer mirarse re-presentado, mirarse como otro y mirar al otro en juegos de ocultamiento-develamiento en tanto figuras públicas o figuras privadas-públicas. A diferencia del barroco, es un mirar secularizado, mundano. Prima

---

<sup>713</sup> Ibid, 21,24 y 25.

el gusto por registrar el recorrido de la mirada como momento de constitución del objeto observado. Dos imágenes simbolizan para mí este espíritu.

En la una, Julio Bertrand, arquitecto y artista visual chileno partícipe del Grupo de los Diez, aparece en una fotografía junto a su esposa e hijo en la intimidad de su dormitorio, lugar salpicado de elementos de dicha privacidad estetizada. El lente fotográfico capta lo que se extiende ante ellos: en primer plano, una poltrona forrada en felpa en blanco y oscuro, un ángulo de la pared empapelada de flores, un cuadro de imagen indescifrable, una enagua blanca con encajes que se escapa del enorme ropero oscuro que copa el fondo de la imagen. La alta y rectangular luna del espejo refleja el resto de la habitación, componiendo la trinidad familiar de madre-padre-hijo, apegados estrechamente unos con otros en un pequeño espacio acuñado por una cómoda de madera también oscura, sobre la cual apenas se perfila un crucifijo.

El padre (Bertrand), de estricta etiqueta, traje oscuro, camisa blanca de cuello almidonado, corbata oscura, está sentado en un taburete bajo con su hijo pequeño con gorro de encajes blanco sostenido con una mano sobre su regazo, en tanto la madre, en silla más alta y frontal al espejo, se impone en su *deshabillé* íntimo de encajes y bordados blancos, con casto cabello recogido sobre la nuca. El triángulo que ellos forman se proyecta a otro más amplio si incluimos el objeto ovalado colgado en la pared tras ellos que construye el vértice superior sobre las cabezas de los padres: el objeto es otra imagen religiosa enmarcada en madera oscura, con un receptáculo para el agua bendita.

Marido y mujer, fijos los ojos en el espejo que los refleja; fijos los ojos en la cámara que se refleja en el espejo y que, frente a ellos, captura su imagen doblemente especular. Porque la otra mano de Bertrand acciona la máquina: él es el artífice y objeto de la imagen. Imagen de claroscuros y oposiciones, que construye la triangularidad de la mirada cultural: aquella que permite al niño aceptar la terciaridad del padre y entrar al terreno de la simbolización. Mirada nacida y generada dentro de un *habitus* íntimo, de una materialidad sólida y sobria en sus maderas, confortable en sus cojines de reposo orientales, evidenciando sensualidad en las enaguas que se exhiben en privado, siempre ocultas en público como una doble piel. Sagrada familia, de refinamiento sobrio dentro de la saturación controlada de elementos.

Mirarse mirando. Mirar el mirar. Sólo pueden verse los tres de cuerpo entero en un solo plano de visión mediados por el doble especular del espejo y el lente de la cámara, que los plasma luego en una única lámina plana. Mirada que queda registrada y objetivada. Cuerpos que certifican doblemente su presencia ante el espejo: no sólo por su reflejo directo en él sino por sus sombras proyectadas en el espejo, provenientes de la fuente de luz que ilumina la escena desde sus espaldas.

En su sinceridad, la imagen no oculta siquiera el medio de la re-presentación: la cámara es el cuarto personaje en escena, ella también, sostenida en un triángulo (el trípode).

Escena y miradas que de lo privado pasan (como de hecho pasaron) a dominio público. Su estética elabora un relato de esa intimidad, aporta la síntesis necesaria para que amerite ser vista por todos (Arendt): para que otros ojos se posen sobre ellos y multipliquen la refracción de las miradas. Hace fluir el deseo de in-corporarse a ese triángulo amoroso, de compartir esa intimidad, ahora, para siempre, pública.

A su vez, en la obra pictórica *Modelo y retrato* (c. 1890) del italiano Boldini, el cual retrató a muchas personalidades chilenas, hay un juego similar, al modo de *Las meninas* de Velásquez: Emiliana Concha, en insinuado traje de calle (con sombrero y sombrilla cerrada en la mano) entra al atelier del pintor y se mira a sí misma representada en forma de retrato en escotado y vaporoso traje de baile: están frente a frente modelo y retrato, sobreimponiendo y ocultando una figura por la otra, en tanto el pintor, en sombras desde el fondo, la mira mirarse. Pero en verdad, toda la escena la capta el pintor de modo especular, mediante un espejo puesto frente a él que lo refleja en el acto de mirar la escena que pinta, acción que aquí queda oculta a la mirada de quien mira la pintura pero que está implícita en la composición de los vectores oculares del cuadro: del estar representando su propio acto de mirar a la otra en el acto de mirar la representación de sí misma en un tiempo desplazado respecto a la primera representación.

Es un retorno de la modelo a la escena de la representación para volver a ser representada ante la representación de sí misma, posibilitada por la mirada especular del artista.

## II. “FIESTA DE OJOS”: PASEOS EN LA CIUDAD

“Hemos hablado de ‘fiesta de ojos’. Eso es el centro, la fiesta de lo más fuerte en el criollo: la mirada”.

Joaquín Edwards Bello<sup>714</sup>

La sociabilidad en el espacio público, esa que queda a la vista y al oído de todos y que puede ser mirada en diferentes perspectivas de acuerdo a la heterogeneidad de sus componentes, alimentando un discurso y una performatividad acerca de lo común y lo digno de ser visto y oído, es tan antigua como la cultura humana sedentaria. Arendt nos previene de que en la modernidad, lo público da paso a lo social, conjunto de familias económicamente organizadas donde el interés económico y el pragmatismo prevalece sobre el antiguo concepto político de los asuntos públicos.

Sennett aporta que en la modernidad de finales del dieciocho, “la reunión de la muchedumbre se transformó en una actividad especializada; se realizaba en tres lugares: el café, el parque y el teatro”<sup>715</sup>. El café: lugar de heterogeneidad social, de debate a través de la voz, de la discusión de ideas según la posición de cada cual. Lugar de encuentro básicamente masculino, de formación de opinión: espacio cívico-público por excelencia, que encontró su eco en la prensa, los clubs, los salones y otras instancias de constitución de lo social, espacios que elaboré en relación a Chile en la Segunda Parte de este trabajo.

El parque y el teatro, entonces, los otros dos lugares de encuentro multitudinario. A diferencia del café, donde la voz y la palabra eran el medio principal de interacción, en ellos la visualidad cobra preeminencia o al menos, equilibra su importancia en relación a la palabra, especialmente en el teatro. Aquí, el aspecto espectacular del evento se construye como tal, organizando el espacio y su uso de acuerdo al rito a realizar. Como ocurrió en la Grecia Antigua, donde del espacio plurifuncional del ágora, a la vez plaza, mercado y tribuna, y de acuerdo a la transformación de la voz del poder, se pasó al espacio teatral, con un régimen de visibilidad y de audición que correlacionó la multitud

---

<sup>714</sup> Joaquín Edwards Bello, “El centro”, en Antología de familia, 128.

<sup>715</sup> Sennett, El declive del hombre público, 130.

de videntes-oyentes con el ejecutante principal, ya sea actores u oradores “puestos en escena”.

En este espacio privilegiado de visibilidad del cuerpo que es la vida urbana, el modelamiento mutuo cuerpo-ciudad-lenguajes de la visualidad masiva ha sido constante: “La ciudad es también el sitio para la saturación cultural del cuerpo, su apropiación y transformación por las imágenes, por los sistemas representacionales, los medios masivos y otras artes –el lugar donde el cuerpo es reexplorado representacionalmente, transformado, contestado, reinscrito. A cambio, el cuerpo (como producto cultural) transforma, reinscribe el paisaje urbano de acuerdo a sus cambiantes necesidades (demográficas)”<sup>716</sup>.

Uno de los ritos ciudadanos que tuvo especial auge en este tiempo fue el “paseo”. Existió desde antiguo; durante la Colonia, el presidente español y los hombres más distinguidos de Santiago iban al atardecer hasta el Tajamar, donde paseaban bajo la sombra de los álamos, se sentaban en un banco y platicaban tranquilamente. Los domingos, las mujeres, ataviadas con elegancia, llegaban en sus coches, los que formaban una hilera por donde paseaban los hombres en sus caballos, acercándose a conversar con las conocidas. Cerca del paseo funcionaban chinganas y había música; se bailaba y conversaba hasta altas horas de la madrugada, combinando la entretención y el movimiento del cuerpo con el de la palabra.

Tras la Independencia, O’Higgins acomodó la Cañada para fines de paseo con su consiguiente Alameda y el rito con sus variantes se perpetuó. Cada ciudad o pueblo encontró el lugar apropiado para realizar el mismo caminar, en especial, en la plaza principal. El lugar era cuidado con esmero en su riego y limpieza; durante el paseo, varios guardias vigilaban los alrededores para dar tranquilidad a los paseantes. Para mantener a los de los arrabales fuera del camino.

La revitalización del paseo durante la *Belle Epoque* fue un fenómeno de todo Occidente, probablemente asociado con el privilegio, en dicho rito, de la visualidad como lenguaje comunicativo y expresivo. Ya nos referimos al modo en que el Estado, en concurso con el sector privado, diseñó grandes parques modernos: el Cousiño, la Quinta Normal, el

---

<sup>716</sup> Elizabeth Grosz, *Bodies-cities*, 386.

Forestal, siguiendo la pauta dada en 1870 por Vicuña Mackenna en el Santa Lucía. Estos jardines contemplaban áreas de paseo y de esparcimiento, planificados para su uso social, y calles como la Alameda se ensanchan y hermocean en esta perspectiva del paseante.

Para algunos pocos, la ciudad entera y sus alrededores era el espacio adecuado para andar en la actitud del *flâneur*, descubriendo al *otro* diferente a sí mismo en una inquietud por conocer la galería humana y sus paisajes diversos. Díaz Arrieta, por ejemplo, practica y promueve este andar sin otro plan que el descubrir la diversidad, viendo a la propia ciudad como lugar exótico por lo ajeno al estrecho circuito de su *habitus* cotidiano: “Placer de distinto género es el andar por los diversos barrios de Santiago. No son otros barrios: son otros pueblos, otros mundos, pequeños es verdad, pero absolutamente diversos del que estamos acostumbrados a ver. ¡Y qué trajes, y qué caras y qué miradas! Hay que ver todo eso en día domingo”. En él, triunfa la fibra de escritor, de penetrador del alma y psicología humanas; de penetrador, con la misma “pupila escrutadora” de los grandes de la pluma francesa, de los trajes, los rostros, las miradas: “Sus paseos (de Maupassant) por las calles de París no eran menos intensos. Ya nos podemos figurar cuánto adivinaría aquella pupila escrutadora en los gestos y ademanes de los transeúntes y cómo aquel espectáculo viviente le fecundaría el cerebro”<sup>717</sup>.

No es la actitud del *flâneur* la que domina en la sociedad santiaguina, sino la del que concurre cada vez sabiendo a quién va a ver, qué va a ocurrir, en qué horario; sabiendo en qué lugar preciso de la calle o del parque se realizará el ritual, ese encuentro tácitamente concertado por algunos, que van variando el lugar y la hora para despistar a los advenidizos. “He aquí el paseo de la tarde. La gente chica huye de la que no lo es. Primero iban a la plaza. Invadióla el gentío y la *haute* escapó a la Alameda. Aquí empezaron a aparecer sombreros verdes con cintas lacres y pájaros azules. Nueva escapada un poco más arriba. Pasemos. El paseo de nuestra mañana ha sido el Parque; el del mediodía, la Quinta soñolienta y verde... El crepúsculo lo atravesamos a lo largo

---

<sup>717</sup> Hernán Díaz Arrieta, 1911, “Andar...”, Selecta N°8.

de la Alameda... Ahora el paseo de la noche... ah! el paseo de los claros de luna es el Cerro!”<sup>718</sup>.

En el paseo fluyen diferentes deseos propulsados y recogidos por el ojo. El consabido. El amoroso, de los jóvenes platónicos que se adivinan, presienten y enamoran a través de la mirada cómplice dirigida certeramente. Esa que llama a la cita diaria: “no falté nunca más al paseo de la Plaza y todas las tardes gusté la infinita dicha de amor y vanidad que me producían sus miradas”<sup>719</sup>. Pero cuando esa mirada de confirmación narcisista se dirige a otro (“no me había visto...no volvió a verme”), se produce el dolor trágico: “me encontré feo, insignificante y mal vestido y lloré de humillación y amor”. Amor basado en la mirada, lo significativo atado a lo visible: la belleza y el vestido. Experiencia indeleble ligada al espacio de la Plaza y su música; su quiebre, como el del espejo por la mirada que no se devuelve, desarmando la confiada imagen corporal de sí y abriendo el ingreso el paraíso perdido: “aún después de tantos años, cuando cruzo con otro camino el paseo de la Plaza, favorecido siempre por la música ... suspiro como si me alejara de un Paraíso del cual estuviera irremisiblemente proscrito!”.

Si a los muy jóvenes la mirada encendida basta, para los mayores, la palabra tranquila e íntima que solía acompañar al paseo desde el tiempo colonial es una ausencia fundamental: “La Plaza de Armas está hoy llena de gente que en las tardes va a oír música, de jóvenes y señoritas que acuden a **divisar** a sus pololos, digo **divisar** porque la consigna es no acercarse ni hablar; y así se ve aquella trilla humana, deplorable en su insensatez”<sup>720</sup>.

Paseo como modo de in-corporación, de aprender el comportamiento corporal mirando la gestualidad y vestimentas de las otras y los otros como uno. De entrar al circuito de lo dominante, de estar al día con la novedad. Aprender a ser modernos. Discretamente: “El ojo reclama novedades. Los ingleses turistas suelen hablar de los *flashing eyes* de la

---

<sup>718</sup> Ibid.

<sup>719</sup> Alone (Hernán Díaz A.), 1915, La sombra inquieta, 62-63. Novela autobiográfica. Las citas siguientes son de esta misma fuente.

<sup>720</sup> Editorial Familia N° 81, sept. 1916, p. 1.

América meridional. La gente se examina. Las damas y las niñas jóvenes salen al centro para pasarse revista. Las niñas se miran y se comparan entre ellas. Esto y el miedo al ridículo no permiten notas discordantes. No se verían, en niñas chilenas, sombreros mal colocados, tirados al sesgo en cabelleras enmarañadas”<sup>721</sup>.

Edwards Bello vincula el rito diario del paseo al afán de “pasarse revista” unos a otros al interior de una cierta clase dominante. Porque hay que disfrutar de ocio para estar a las 11:30 A.M. paseando por la Alameda, lo que ni el empleado ni el obrero pueden permitirse. Hay que disponer también de las vestimentas, las actitudes y los contactos sociales para que el paseo se torne significativo. Algunos lo definen como un espacio de poder: cuando suena la música y un lugar específico de la Alameda empieza a ser recorrido por los elegantes, ese lugar hasta entonces socialmente indistinto automáticamente se transforma en uno de exclusión del que no pertenece, el que se retira y da el paso a los que se adueñan imperativamente de él. Edwards atribuye a este rito de la mirada un carácter femenino; creo que lo es de ambos sexos por igual: “Actualmente el centro revela mejor que mil textos de sociólogos y de historiadores, la índole femenina de la sociedad chilena. La gente sale al centro para *s’afficher*, como dicen en Francia. En Santiago no basta ser algo, ni hacer algo. Es menester divulgarlo. La indiscreción, o aviso de lo que hacemos, es indispensable. Es preciso demostrar las ideas y las posibilidades con actos de presencia. Mucha gente acude por eso al centro, para ‘pasar lista’, para demostrar cómo está, y probar que ‘no han bajado los bonos personales’. Nadie es nada si no lo prueba en la pista del centro. América sigue siendo objetiva”<sup>722</sup>.

Espacio de publicidad representativa, de personas con influencia social que se manejan cultural y organizativamente, removiéndose también el pensamiento y la acción mediante la palabra. Participar en los ritos del “paseo” solía ser complementario a tener ingerencia en el espacio cívico-público, a desempeñar una actividad artístico-cultural o política. También, claro, esto era válido para la mujer que recién entraba a este espacio y que a la vez contaba con el capital social para sustentar su prestigio artístico-cultural:

---

<sup>721</sup> Joaquín Edwards Bello, “El centro”, en Antología de familia, 28.

<sup>722</sup> Ibid.



“En 1910 había diez o doce bellezas oficiales. Eran casi municipales, o monumentos nacionales, y pasaban siempre entre once y doce por la calle como avisos. La gente las examinaba y detallaba como si sus líneas fueran oráculos. Si faltaban las echaban de menos; Doña Delia Matte era la más puntual. Iba lentamente por la acera como bailando su viejo baile asiático, balanceándose de la cabeza a los pies, con arrumacos felinos. Se había quedado en una moda quimérica, sin fecha. Las damas de manto parecían Tanagras de un friso griego. Se saludaban de una acera a otra, a gritos”<sup>723</sup>.

Doña Delia comenta la satisfacción que le brindan sus paseos matinales al centro: “(Doy) mi eterna vueltecita por el centro, por la plaza, por el correo... En el trayecto siempre encuentro buenos amigos con quienes conversar un rato... Para mí, la conversación con gente de talento es un placer delicioso... Aquí, en este mismo saloncito, hago siempre mi tertulia íntima: cuatro o cinco amigos; dos o tres amigas... ¡Y qué de cosas conversamos! Arte, literatura, política...”<sup>724</sup> (Compara luego sus tertulias con las de Madame Recamier). El paseo por el centro, entonces, una prolongación del salón, creando un peculiar espacio cívico-público al modo de los cafés dieciochescos. Amplia allí sus contactos con gente de talento que no están en su círculo íntimo. La conversación en público tras la mirada de reconocimiento cultural y social.

Los lugares y modalidades del rito se iban ajustando día a día; ya no sólo se paseaba a pie, sino también en carruajes abiertos. Carruajes en que van hombres y mujeres (no sólo mujeres como en las calesas de antaño), conducidos por un cochero elegantemente ataviado. La prestancia del coche en movimiento suple el movimiento del cuerpo humano, que se reclina en el carruaje como sobre almohadones placenteros.

En los clubs con espacios abiertos también impera la lógica del paseo: la prensa habla de lugares como el Club Hípico como uno de paseo más que de atención a las carreras y al juego, como lo demuestran las siguientes citas a través de los años y los medios de comunicación. El sentimiento de que cada momento que se vive es el mejor, superando

---

<sup>723</sup> Joaquín Edwards Bello, “El tiempo de Gath y Chávez”, en *Antología de familia*, 150.

<sup>724</sup> Tomás Gatica Martínez, 1916, “En qué ocupan un día las damas chilenas. Con la señora Delia Matte de Izquierdo”, *Zig-Zag* N°591.

lo antes conocido, manifiesta una autopercepción de la elite como siempre viviendo su cúspide, y en ella, la mujer cumpliendo a cabalidad su “obligación de la belleza” (Hunt). El Mercurio, 1902: “Nunca nuestro hipódromo había visto un conjunto de paseantes más elegante y distinguido, un mayor derroche de belleza y distinción en las damas”<sup>725</sup>. Familia, 1911: “En las carreras ha habido más lujo y más elegancia que otros años. El desfile de todas aquellas señoras y niñas, ataviadas espléndidamente, era hermosísimo”<sup>726</sup>. Zig-Zag, 1914: “Las carreras siguen siendo el punto de reunión de las elegantes de esta capital que acuden ahí deseosas de ver y ser vistas, charlar entre amigos y respirar buen aire”<sup>727</sup>.

Deseo de ver y ser vistas: la gastronomía del ojo. Y como en los ritos griegos y en las fiestas religiosas nocturnas, la mujer prefiere la oscuridad para desplegar su mirada, acostumbrada a siglos de sombra y retraimiento. Lo dice Alone, “...a esa hora del crepúsculo, en que las mujeres miran con más atención a los hombres...”<sup>728</sup>, apreciación corroborada por otros decires: “A esa hora indecisa y misteriosa, cuando el sol ha coloreado lánguidamente la imponente cordillera (...) entonces es cuando hay más libertad para escudriñar y estudiar con detención en los ojos obscurecidos por las sombras”<sup>729</sup>.

Ver lo oculto bajo los pliegues: sensibilidad barroca por excelencia. Esta transición entre el ocultamiento total del cuerpo femenino bajo ropajes negros que deforman sus contornos y lo que se va imponiendo como cambio radical en el siglo XX, con el paseo de la mujer a la luz del día en ropas delgadas y apegadas al cuerpo que imitan las de la antigüedad clásica (sin saber que la mujer griega nunca las usó en público), levanta

---

<sup>725</sup> 1902, El Mercurio, 21-9.

<sup>726</sup> Muguet, 1911, “En el gran mundo”, Familia N° 22.

<sup>727</sup> Serafina, 1914, “Modas”, Zig-Zag N°503.

<sup>728</sup> Hernán Díaz Arrieta, 1911, “Andar...”, Selecta N°8.

<sup>729</sup> Comentario en relación al paseo del Club Hípico, Muguet, “En el gran mundo”, Familia N° 22.

problemas de moralidad discutidos acaloradamente junto con otros, como el de si la mujer puede o no fumar en público<sup>730</sup>. Aquella mujer que se pasea con inmodestia “es una confesión de parte que todo el que pasa puede ver”, recomendándose a las mujeres que se abstengan de mostrar más que lo que ocultan, “por su propia felicidad, por la de los hombres que las acompañan, por las de sus hijas que serán las madres de mañana”: “Vemos a una mujer paseándose por una calle de mucho tráfico de una capital. Va vestida a la ‘última moda’. Viste un traje aparentemente sencillo, de una tela transparente y muy fina, la que se le drapea naturalmente alrededor de su lindísimo cuerpo. Desde la espalda hasta los tobillos cae recta la falda y sin embargo, con cada movimiento que hace, cada línea, cada contorno de su cuerpo se revela en su silueta. El menor soplo de viento indiscreto que le levanta un poco la falda, deja ver sus tobillos y varias pulgadas de su bien formada pierna. (...) Dejad que las mujeres depongan sus enaguas si quieren. Dejadlas que usen trajes que revelen más de lo que ocultan. Dejadlas que sean enteramente felices con la idea de que van ataviadas ‘a la parisiense’. Pero que no se olviden, por favor, que el traje es algo más que la moda. El modo de vestir revela fuerza de voluntad y carácter. Es tanto como hablar de maneras y costumbres y así, si tiene cierto sabor de inmodestia, es una confesión de parte de quien las lleva y que todo el que pasa puede ver”,<sup>731</sup>.

La mujer, en el paseo diario por la calle, la guía el sólo afán de mirar y ser mirada; no es una salida a la calle funcional, no va al mercado, de compras o a visitar amigas o parientes ni tampoco a la iglesia, motivos que otrora justificaban la circulación de la mujer acomodada por la calle. Situación nueva que expone su vulnerabilidad sexual, porque la mujer en la calle solía requerir del acompañamiento de alguien mayor o más

---

<sup>730</sup> “Le encuentro cierta gracia a la mujer que fuma. Ello me produce un efecto cómico. Una mujer fumando parece un colegial emancipado y encantado de su vicio. Además, el cigarrillo parece darle más individualidad, más personalidad a la mujer que fuma. (...) La mujer americana es la mujer de las sorpresas y de las emancipaciones. Hoy fuma entre los almohadones y los cortinajes discretos de un boudoir. Mañana irá a votar a una Mesa en la Quinta Avenida con un cigarrillo en los labios”. Mont-Calm, 1913, “¿Puede la mujer fumar en público?”, Zig-Zag N° 456.

<sup>731</sup> 1914, “Lo que piensan los hombres de las mujeres”, Familia N° 50.

fuerte, de un chaperón. Camilo Henríquez, en su obra teatral *La inocencia en el asilo de las virtudes*, 1817, incluía en su utopía sobre la ciudad moderna el que las mujeres pudieran pasearse solas por las calles sin ser molestadas, como ocurría en Filadelfia y como Mont-Calm asegura sigue siendo la norma en Estados Unidos, al reaccionar sentidamente en 1913 a diversos casos de acoso sexual a mujeres jóvenes en las calles de Santiago. Suscitada una vez más la controversia sobre la emancipación de sus costumbres y el rol del hombre en la protección de la mujer, las reacciones fueron caballerescas: homenajear su doble faz de seductora/débil, en contrapunto al hombre fuerte/sojuzgado a ella, reeditando el antiguo pacto de intercambio de favores: “¿No es justo que la niña (...) reciba el homenaje y la ayuda del hombre que es más fuerte? La Naturaleza las hizo más débiles. Es justo que nosotros nos pongamos a su servicio y las ayudemos. Es deber del hombre cortejar, servir, enaltecer a la mujer, porque ella es el encanto único y supremo de su vida. ¿Hay algo más hermoso que esta deposición de la fuerza, de la energía, del poder ante el imperio fascinador y sonriente de la mujer? Ello es hidalgo”<sup>732</sup>.

A la hora de asegurar su modestia, es mejor enfriar los entusiasmos sensuales y regresar a la eterna figura de la mujer-madre, alejada de toda seducción erótica, de todo juego de revelación/ocultamiento. Ella es el lugar de la sinceridad en el miraje distorsionado de la modernidad: “Por lo menos debieran pensar los que así ultrajan a la mujer, que ella pertenece al sexo que da al mundo las madres, lo único cierto, lo único que no es mentira en este mundo transitorio y engañoso”<sup>733</sup>. Madres que nunca pasean su vientre abultado por la Alameda ni por el Parque, obligadas a retirarse a sus aposentos ante tamaña deformación de su cuerpo en el lugar inapropiado: el destinado a la esbeltez asegurada por el corsé.

Aún siendo cotidianos, los paseos eran profusamente cubiertos por la prensa, aumentando exponencialmente la cantidad de ojos que se posaban deseantes sobre los que buscaban el juego de las miradas en un entorno de naturaleza y cultura (flores y música) que los justifica y exime de intenciones mundanas: “El más concurrido de los

---

<sup>732</sup> Mont-Calm, 1913, “El respeto a la mujer en Estados Unidos”, Zig-Zag N° 499.

<sup>733</sup> Ibid.

paseos de Santiago es hoy la Plaza de Armas, desde las cinco de la tarde. Los diarios dan los nombres de las familias que concurren a solazarse escuchando buena música, respirando el ambiente perfumado de las flores que crecen hermosas y entreteniéndose con los amigos de ambos sexos”<sup>734</sup>. Las imágenes fotográficas activan “la fiesta de los ojos”, en esa adquisición de la experiencia vía imágenes de la que nos hablaba la Sontag: “En estas tardes primaverales el paseo de carruajes tiene gratas atracciones. El ‘todo Santiago’ (imitando la expresión parisina) desfila por la hermosa avenida de las Palmeras que la Administración de la Quinta Normal presenta en forma irreprochable. Los flechazos del flirt juguetean como mariposas alrededor de los carruajes. El lector detendrá sus miradas con golosería artística en más de alguna fotografía, en la cual hallará algunos bellos ojos conocidos”<sup>735</sup>.

Se asoció lo exclusivo y el placer con la caridad: no tardó en idearse paseos en coche con fines benéficos. Los participantes pagaban por ingresar a un lugar del Parque Cousiño dedicado al paseo, donde se realizaban juegos de competencia y amorosos, como tirar serpentinas de un coche a otro para unir por un instante a jóvenes de diferente sexo<sup>736</sup>.

Los rituales eran multifacéticos y satisfacían una variedad de deseos de poder, en un tiempo en que la modernidad y la ciudad van ajustando sus modos de visibilizar sus cuerpos y voces, y de ocultar otros relegados al suburbio insalubre, a la fábrica, a la oficina fiscal o a las dependencias domésticas de las casas señoriales. “Aquella trilla

---

<sup>734</sup> 1917, Familia N°88, abril.

<sup>735</sup> 1914, “En la Quinta Normal. El paseo de coches”, Zig-Zag N°513.

<sup>736</sup> “(...) numerosas y distinguidas familias, de acuerdo con fines de beneficio, han organizado en este último tiempo, los días Domingos en las tardes, amenos y pintorescos paseos en carruajes al Parque Cousiño. Entre 6 ½ y 7 ½ P.M. las avenidas del Parque se ven materialmente cubiertas de elegantes carruajes y automóviles que conducen, pausada y negligentemente, á las más hermosas damas de nuestra sociedad. En medio de un aire puro, alegres y sonrientes, damas y jóvenes cruzan con energía la ‘serpentina’, esa cinta de papel que los une un instante, para romperse en seguida, como las ilusiones de la vida (...)”. 1909, “El paseo en el Parque”, Zig-Zag N° 252.

humana, deplorable en su insensatez” de que nos hablaba la editorialista de Familia por la norma autoimpuesta de mirarse sin hablar en el Paseo de la Plaza, también se daba en el paseo en coche, donde se hacía imposible la conversación de coche a coche. Para algunas sensibilidades inquietas, como la de Inés Echeverría, quien por años fraguaba en su interior el descontento con su vida de esposa requerida de jugar a los diversos rituales de la clase dirigente, este tipo de paseos fue el que rebasó su cuota de paciencia. Aquí, su testimonio:

“Odio la forzada inercia de mi vida actual, el lento rodar de horas grises. (...) Hoy despertó la primavera y fui con Joaquín al Parque Cousiño en carruaje. Todos los coches permanecen detenidos en fila al borde de la avenida que circunda el lago. Los carruajes que llegan a tomar colocación son revisados por las familias ya instaladas en sus berlinas y caleches. Todos se observan y saludan con ceremoniosa gravedad ritual. Ni conversaciones en alta voz, ni sonrisas. Se cumple con el deber de mostrarse y lucirse. La tarde tibia invita a andar. La gente echa a caminar. El paseo se hace con discreta compostura, las niñas solteras, amparadas por sus padres, apenas levantan la vista, no deben mosquearse. Se pronuncian las mismas palabras y se cruzan sonrisas del mismo cliché. Nada ha cambiado de un año a otro. Idénticos pensamientos y sensaciones mueven los mismos músculos. Tan sólo se ahondan los pliegues de esos rostros, por donde asoman almas muertas. Se habla en voz baja, dando vuelta siempre en la misma dirección... Al regresar a casa Joaquín me dice:

-¡Qué tarde tan agradable! ¿Te divertiste m'hijita?

-Como en un entierro, toda esa gente no son más que monigotes llenos de prejuicios.

-No exagere, Inesita -me contestó Joaquín, dándome un beso.

Yo me retiré indignada. Siento que Joaquín no entiende nada. Es sólo una bella estatua”,<sup>737</sup>.

Según Mónica Echeverría, furiosa tras este escueto diálogo de profundo desencuentro tras el paseo por el Parque, Inés “abrió de par en par el armario de su marido y fue arrojando al suelo su uniforme de parada, el frac, la levita, pantalones, botas de cuero, zapatos ... que poco a poco formaron una inmensa pira en el centro de la alcoba. Pero

---

<sup>737</sup> Inés Echeverría de Larraín, Crónicas. Citada por M. Echeverría en Agonía de una irreverente, 93.

faltaba sacar de la cómoda las camisas de seda, las corbatas, los pañuelos de hilo, las polainas, los calzoncillos largos (...) añadió las escobillas y peines de marfil. Abrió enseguida la puerta y tiró a lo largo de la galería la ropa y objetos y encima de todo, como trofeo, su vestido de bodas”,<sup>738</sup>. Esta dramática escena teatral, unida a tres semanas de encierro desesperado en su habitación leyendo un libro de teosofía, *Iris revelado*, de Helena Blavatsky, fue el rito de paso que permitió a Inés Echeverría, cuando abrió nuevamente la puerta, salir de allí como una “mujer nueva”.

Como “Iris”.

---

<sup>738</sup> Ibid.

### III. FANTASÍAS CORPORIZADAS EN PÚBLICO

#### 1. EL RITUAL RELIGIOSO EN LA URBE MODERNA

Las calles de ese Chile moderno con frecuencia eran invadidas por multitudes manifestando su sentir, su pensar, su adherir a diferentes causas. En la Segunda Parte, vimos imágenes de manifestaciones políticas multitudinarias; las hubo para presionar por la ley de instrucción primaria obligatoria, por la nueva ley de municipalidades, por la legislación social, por el día del trabajo, etc. En ellas, participaban también mujeres (especialmente obreras) pero primaban los sombreros masculinos como un gran techo sobre la multitud. Diferente era la situación cuando las calles se llenaban a lo ancho y a lo largo, a todo lo que alcanza la vista, con los ceremoniales católicos, único culto autorizado a realizarse en público. A ellos concurrían hombres y mujeres, pero predominaba a la vista el negro del manto femenino. Aunque ya muy desmerecidos en relación a las grandes ceremonias coloniales y de principios del siglo XIX, cuando la vida de la ciudad se detenía y participaba toda la comunidad en largos y complejos rituales en que la vistosidad, riqueza y variedad de los trajes y de los estandartes era magnífica, aún eran muchas las procesiones que de tanto en tanto se realizaban en estos primeros años del siglo XX en las ciudades a través de Chile, en especial, en las Plaza de Armas o alrededor de los principales templos.

Como venía ocurriendo desde la Reforma católica en reacción al protestantismo, por tanto, desde la primera modernidad y durante toda la Colonia americana, extendida tardíamente hasta 1775, la fiesta de Corpus Christi era la más suntuosa y celebrada. En ella se realizaban los autosacramentales, que derivaron en magníficas piezas teatrales como las de Calderón de la Barca. En Chile, se representaban también los autos (hasta hace muy poco, aún se escenificaban en Chiloé), pero la fiesta más destacada era la procesión de los Catimbaos. En 1822, esta conservaba mucho de su esplendor y carácter festivo: “La formaba un grupo de individuos ... que se vestían con trajes como de una mascarada fantástica. Algunos de ellos representaban indios en su antiguo traje. Otro se vestían a imitación de los catalanes, con calzones blancos ajustados y medias de seda, camisas blancas finas, con mangas muy anchas, cubiertas con colgajos de cintas, y sombreros altos de cartón, también adornados con profusión de cintas, collares y



pedazos de espejos. Estos iban de casa en casa y a todos los paseos, acompañados de músicos, y ejecutaban una graciosa y complicada danza, llevando en las manos espadas relucientes. Iban encabezados por un individuo que representaba a su alcalde, que llevaba un cetro con empuñadura de oro como insignia de su oficio. Les acompañaba una especie de bufón, disfrazado como demonio, con cuernos y cola. Se le apodaba el ‘matagallinas’ e iba con una larga fusta abriendo sitio para los bailarines, sin consideración a la muchedumbre, la que, sin embargo, estaba obligada a tomar sus azotes sin ofenderse. Los ‘catimbaos’ eran todos jóvenes criollos buenos mozos y caminaban llevando las caras pintadas de rojo y en las manos pañuelos blancos perfumados”<sup>739</sup>. Jóvenes vestidos de las antípodas de la raigambre chilena: de indios y catalanes. Jóvenes elegantes de rostros embetunados de rojo, en coulottes y con pañuelos perfumados: verdaderos *petimetres* dieciochescos. Alcaldes y demonio. Baile y huasca. Sombreros de cartón y trozos de espejos: junto a las camisas de seda, lo grotesco, las chucherías. Otro cronista complementa que las procesiones de Corpus Domine "iban precedidos de mascaradas cuya licencia no es posible describir. Durante el mes de mayo, cada tarde se celebra una procesión que, en los primeros años de la Revolución, habían sido suprimidas, y que después se han reanudado con nuevo fervor”<sup>740</sup>.

Resabios de ese ánimo carnavalesco subsistían hacia el fin de siglo. Inés Echeverría resaltó el contraste entre el recogimiento y el luto imperante durante Semana Santa, y la irrupción intempestiva en su casa de los “cucuruchos”, nazarenos “con cogulla, antifaz y carozas, que limosnean por ‘el Santo Entierro de Cristo y la Soledad de la Virgen’”<sup>741</sup>, pero que más que nada “son jóvenes que amparados en sus disfraces aprovechan ese subterfugio para ver a sus amadas y darles besos y abrazos furtivos. Mi mamita Lolo los manda echar a escobazos gritando (...) ‘¡aquí no vive más que gente decente que no da

---

<sup>739</sup> Guillermo Feliú Cruz, Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros, 260-261.

<sup>740</sup> Relato de Gabriel Lefond de Lurcy-, citado por Feliú Cruz, 264.

<sup>741</sup> Augusto D’Halmar, Recuerdos olvidados, 212.

que hablar!”<sup>742</sup>. La transgresión en medio de la festividad sacra, amparada en el ocultamiento del “cucurucho”. Bajo el manto, también las “tapadas” en la procesión nocturna pellizcaban certeramente a los hombres atractivos que encontraban a su paso.

Pero el disfraz, el vestuario ritual se bate en retirada en los ceremoniales urbanos. Los usan principalmente los oficiantes, los sacerdotes y sus acólitos. En este nuevo tiempo, no es este el lugar del despliegue del imaginario social. Ahora, la protagonista indiscutida como elemento simbólico es la flor, en especial, la flor blanca. Pureza y espiritualidad. Ofrenda y plegaria. Con ella, se construyen grandes estandartes y se dibujan emblemas: sagrados corazones de Jesús, hostias, cálices, cruces, auras en torno a los santos. Estas flores son el punto focal, junto a los grandes palios e imágenes sagradas sacadas en estandartes a las calles, presidiendo las grandes procesiones. En ellas, se reza y canta a coro; sin altoparlantes mecánicos para proyectar la voz, no suelen haber prédicas. El rito despliega lo visual y lo auditivo, replicado por las voces de los participantes a través de la procesión.

La procesión del Corpus Christi recorre sucesivamente los cuatro altares en los cuatro ángulos de la Plaza de Armas. Semana Santa incluye las fiestas del Santo Sepulcro, en que los fieles arrojan flores a las andas con imágenes representativas de la pasión que se pasean en procesión por las calles, y del Señor Cautivo, con recreaciones escenificadas de la pasión de Cristo y el recorrido de las estaciones y la adoración de la cruz; la Fiesta de Cuasimodo, Domingo de Ramos, de Resurrección, de la Cruz de Mayo; la de San Isidro; en Valparaíso y los puertos y caletas, la de San Pedro; la de Nuestra Señora de la Mercedes y, en especial, la de la Virgen del Carmen, patrona de Chile, Domingo de Ramos, y por cierto, Navidad.

Una interpretación de la fiesta barroca, desde el punto de vista de su lógica de poder, resalta “la injerencia impactante del aparato festivo, el artificio político de tomar y someter a la burguesía y al pueblo a la magia amonestadora del brillo de poder” en una atmósfera de superación de las rígidas relaciones segmentadas y, en las ocasiones

---

<sup>742</sup> ▲ Diario de vida de juventud de Inés Echeverría, citado por M. Echeverría, *Agonía de una irreverente*, 47.

carnavalescas, equiparando posiciones y acciones, abriendo brechas de libertad<sup>743</sup>. En un sentido metafísico, teológico, la procesión simboliza algo más: corporiza el fluir del tiempo y de la vida versus lo imperecedero. Es el “intento de materialización simbólica del instante huido, de metaforización espacial de un corte en la fugacidad del tiempo, en fin, de búsqueda de aprehender-se concretamente, para el alma y los sentidos, del espectáculo en movimiento de la vida, el ‘espectáculo que pasa’ de Heinrich Wofflin”<sup>744</sup>. La simbología barroca oscila en el claroscuro de la muerte y la vida, y lo más allá de la vida, en una “bipolaridad entre lo perenne y lo efímero, entre vida eterna y vida terrena, de modo paradójal, en movimiento de contraste, entre las referencias alegóricas de fondo mitológico pagano, histórico o religioso que componen la escenificación dinámica de las grandes procesiones y celebraciones públicas”<sup>745</sup>.

El ceremonial mortuorio alcanzó ribetes de gran espectacularidad sacrificial en este tiempo en que la muerte era omnipresente en ese Chile de índice de mortalidad más alto del mundo, el cual ve morir a sus guaguas, niños y jóvenes a ritmo más alto que el de los adultos sobrevivientes a tantas epidemias y acechanzas mortales, y con un Centenario que ofrece el espectáculo de ver pasar la batuta de uno a otro presidente a medida que van muriendo sin alcanzar a presidir las fiestas. Este ceremonial se apoya en dos símbolos: la flor blanca y la luz contrastando con el negro de ataúdes, carrozas y luto en el vestuario, empalmado con el espíritu central del barroco, ese de la “tendencia de nocturnidad del periodo, de oficios fúnebres que se recubrían de ostentación y solemnidad. (...) El barroco asumió muchas veces la función persuasiva destinada a realzar e infundir, a través de la imagen plástica o de la metáfora literaria, un sentimiento reflexivo delante de la muerte, la conciencia místico-existencial de lo efímero del mundo”<sup>746</sup>.

---

<sup>743</sup> Affonso Avila, “Festa barroca: ideología e estrutura”, 237-8.

<sup>744</sup> Ibid, 239.

<sup>745</sup> Ibid.

<sup>746</sup> Ibid, 255.

Salvo durante Semana Santa, que convocó a diferentes escritores y religiosos, muchas veces mujeres, a escribir meditaciones de carácter místico o de preguntas sobre la fe y su afirmación o cuestionamiento en la modernidad<sup>747</sup>, las demás fiestas religiosas sólo se enuncian en la prensa nominándolas, para luego documentarlas profusamente con imágenes que destacan su espectacularidad. La imagen plástica prevalece sobre la metáfora literaria. Incluso, en el caso de los rituales funerarios, los deudos o la prensa publican la fotografía del cadáver en un *close-up* o toma de aproximación al rostro, recreando la tradición de la máscara mortuoria como testimonio imperecedero de la forma del cuerpo previo a su inevitable corrupción definitiva, suspendiendo en el tiempo ese momento de umbral máximo entre lo humano vivo y muerto para siempre. Según Barthes, toda fotografía transforma al cuerpo humano en cadáver al fijar las refracciones lumínicas de un instante de ese cuerpo, cuajando, deteniendo el movimiento y la vida en tanto proceso continuo.

Estas fotografías de cadáveres apostaban quizás a la teoría del cuerpo humano como capas de haces de luz, que la fotografía captaría por estar basada en el registro de lo lumínico que el ojo humano es incapaz de visualizar. El cadáver como un cuerpo que se desprende de su luz, que la testimonia antes del ingreso a la cámara oscura total. Era un tiempo en que el cuerpo muerto aún no estaba sometido al tabú de nuestra cultura posmoderna, incapaz de mirar y reflexionar a la muerte de frente, en toda su materialidad. El registro fotográfico como registro de defunción. También, registro anexo a las fiestas religiosas populares, como la del angelito. Los más fotografiados (aunque no exhibidos por la prensa) eran los cuerpos muertos de los recién nacidos. “Tienen una rara costumbre aquí de traer bebés muertos al estudio para fotografiarlos. Tuve que tomar una foto de uno el otro día. Se da más entre las clases pobres y los cargan en sus brazos, bajo sus mantos, por las calles”<sup>748</sup>. La fotografía del muerto como instrumento de la memoria. De su conservación para el ritual, como la momificación de los cuerpos en los rituales incas y atacameños.

---

<sup>747</sup> Destacan las meditaciones de Semana Santa de Shade (Mariana Cox), Inés Echeverría y Amalia Errázuriz, junto a las de Omer Emeth.

<sup>748</sup> Harry Olds, 1899, “Carta a su padre”, 6 de diciembre, en Granese, 103.

Por eso, la fiesta de los difuntos del primero de noviembre era de las más celebradas por toda la sociedad. “Visité el cementerio en el Día de los Difuntos y nunca había visto tantas flores de una vez. Los mausoleos y las tumbas estaban completamente cubiertas de flores...”<sup>749</sup>. Sin embargo, en este lugar sensible de la muerte, como en otros, ya se observan con nitidez signos de una rápida y profunda secularización en aquellos incorporados al espíritu de la modernidad como filosofía laica y positivista. ¿Hasta qué punto el ceremonial barroco se vive en la plenitud de su espíritu religioso?

Mi propuesta es que, si bien este persiste quizás en sectores campesinos y del bajo pueblo, (Martina Barros hablaba de una religiosidad profunda, apenas imaginable para un ciudadano en la iglesia de campo del barrio Recoleta para Semana Santa) se va rápidamente esfumando en el resto de la sociedad, la que retiene de él su carácter de exaltación de lo sensible, vaciándolo de su atadura con lo trascendente. La forma de recuperar el ritual religioso para el ritual social es desenfadado, incluso para la mirada de hoy. Por un lado, los vestuarios rituales como los del luto son coptados por la lógica del “deber de la belleza femenina” alcanzando gran sofisticación y elegancia. Se aprovecha la sensualidad del ocultamiento, del velo sobre el cuerpo, acatando la apariencia del duelo pero burlando su espíritu profundo de expresión de dolor por una pérdida irrecuperable.

Los enunciados de verdad reproducen la retórica del discurso religioso establecido, pero sobre ellos prima la lógica explícita del poder social: “Es la semana de los muertos esta primera de noviembre. Los cementerios se ven enormemente concurridos, las tumbas llenas de flores y las campanas de los templos al atardecer dejan oír el lúgubre ‘toque de ánimas’, pues la oración es el tributo que pagan los vivos, el incienso que sube envuelto en la melancolía del recuerdo. Entre los mausoleos de familia cuyo artístico arreglo llamó particularmente nuestra atención, podríamos citar el de la familia Balmaceda Toro, Valdés Barros, Concha y Toro (..)”<sup>750</sup>. En esta pulsión de deseo por la visibilidad social, junto con la exhibición del poder económico capaz de llenar de flores un mausoleo, está el de su arreglo artístico: el buen gusto y la originalidad. Hay que

---

<sup>749</sup> Harry Olds, 1899, “Carta a su madre”. 12 de noviembre, en Granese, 103.

<sup>750</sup> 1914, Zig-Zag N°507.

esmerarse cada 1º de noviembre para ser mencionado en la prensa como ganador en la competencia anual de qué familia destaca más en el arreglo suntuario de sus tumbas.

Lo mismo ocurre en el arreglo de los emblemas de las procesiones, frecuentemente realizado por señoras de la clase dirigente, que lo toman a su cargo a modo de patronos de las festividades; la admiración que provocan sus arreglos de enorme visibilidad pública recae en sus personas: “La procesión de Nuestra Señora de las Mercedes inició esa serie de desfiles primaverales en que la imagen de María recorre las calles de la ciudad entre arcos de plata y guirnaldas de hermosísimas flores. Este año llamó la atención el artístico arreglo de las andas encomendado a las señoras xx (se citan cinco nombres, con doble apellido). Se diría que en su celo por engalanar a su excelsa Patrona las distinguidas obreras habían segado sus jardines ofreciéndoles las primicias de ellos”<sup>751</sup>. La figura verbal usada por la comentarista las ubica en el único lugar en el cual una gran dama aceptaría ser nominada como obrera: cuando corresponde a la metáfora habitual de las parábolas del evangelio, en que los católicos devotos son los obreros que siegan la mies del Señor, recogiendo y ofrendándole sus frutos.

En otras oportunidades el deseo de visibilidad, de concentrar la mirada de la enorme multitud en oración no es ya sobre una obra sacrificial, como las guirnaldas de flores que ensalzan a María, sino que se realiza el juego de buscar ser mirado mientras se mira desde una posición privilegiada. En altura. Desde el ascético balcón, sin mezclarse horizontalmente con la procesión, ni en cuerpo ni en voz. Es el ojo a ojo del deseo: ver para ser vista viendo. “La señorita Irene Riesco Errázuriz, con motivo de hacer admirar desde sus balcones el paso de las andas del Carmen, reunió el domingo en su elegante residencia de la calle Huérfanos a un distinguido grupo de sus amigas, improvisándose allí una agradable matinée”<sup>752</sup>.

La ciudad domesticadora y blanqueada no tiene fiestas religiosas con fuertes componentes indígenas, como las diabladas nortinas, en que el cuerpo se viste simbólicamente, se doblga ante el peso de las andas, desfila en la procesión y se agita en el baile frenético inducido por ritmos musicales provenientes de instrumentos

---

<sup>751</sup> Roxane. 1914, “Ecos de la sociedad”, Zig-Zag N°502.

<sup>752</sup> 1914, Zig-Zag N°505.

autóctonos. El reportaje que hace Roxane de las fiestas de la Virgen de Andacollo reflejan su distancia y sorpresa de “descarga eléctrica” ante este ritual, co-dirigido por un obispo y un cacique mapuche, dueño de la efigie de la virgen. Ella observa el ritual tomando palco, como si estuviese en las aposentaduras de un teatro. Toma nota del fervor y devoción de los bailarines y oficiantes del ritual “con los ojos tiernamente fijos en la Virgen”, mientras ella, mujer citadina moderna, ejercita la mirada observadora de lo otro, la “gastronomía del ojo”<sup>753</sup>.

---

<sup>753</sup> ▲ “En la plaza del pueblo engalanada con banderas y gallardetes y rodeada de ventas como las que antiguamente se veían en la Alameda de Santiago, formábase a manera de compañías de ejército, una abigarrada muchedumbre que obedecía a las órdenes del cacique Barrera, descendiente director del cacique Colb y dueño por lo tanto de la imagen milagrosa. Abriéndonos calle por entre la multitud, penetramos a la grandiosa basílica que la piedad de los fieles ha construido en ese miserable villorrio de minero. Desde las galerías que circundan la Iglesia, presenciamos la entrada del Obispo Monseñor Ramón Angel Jara, de sus acompañantes y de los chinos, danzantes y turbantes a quienes daba colocación el gran cacique Barrera. Poco a poco las vastísimas naves de la basílica se vieron totalmente ocupadas por ese pintoresco séquito que se mantenía de pie como en una revista, con los ojos tiernamente fijos en la Virgen de Andacollo. En el presbiterio resplandecía la milagrosa estatua en un trono de flores y luces cuyo brillo se atenuaba al fulgor de los brillantes rubíes y esmeraldas que tachonaban su traje y su corona.

El coro de cantores daba fin a larga ceremonia religiosa y los cargadores del anda se aproximaban, a fin de conducirla fuera del templo. El cacique Barrera levantó en alto su estandarte y simultáneamente, chinos, danzantes y turbantes dejaron oír las extrañas melodías de sus orquestas, formándose en el centro de cada baile o compañía un círculo en el cual bailaban, daban tremendos saltos y hacían las más extravagantes contorsiones los bailarines. El aspecto desde las galerías era soberbio. Creo que ni una descarga eléctrica habría producido en nosotros la sorpresa, el estupor, que nos causó aquel movimiento, aquellos sonidos de timbales, flautas, cornetines, triángulos de fierro, acordeones, guitarras, castañuelas, panderetas y tambores y cuanto el ingenio menos musical pudo inventar.

Con formato: Fuente: 12 pto

Esta secularización era vivida de modo problemático por quienes se debatían entre una educación religiosa en la niñez y una distancia y crisis de fe en la vida adulta. A veces, no por falta de vida espiritual sino por sentir lo católico como insuficiente: la teosofía, las religiones orientales (budismo en especial), ritos como el espiritismo eran practicados y debatidos animadamente, como en el caso de Iris, de Shade, de la familia Morla Lynch, etc. Alone retrató de modo sensitivo esta lucha interior en el caso de Shade, en su novela en clave *La sombra inquieta*. También, en su *Diario íntimo*, comentó con frecuencia conversaciones sobre lo mismo y testimonió su posición distanciada/atráida frente al ritual católico, el cual, con su copamiento de las calles y del espacio público, era en ese entonces imposible de obviar: “La procesión del Carmen me detuvo al llegar a casa: son bellas las supersticiones católicas, imponentes, evocadoras. ¡Y aquel simbolismo, aquella tradición, aquel pasado! La pobre Razón desnuda nunca tendrá nada semejante”<sup>754</sup>.

Subversión del ritual sagrado en esos actos de visibilización ostentosa del practicante. Antes, la mujer participaba “tapada” en la procesión; ahora, se publicita en la prensa su mirada a rostro y nombre descubierto. Algo de fondo cambia en el régimen de visibilidad implícito, en lo que es digno de ser visto en público y lo que ha de permanecer oculto, en la intimidad. Al decir de Arendt, “hay cosas que requieren ocultarse y otras que requieren exhibirse públicamente para que puedan existir”. Ella, quizás en una tradición alemana protestante y también con influencia judía, por tanto, alejada del barroco católico, reflexiona sobre la vocación de sustracción a lo público del primer cristianismo. La vincula a las tempranas expectativas de lo escatológico y a la enseñanza de Jesús, mediante obras y palabra, de la bondad, bondad que no ha de ser vista ni oída, “ya que resulta manifiesto que en el momento en que una buena acción se hace pública y conocida, pierde su específico carácter ... de ser hecha sólo en beneficio de la bondad. Cuando ésta se presenta abiertamente, deja de ser bondad, aunque pueda seguir siendo útil como caridad organizada o como acto de solidaridad. Por lo tanto:

---

Entretanto el anda avanzaba hasta los umbrales de la nave derecha de la iglesia. En ese sitio debe la Virgen de Andacollo recibir durante dos días el homenaje de sus fieles vasallos”. Roxane, 1914, “Mi peregrinación a Andacollo”, *Zig-Zag*, N°514.

<sup>754</sup> Alone (Hernán Díaz A.), “Domingo 21-10-1917”, en *Diario íntimo* (1917-1947), 16.



‘procura que tus limosnas no sean vistas por los hombres’ ... ‘que tu mano izquierda no sepa lo que hace tu derecha’. (...) Si no quiere quedar destruida, sólo la bondad ha de ser absolutamente secreta y huir de toda apariencia’’. Arendt postula, en una gran exigencia ética, que la bondad no ha de ser percibida siquiera por su ejecutor: tiene que ocultarse de sí mismo como tal<sup>755</sup>. Exactamente lo contrario de lo que ocurre con el “mundanismo piadoso” de la mujer *Belle Epoque*.

## 2. LOS CORSOS FLORALES: PASEO DE ALEGORÍAS Y FIGURACIONES MAGNÍFICAS

Los corsos de flores, basados en un espíritu fuertemente barroco en su dimensión sacrificial y de desfile por las calles de la ciudad, ostentaban su aparato espectacular ante las muchedumbres. En Europa, solían asociarse a periodos de carnaval en primavera. En Chile, al otro lado del Ecuador no, ya que el carnaval es por calendario otoñal (marzo) y las flores tienen floración abundante en primavera. Porque la flor natural, la flor cortada de efímera vida, luce su corto y apoteósico esplendor en esta fiesta.

Como he adelantado, la flor fue un motivo recurrente de esta época en el mundo Occidental y también en Chile. Acompañó la moda femenina, los hombres la prendían en su ojal, adornó con profusión banquetes y ceremonias; en dibujos, pinturas y poemas inspiró a artistas y enamorados, con ella se construyeron figuras y alegorías. En Chile, se producen y venden al por mayor en cantidades industriales, y según testimonio de cronistas, "en todas las pequeñas estaciones (de tren) hay mujeres vendiendo flores. Todas las flores crecen muy grandes y son las más bellas que jamás haya visto"<sup>756</sup>. Las mujeres líderes de opinión declaraban amarlas y cultivarlas junto con la oración<sup>757</sup>. Esas flores son la materia prima sacrificial para la fiesta de los corsos.

---

<sup>755</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, 79-80.

<sup>756</sup> Harry Olds, 1899, “Carta a su padre”, Valparaíso, septiembre, en *Granese*, 101.

<sup>757</sup> “En un hall maravilloso, guarnecido de muebles espléndidos y de bronce y de mármoles y repleto de flores, de rosas exuberantes y crisantemos soberbios, que sobre los múltiples tiestos allí diseminados levantan sus desgreñadas cabelleras de oro, de

La siguiente nota de prensa da una idea del esquema performativo de este ritual: “El gran curso de flores a beneficio del Patronato y de la Protectora de la Infancia, realizado el domingo 29 en las avenidas del Parque Forestal, ha sido a no dudarlo, el acto de mayor resonancia social de la presente temporada. Por el gran número de carruajes adornados, por la extraordinaria animación que dominó durante la batalla de serpentinas y flores, por el hermosísimo aspecto de las tribunas donde se encontraban S. E. el Presidente de la República y señora de Barros Luco, distinguidos miembros del Cuerpo Diplomático y numerosas familias de nuestra mejor sociedad, y quiera Dios que también por el éxito pecuniario, esta fiesta superó a la de los años anteriores. Se dio principio al curso con el himno nacional tocado por diversas bandas de músicos, a la llegada de S.E. el Presidente de la República y señora. En seguida se inició el desfile de los carruajes adornados que rivalizaban en elegancia y buen gusto, siendo difícil adjudicar los premios”<sup>758</sup>.

Los elementos de la performance: el acto está presidido de cuerpo presente por las más altas autoridades políticas del país, desde el Presidente de la República y esposa a otros poderes del Estado y diplomáticos de naciones prestigiadas. La interpretación de la canción nacional le otorga solemnidad y lo proyecta como asunto de interés nacional. La motivación para participar en el curso con un carro era nuevamente la enorme visibilidad pública obtenida, al ser admirados por el público la belleza y originalidad de los arreglos tanto de los carros como de sus ocupantes-dueños, a veces gente mayor, siempre acompañados por hijos o parientes jóvenes. La competencia por el premio es otro aliciente, que suma al prestigio el ganar algún objeto de valor ofrecido por las casas comerciales o los mecenas del evento. Las altas autoridades son los jueces de la competencia, ya que el desfile primero recorre ciertas calles establecidas de la ciudad a

---

escarlata, de nieve... (...) por la escalera gallarda (...) desciende la señora del Campo de Montt y nos invita a uno de sus salones (...). Dice que sus días son variables, salvo “dos preocupaciones que no dejo nunca: mis oraciones y mis flores”. El artículo es ilustrado con una pintura de ella con un ramo de flores en las manos. Tomás Gatica Martínez, 1916, “En qué ocupan un día las damas chilena II. Con la señora Sara del Campo de Montt”. Zig-Zag N°590.

<sup>758</sup> Roxane. 1914, “Vida social”, Zig-Zag N°511.

la vista abierta del público, para luego entrar a un recinto semi-cerrado privado donde culmina el desfile, frente a las tarimas del jurado. Los galardonados reciben el premio de mano directa del Presidente de la República o de quien presida el jurado, con el honor que ello implica.

Adornar un carro era motivo de entretención y de despliegue imaginativo para los amigos o familias que los presentan; constituye una artesanía, un verdadero arte decorativo que se fue perfeccionando y sofisticando con el tiempo. Modelos no faltaban: la prensa traía fotografías de los grandes corsos europeos y de sus colonias africanas y asiáticas; también, del resto de América. La maestría chilena quedó confirmada a gran orgullo cuando una chilena ganó el primer premio de los corsos florales del carnaval de Niza en 1911. Según consignó el diario *La Vie Mondaine* de esa ciudad, “el carruaje de la señora Bittancurt, hermosa dama chilena, y de la marquesa del Mérito, formaba una cúpula del más gracioso efecto, de lilas blancas, de rosas púrpuras y de violetas arregladas con arte”<sup>759</sup>.

Algunos motivos de los adornos consignados en el curso santiaguino de diciembre de 1914 fueron: carros enteramente cubierto de flores rosadas; coche en forma de un gran quitasol celeste; coupé adornado de rosas blancas; una olla de pobre ostentando sobre su cubierta un Zeppelin con lamparillas eléctricas<sup>760</sup> (¿cómo se habrán enchufado las lamparillas?). La olla de pobre con Zeppelin era una alegoría usual, la que con diferentes variantes, aludía a los estragos económicos y la pobreza provocadas por la guerra europea, justamente, pobreza que el curso intentaba paliar.

¿Cuál era el mecanismo del curso para generar dinero para la caridad? Es posible que haya habido que pagar por el derecho a participar, aunque no puedo confirmarlo. Casas comerciales auspiciaban el evento y donaban los premios, y se cobraba entrada para presenciar el desfile desde las tribunas ante las que culminaba el recorrido. Una fuente de ingresos importante era la venta de cantidades industriales de flores frescas en casetas atendidas por las “hadas de amor”, bellas jovencitas de sociedad ataviadas según diseños especiales. Eran las flores para adornar profusamente los carros... y flores para

---

<sup>759</sup> F. Ruiz, 1911, “Un triunfo chileno en el Carnaval de Niza”, *Selecta* N°2.

<sup>760</sup> Roxane, 1914, “Vida social”, *Zig-Zag* N°511.

las batallas de flores, ingrediente festivo y participativo del corso, su toque carnavalesco.

Quienes iban en los carros peleaban a disparo de flor con quienes iban en otros carros y con el público apostado en las calles y en las tribunas. Y ayer como hoy, la flor natural era un bien costoso de producir y de adquirir. De ahí el carácter sacrificial del evento: flor para ser tirada, flor para verla brillar hermosa en el aire y caer de inmediato, aplastada en la euforia del combate. Flor de un día. Flor de un segundo. En ofrenda al carnaval, en ofrenda a la olla del pobre. En ofrenda a la niña o al joven que se quiere impactar con ella.

En Chile, los cursos eran a cara descubierta. En países con tradiciones vivas de carnaval, los jugadores iban enmascarados, como en el de Niza: “millares de máscaras de todo género y de todos los colores batallaban sin darse punto de reposo y sostenían la lucha con los espectadores colocados en las tribunas. De los carruajes se arrojaban millares de flores a los combatientes que contestaban con los mismos fragantes proyectiles”<sup>761</sup>. La máscara italiana y francesa, síntesis de tradicionales tipos humanos y sociales.

Más que máscara, en Chile se usó el disfraz. Los conductores de los coches se caracterizaban como personajes de la ópera o de la añorada corte de los Luises, o de personajes míticos griegos y romanos: “A la verdad, se exhibían arreglos primorosos. Los automóviles –de los poquísimos que contaba Santiago- de las Edwards Mac Clure llevábanse generalmente los mejores premios; nos maravilló una vez un enorme cisne de alelíos y nardos blancos en que una de ellas iba dentro en traje de Lohengrin (...); otro año presentaron una primorosa zapatilla. (...) Anita Lyon de Alamos manejó una vez un tonneau arreglado entero con cerezas, las que huasca en mano tuvo que defender la bella auriga de la infantil glotonería. Pero lo que ha quedado grabado en la memoria de muchos fue el victoria de la familia Larrondo Varela, que acababa de heredar una parte de la gran fortuna del millonario nortino don Federico Varela. Hicieron dorar a pincel el victoria entero; sobre la capota, que iba baja, lucía una guirnalda de finísimas flores, sin faltar las preciadas orquídeas y colgando, en la parte trasera del vehículo, se zarandeaba un enorme cupido de yeso, también dorado a pincel; los arneses iban

---

<sup>761</sup> F. Ruiz, 1911, “Un triunfo chileno en el Carnaval de Niza”, Selecta N°2.

forrados en cintas de colores y frondosas crocardas adornaban polichinelescamente las cabezas nerviosas de los troncos; los cocheros parecían escapados del coro de la época Traviata que se daba en el Municipal. Las damas ocupaban el coche con pelucas empolvadas y trajes a la moda de Luis XV”. Pero nuestro cronista también incluye referencias de tradición chilena: “Para un famoso corso nocturno que se efectuó en el Parque Cousiño (...) ocurriósele a Madame de Covarrubias interpretar una escena chilena y decidió que iríamos en una carreta de espigadores”,<sup>762</sup>.

Creo que el costo de arreglar de este modo los coches (sabido es lo caro de la pintura dorada, que incluye partículas de oro, o de las orquídeas, aquí usadas no de a una sino en ramos) y a sus ostentosos ocupantes hacía que las ganancias del espectáculo resultaran deficitarias. Pero en otra lógica, ese costo suntuario a fondo perdido era el requisito para la otra ganancia, la que llegaba a manos de la beneficencia. Mas no iba enteramente a fondo perdido: iba a fondo ganado en la danza de ojos que impactaban los corsos, tan potentes y deseados como las flores arrojados sobre ellos. Y el ojo de la cámara fotográfica terminaba de satisfacer el deseo narcisista y hacía gozar de la paradoja de su persistencia en la memoria colectiva, más allá de la flor marchita del carro al día siguiente del carnaval.

### **3. LA REPRESENTACIÓN DE LA CARIDAD: LA KERMESSE**

En esta lógica, la kermesse, también institución de gran auge por combinar fines caritativos con la fiesta de entretención y simbólica, entró de lleno en el área de lo social, siendo regulada por las reglas de la economía y del poder en tanto administración de lo social. Los lenguajes y artes empleados fueron más diversos que en el corso de flores y en la procesión religiosa, y su organización y ejecución supuso un trabajo de alta coordinación. Hubo kermesses de larga tradición, ejecutadas año tras año en un mismo espacio y periodo del año, siendo estas las más brillantes y de resultados artísticos más afiatados. Otras, las esporádicas, se nutrían de esta experiencia incorporada.

---

<sup>762</sup> Eduardo Balmaceda Valdés, *Un mundo que se fue...*, 53-55.

Las más espléndidas solían ser las organizadas por las colonias residentes, en especial, la francesa, alemana, inglesa y española. Las fiestas francesas del 14 de julio duraban tres o cuatro días con distintas actividades (gran baile, concierto, entrega de ayuda a los beneficiarios, etc.), siendo la kermesse su pivote. Esto, porque la kermesse es una instalación de stands y pabellones al interior de un gran espacio, ya sea abierto (terraza del Cerro Santa Lucía, o plaza principal de un pueblo) o semi abierto (un gran patio de colegio o institución, conectado a un teatro o salón amplio), de ingreso mediado por el pago de una entrada. Como en una feria de diversiones, se podían recorrer los stands, decorados a modo de alegorías o símbolos, compitiendo en originalidad y belleza. Ofrecían objetos en venta, juegos, competencias, etc. El elemento central solía ser un escenario (en especial, cuando se organizaba al interior de un teatro), donde se ejecutaban actividades consideradas artísticas, como recitales de poesía y de música, o vinculadas al arte dramático: cuadros plásticos, cuadros alegóricos y representación de piezas dramáticas.

En este tiempo las Ferias Internacionales estaban a la orden del día. En ellas, se miniaturizaban referencias del mundo entero en espacios pequeños, posibles de ver concentradamente y diseñados en la idea de “dar a ver lo digno de ser visto”. Se construían, reiterando, alegorías de lo nacional, de lo racial, de lo exótico, de lo sorprendente: lo tradicional se yuxtaponía a la máxima novedad, lo otro era convocado a hacerse presente mediante su simulación festiva. Las kermesses reconstruyeron en territorio chileno estas visualidades asociadas a la Era del Imperio. En el caso de las kermesses organizadas por colonias, la información de prensa se acompañaba con la foto imponente y en máxima representación publicitaria de el o los soberanos homenajeados con la actividad, la mayoría de las veces, miembros de la nobleza europea. La autoridad local representativa era tratada con equivalente consideración, la cual, como las jovencitas que miraban desde su balcón la Procesión del Carmen, “tomaban palco” en su presencia/ausencia de la fiesta:

“La colonia francesa de la capital puso término el domingo último, con una kermesse de caridad, a las fiestas que con tanto entusiasmo ha celebrado este año para conmemorar el aniversario de la toma de la Bastilla. ... El Teatro del Cerro Santa Lucía fue convertido en un sitio deleitoso, lleno de carpas que rivalizaban entre sí en hermosura y elegancia. Aquí se vendían flores, allí juguetes y monerías y allá muñecas lujosamente vestidas; ya era una ‘pâtisserie’ la que provocaba con su ‘étalage’ a los visitantes, ya una rueda de la fortuna que invitaba a probar

la suerte. No falló tampoco en la kermesse el buffet en donde hacia las delicias de la juventud un corro de distinguidas señoritas. Había también instalaciones especiales para el 'Jeu de massacre' y de 'Tir'. Las ocho carpas, que habían sido instaladas en los palcos del Teatro, eran atendidas por las más distinguidas señoras y señoritas de la colonia, todas las cuales vestían hermosos trajes de carácter. Desde el palco de honor presenció la fiesta el Excmo. señor Desprez acompañado de su señora y de varios miembros del Cuerpo Diplomático residente",<sup>763</sup>.

Las keremesses buscaban acaparar la imaginación social y la adhesión no sólo a las obras de caridad sino a la nación que propiciaba el acto: "El llamado a la caridad que hicieron a la colonia sajona los miembros del consejo del Hospital Alemán encontró en el corazón de los súbditos del káiser una acogida favorabilísima. Para despertar en mayor grado los sentimientos filantrópicos, los organizadores de la kermesse hicieron cuánto es dable hacer para acrecentar la brillantez de una fiesta. El colegio que mantiene la Colonia en la calle Almirante Barroso recibió una transformación completa, convirtiéndose en un pedazo de tierra alemana, pintoresco y atrayente. Penetrando a aquel recinto se sentía el visitante transportado a esas risueñas y pintorescas regiones del Rhin. Las salas de clase habían sido convertidas en kioskos, llenos de hojas de palmeras, bambúes y guirnalda tachonadas con flores de la estación, juncos y narcisos. Especialmente llamaba la atención por su excentricidad un kiosko que simulaba una gruta toda cubierta de nieve, hermosa imitación de una choza alemana de campo en los fríos y nevados meses de invierno. Dentro de aquella pequeña habitación veíase gallardas jóvenes, de cutis albisimo y rubias caballeras, todas vestidas de blancos trajes. Contribuían a darle un aspecto aun mas fantástico numerosas ampollitas eléctricas de color azul desvanecido. Había también un 'cabaret' cuyo techo era una amplia vid de cuyas ramas pendían racimos de uva artísticamente fabricados. Los demás kioskos rivalizaban entre sí en hermosura y elegancia",<sup>764</sup>.

Había aquí también un "saber hacer" de estas grandes instalaciones escenográficas, diseños complejos que incluían vestuarios, disposiciones espaciales de objetos en relación al cuerpo humano que realizaba en ellos la performance, iluminación, manejo del sonido y de la visibilidad específica para cada espacio y para el recinto en general.

---

<sup>763</sup> 1906, "Kermesse en el Santa Lucía", Zig-Zag.

<sup>764</sup> 1907, "Para el Hospital Alemán", Zig-Zag.

En el caso de realizarse un número artístico, esta articulación de elementos de la teatralidad era más evidente y necesaria de trabajar en su potenciación estética y simbólica, como en el siguiente ejemplo en que se enfatiza que “todos los recursos escénicos fueron consultados”: “Una concurrencia enorme encontrábase reunida en el estenso local del Centro Español en la noche del domingo último, para asistir a la gran velada literario-musical que dicha institución ofrecía a la colonia española. Todo el edificio del Centro, desde su fachada, se encontraba artística y lujosamente engalanado con profusión de banderas, guirnaldas y lamparillas eléctricas de diferentes colores. Grandes palmeras, panoplias, trofeos y flores daban al salón de espectáculos el más agradable aspecto. ...Dio comienzo el programa con el cuadro alegórico ‘España y sus Regiones’, formado por niños vestidos según las costumbres de cada región que representaban. Este número tuvo un gran éxito, pues sus organizadores no olvidaron detalle para que el cuadro resultara espléndido. Todos los recursos escénicos fueron consultados. Reproducimos algunas fotografías de los niños que componían el aplaudido cuadro a que nos referimos. Todo el programa, tanto en sus números de música como en los de recitación, fue cumplido brillantemente”<sup>765</sup>.

Se destacaba constantemente el uso de la iluminación eléctrica en la decoración, creo, recurso no tanto funcional sino de fascinación como símbolo de modernidad en su acepción de progreso, en un tiempo en que aún la mayoría del país estaba sin electrificar, y cuando los teatros aún no empleaban la iluminación en un sentido estético (sólo luz de candilejas). Otro elemento teatral, el vestuario estaba en delicado equilibrio, en el caso de las colonias extranjeras, entre ser el vestuario de un “otro”, un disfraz diferente al vestuario sincero o propio de la identidad personal, y el vestuario con raíz. Es el caso de los descendientes de españoles en Chile usando trajes típicos de sus ancestros o de las alemanas vestidas de tales. Marcan diferencia desde lo propio. Pero la extravagancia y la fantasía también invadían estas fiestas y era típico que, al año siguiente, las jóvenes prefirieran indagar en otros cuerpos y referencias culturales prestigiados, como las orientales (en tributo a la japonisería) o de otras naciones europeas, manteniendo el resto del evento un formato más o menos estable: “Solamente el domingo terminaron las fiestas francesas iniciadas con brillo la víspera del 14 de julio. La sala del Teatro del Cerro presentaba un brillante aspecto. Estaba iluminada y

---

<sup>765</sup> 1906, “Velada en el Centro Español”, Zig-Zag primer semestre.



adornada por guirnaldas, que tenían los colores nacionales franceses y chilenos. Numerosos atractivos encontraron los asistentes á la kermesse, entre los cuales había bazar, rueda de la fortuna, salón de té, puesto de flores, tiro al blanco, juego de masacre, gorro de algodón, juego de navaja, teatro Guignol, teatro de cabaret, donde la señorita Aída Balcells hizo lucir su hermosa voz. Todas las señoritas francesas estaban vestidas con ricos trajes de fantasía: japonesas, holandesas, alsacianas, gitanas, italianas.<sup>766,</sup>

Las kermesses organizadas por instituciones chilenas tenían otra lógica: no se consideraba interesante realizar alegorías de la propia identidad, recurriendo a las diferentes etnias que habitan Chile o a los muy variados vestuarios y habitats del campesinado y del pueblo. Las preferencias iban hacia lo fantástico, sobre todo cuando involucraba a niños: Doña Teresa Cazotte de Concha, presidenta de la Sociedad de Beneficencia Las Creches, organizaba en su palacio fiestas y veladas artísticas a beneficio. Por ejemplo, creaba alegorías de la naturaleza, caracterizando a los niños como astros, flores y pájaros. Curiosamente, en la Kermesse Internacional de Valparaíso (1909), donde todos los países participantes realizaron alegorías referidas a su nación... Chile presentó una góndola veneciana: “Todas las colonias extranjeras y Chile en sus respectivos pabellones rivalizaron en exquisitas atenciones y buen gusto. El aspecto de la plaza de la Victoria, que fue el sitio donde se verificó la kermesse, en la noche de la fiesta, presentaba un hermoso golpe de vista con las numerosas ampolletas eléctricas de diferentes colores, focos de gran potencia y farolitos chinescos.(...) Uno de los pabellones que con justicia llamó la atención fue el de Chile, representado por una espléndida imitación de una góndola veneciana, construida según el diseño del artista señor Schawon. (...) Para calcular el resultado de esta fiesta, solo basta indicar el producto: ochenta mil pesos”,<sup>767</sup>.

Como ocurrió en otras áreas del arte, la guerra mundial iniciada en 1914 no restó energías a estas performances sino que las impulsó con fuerza; las kermesses organizadas por los países europeos eran ahora en beneficio de sus connacionales afectados por la guerra; las de chilenos, para paliar la crisis económica que incrementó

---

<sup>766</sup> 1909, “Kermesse en el Santa Lucía”. Zig-Zag N°232.

<sup>767</sup> 1909, “La Kermesse Intenacional de Valparaíso”. Zig-Zag N° 207.

la pobreza y la necesidad social. En tiempos en que el Estado no cumplía un decidido rol benefactor, la responsabilidad no “de la bondad” (Arendt) sino de la gestión en pro de la utilidad social recayó sobre el sector privado, que la canjeó por fiesta: “A pesar de las medidas tomadas por el Gobierno, en la región salitrera la crisis ha afectado a las clases desvalidas en una forma dolorosa. (...) El contingente de obreros desocupados de Iquique está albergado en el Hipódromo”; en tanto, en el Velódromo se organizó una fiesta en su apoyo<sup>768</sup>. En Santiago y las principales ciudades comenzó una actividad asistencial-festiva sin pausa: “Cuando las noticias de la conflagración europea ensombreció el horizonte, llenando de inquieta ansiedad nuestros espíritus, acaso pensamos que las fiestas y diversiones terminarían y que la sociedad retirada en sus hogares se limitaría a contemplar pasivamente el desarrollo de la sangrienta tragedia. Así habría acontecido si la pobreza producida por la paralización de muchas industrias, haciendo un llamado elocuente a la caridad, no hubiera obligado a nuestras damas a organizar conciertos, kermesses, corsos y batallas de flores en beneficio de los necesitados”. La articulista concluye que podían así estar tranquilos los pobres protegidos por “aquellas abnegadas señoras que, a pesar de la crisis y de numerosos obstáculos, no desmayan en su caritativa misión”<sup>769</sup>. Las “mundanas piadosas” siguen en plena actividad.

Las performances afinan sus núcleos temáticos, perfeccionan la preparación y ejecución, y manejan contingencias significativas en su simbología. En los albores del conflicto bélico, cuando muchos ánimos se contagiaban con el triunfalismo de los países en pugna, como vimos en la cita de Iris que adhería a la causa alemana legitimando implícitamente el conflicto en pro de la visibilidad del poder en ejercicio, el concierto organizado en el Teatro Municipal por el Comité Patriótico de Damas Chilenas tuvo “un final hermosísimo. Un precioso cuadro alegórico representando el carro de la guerra y a todas las naciones beligerantes dominadas por el ángel de la paz”<sup>770</sup>.

---

<sup>768</sup> 1914, “Iquique”, Zig-Zag N°508.

<sup>769</sup> Roxane. 1914, “Vida social”, Zig-Zag N°513.

<sup>770</sup> Roxane. 1914, “Vida social”. Zig-Zag N°504.

Los escenarios principales, como el Municipal, el Teatro Santiago o el Santa Lucía, estuvieron en los primeros años de la guerra vacantes de grandes compañías y por tanto disponibles para los aficionados locales, los que se vieron exigidos por ese marco grandioso. Las reconstrucciones de época se transformaron en un *leit motive*, en continuidad, como expondré luego, con su realización en las demás capitales del mundo y en las diversiones privadas de la alta sociedad. Las siguientes performances organizadas por la Liga de Señoras dan una idea de la espectacularidad fastuosa que adquirieron estos eventos, en un rango que iba desde las referencias nacionales a las que incitaban con más fuerza el imaginario, no por ello las primeras menos míticas o construidas que las segundas. El común denominador fue que cada reconstrucción de época a través de su lograda visualidad fuera interpretada como manifestación del “adelanto” sociocultural del país, o más bien, de su clase dirigente. Confluía el goce por el evento con el de ver en él una expresión avanzada de sí mismos, entendiendo cultura como dominio de referencias artísticas e históricas del más alto refinamiento o expresividad artística: “Y Santiago Antiguo -¿qué os he de decir de Santiago Antiguo? Sólo que en todo se nota el adelanto, la vertiginosa manera como Santiago va transformándose. A los pesados **conciertos** de caridad ha sucedido esta cultísima, agradable manera de hacer la caridad. Admiramos la propiedad de los trajes, las graciosas disposiciones de los distintos cuadros; la verdadera inteligencia y cultura del espectáculo, de tan admirable ejecución”<sup>771</sup>.

“La fiesta Veneciana presentó un aspecto deslumbrante. Nunca más hermosa, elegante, graciosa y simpática **dogaresa** se sentó en el trono de la opulenta República del Adriático. El traje de la señora Edwards de Lyon parecía haber pertenecido a la gran época veneciana; era de rara propiedad y deslumbrante de oro y pedrerías como era la moda de la época, herencia de la famosa Bizancio que dio su nombre a ese lujo que la culta Francia no conoció jamás. Las damas de la Corte eran todas preciosas chiquillas, con caritas de ángeles y sonrisas de encantadores diablillos. (...)

**Los cuadros de Goya**, otra parte de la fiesta, fueron ejecutados de maravillosa manera. Nuestros parabienes a la señora organizadora, doña Josefina Barros de Valdivieso, que supo dar tan notable nota de arte a ese acto.

---

<sup>771</sup> 1917, Editorial, Familia N° 92, agosto.

**La Serenata** fue notable entre todos”<sup>772</sup>.

Cuadros animados de Santiago Antiguo<sup>773</sup>, otros de Venecia bizantina, aún otros inspirados en Goya, con un cierre musical: podemos imaginar las muchas personas involucradas en este acto como ejecutores directos o como soporte creativo, técnico y económico. También, el sentimiento de orgullo de que en ese acto se desplieguen los talentos cultivados y los deseos de ser mediante el recurso del parecer.

Las “deliciosas formas” que adoptaba la caridad alimentaban el deseo colectivo de un sector social de corporizar aquellas imágenes evocativas de arte, de civilización y de alta cultura mediante mediaciones ambiguas, no tan radicales como las del actor teatral, que casi desaparece detrás del personaje una vez que cruza la *skene*. Se reiteraba el mecanismo de producir una imagen plástica a modo de cita o reconstrucción de imágenes canónicas, como los cuadros de Goya o la corte veneciana. El objetivo, más que poético, apuntaba al realismo obtenido: que parezca ser. Que la cita sea encarnada con la máxima fidelidad posible. Al modo como le pide el público realismo al teatro naturalista. “Hoy se adelanta rápidamente y la caridad toma deliciosas formas para procurarse el dinero con que se socorre a los pobres. Tal fue la fiesta organizada por la señora Valdivieso Blanco. La reproducción de famosos cuadros realizados por señoritas de la sociedad, fueron muy aplaudidos y celebrados. Gustó especialmente el *Angelus* de Millet, de asombrosa realidad. Las señoritas Subercaseaux A., Huneeus Lavín, Luz Ossa Concha, Srta. Yrarrázaval Concha, señora de Valdivieso Barros y muchas otras formaron ese delicioso grupo de lindas e inteligentes criaturas que supieron ponerse al alcance de las artísticas figuras que, con ventaja, representaron”<sup>774</sup>. El aura de las obras de arte las recubre, al ser capaces de figurar con sus cuerpos lo mismo que figuró sobre la tela el artista inspirado.

El placer generado por estas performances entusiasmaba la pluma, ponderándose a las organizadoras y su labor social. Fue el caso de la Liga de Señoras, la que iniciada como

---

<sup>772</sup> Ibid. Las negritas están en el texto de referencia.

<sup>773</sup> En el próximo acápite sobre disfraces abundaré sobre Santiago Antiguo.

<sup>774</sup> 1917, Editorial, Familia N° 96, diciembre.

un ente orgánico a la Iglesia Católica antimodernista y censora del teatro, realizó con el tiempo los mejores espectáculos artísticos en las kermesses y, con esos y otros fondos, implementó un trabajo amplio y sistemático en beneficio de la mujer y el niño. Este beneficio, también entendido como labor civilizatoria, se ensambló con una identidad de nación: “La Liga de Señoras debe estar satisfecha: el éxito ha correspondido a los sacrificios y al noble objeto a que se destina el dinero obtenido. La labor constante de tan noble institución marca una de las más notables etapas del camino que se abre la civilización entre nosotros. Ha ido muy alto a ejercer la caridad cristiana; a la mente de la juventud con su magnífica Biblioteca; a proteger la virtud, combatiendo el vicio, fruto frecuente de la miseria, en las clases obreras, en la protección al trabajo de la mujer, en los Restaurants para empleadas de comercio, que con tanto éxito inicia. En las escuelas para niños, etc., etc. Que llegue a tan nobles como cultas señoras y sobre todo a su Presidenta, la señora A. Errázuriz de Subercaseaux, la expresión de nuestra sincera admiración y de nuestra gratitud como chilenas. Fiestas como estas honran a la sociedad santiaguina y más aún a sus abnegadas organizadoras”.

Esta identidad de género manifestada en la expresión “nuestra gratitud como chilenas” reafirma mi postulado que estas múltiples actividades de gestión artístico-cultural y social, fuertemente performativas, en el contexto de una sociedad por siglos restrictora de la participación pública de la mujer, operó como una importantae fuente de empoderamiento no sólo para las mujeres directamente involucradas sino, como referencia activa, para el resto de las mujeres aún confinadas en el espacio privado. Zimbalist propone, mediante un estudio comparado en diferentes contextos históricos, que “las mujeres ganan poder y un sentimiento de valor cuando son capaces de trascender los límites domésticos, ya sea entrando al mundo masculino o creando una sociedad entre ellas. (...) En aquellas sociedades en que las esferas domésticas y públicas están firmemente diferenciadas, la mujer puede ganar poder y valor enfatizando sus diferencias con el hombre. Aceptando y elaborando los símbolos y expectativas asociadas con sus definiciones culturales, pueden ... establecer una sociedad entre ellas mismas. Así, por ejemplo, la mujer americana puede ganar poder ... en todo aquello como la caridad ... allí ella puede forjar un mundo público propio”<sup>775</sup>.

---

<sup>775</sup> [Michelle Zimbalist Rosaldo](#), “[Woman, culture and society: a theoretical overview](#)”, 37 y 41.

Este espacio no fue entregado gratuitamente sino negociado con el mundo masculino, y su límite fue la participación de la mujer en el poder del Estado y de la política partidaria. La definición de género de la ya citada idea de John Millar sobre la capacidad de la mujer de estimular el progreso moral por su mayor sensibilidad al dolor humano y a la belleza, la facultaría para desenvolverse con propiedad ejemplar en estos campos. Lo destacable es que en este tiempo ella recogió el guante y obtuvo resultados contundentes dentro de la lógica social y de poder descrita. Facilitó por cierto dicha gestión la alianza no competitiva establecida con el poder político, detentado por sus maridos, padres y amigos de esa sociedad oligárquica cerrada y estamentaria. La fluida disponibilidad de espacios públicos, entre ellos del Teatro Municipal y del Teatro Santa Lucía, administrados por la alcaldía de Santiago, así lo demuestra. Incluso, aunque ellas no podían intervenir en las sesiones del Congreso Nacional, al menos podían ocupar sin problemas sus jardines y beneficiarse de la distinción de dicho espacio monumental: “Preludio de las brillantes fiestas de navidad fue el festival de bandas y tómbola de beneficencia que un grupo de distinguidas damas organizó en los jardines del Congreso Nacional.” (en pro de la protección del trabajo de la mujer; se da la lista de las organizadoras). “Los paseos en los jardines del Congreso han sido siempre muy del agrado de todos y esta vez la iluminación veneciana y el elegante atavío de nuestras damas diéronles un aspecto por demás atrayente”<sup>776</sup>.

Esta disponibilidad no la tuvieron otros estamentos sociales. Algunos, como el dramaturgo Acevedo Hernández, a pesar de su talento y debido a su postura ideológica y extracción social, vieron cerrarse en sus narices una puerta tras otra al solicitar espacios para escenificar su creación. El costo humano de estas negativas fue la humillación; la rebeldía fue la fuerza contraria que acicateó su lucha tenaz por abrirse espacios en lo público.

---

<sup>776</sup> Roxane. 1914, “Vida social”, Zig-Zag N°514.

## IV. DISFRACES Y MÁSCARAS: ENCUBRIENDO Y DEVELANDO LAS IDENTIDADES DEL DESEO

*“Mefistófeles (a Fausto):  
Con pelucas de rizos a millones  
o tacones de un codo en tus zapatos,  
siempre has de seguir siendo  
aquello que eres”.*

**Johann W. Goethe, 1808**<sup>777</sup>

*“Peer Gynt (Arrojando lejos de sí el turbante):  
¡Ahí se queda el turco, y aquí estoy yo!  
ste paganismo no sirve para nada. ¡Suerte  
Que haya sido sólo de ropas afuera y no  
me haya llegado a la sangre, como suele  
decirse!”.*

**Henrik Ibsen, 1867**<sup>778</sup>

*“Nadie vive su vida.  
Azares son los hombres, voces,  
fragmentos  
Ya de niños, disfrazados, encubiertos.  
Maduros, como máscaras; cuando rostros,  
enmudecidos”.*

**Rainer María Rilke, 1901**<sup>779</sup>

---

<sup>777</sup> Johann W. Goethe, Fausto, 52.

<sup>778</sup> Henrik Ibsen, 1959, “Peer Gynt”, 800.

<sup>779</sup> Rainer María Rilke, 1999, El libro de horas, Libro Segundo: “De la peregrinación”, 129.

## **1. DE LA MÁSCARA/ROSTRO A LA CARETA Y EL DISFRAZ**

¿Por qué en este tiempo hubo una tal obsesión por el disfraz, por vestirse de otro, por jugar a representar-se de un modo diferente a la representación que ya se realiza en la performance cotidiana? La exacerbada conciencia del vestuario como signo o revelación, y a la par, como ocultamiento y simulación, hacía de él un asunto de preocupación principal. En los sectores altos era una instancia de modernidad, propalada por primera vez mundialmente a través de una prensa ilustrada originada en el centro de la economía-mundo. Sus dictados eran inmediatos e inapelables, variados y costosos: movilizadores del mercado y de estilos de vida que incluían el consumo como elemento prioritario.

La desvictorianización fue la pauta, mediante el eje de la fastuosidad, el colorido y el refinamiento, como también, de la progresiva revelación del cuerpo acortando faldas y liberando brazos y escotes, eliminando los artefactos de la simulación y del disimulo, apegando los vestidos al cuerpo, dejando el cabello con el peinado a la vista. Comenzó la cultura del hedonismo. La obligación de la belleza obligaba a la mujer partícipe del carrusel social a cambiarse de ropa al menos cuatro veces al día. El hombre más refinado fue dejando de lado “la gran renunciación masculina” y ya los dandismos y las cuidadas excentricidades bohemias, junto a los “elegantes profesionales”, se fueron multiplicando. Aumentaron simétricamente los que, como Darío, comían sólo arenques para poder pagar la cuenta del sastre. Los con menos dinero y menos exigencias sociales se esforzaban por tener un vestuario acorde con sus circunstancias y deseos. Los deseos... abiertos e inacabables, en un mundo que prometía el cambio constante, la impugnación de la tradición mediante la continua movilidad.

Algunos literatos y filósofos visionarios veían como seres puramente performativos a estos constructores de su imagen pública mediante aglomeraciones de signos sin sujeto esencial de sustento. Apuntaban a la máscara como condición básica de lo humano, y bajo ella, otra y otra... Muy posmoderno, tal vez, pero en verdad, era una actitud esencialmente moderna esa de dudar acerca de quién realmente es la per-sona, de interrogarse sobre quién suena detrás de la máscara. Goethe, escéptico, dice “y debajo



de su máscara no había rostro”<sup>780</sup>, en tanto Rilke ve una infancia disfrazada, una adultez de máscara y rostros petrificados, vidas en fragmentos...

Para Luigi Pirandello, en la oposición máscara/ser interior está el quid de la tragedia humana, de su condena a la incomunicación, a la falsedad, en la contradicción fundamental entre lo público y lo íntimo: “Cada hombre saca el máximo provecho que puede de su máscara, de su máscara pública, porque en cada uno de nosotros hay una máscara interna que contradice la externa. Nada es verdadero. Sí, el mar, una montaña, esas cosas son verdaderas. Pero el hombre, siempre, usando una máscara, involuntariamente, sin inteligencia. Una máscara de lo que él en su buena fe cree que es. Pero inventa tanto, y crea tantos personajes en los que tiene que creer y tomar en serio”<sup>781</sup>.

Un anónimo ensayista chileno, a propósito de disfraces y fiestas de estudiantes, valoriza el encubrimiento y el disfraz como acto civilizatorio: este permite una convivencia sustraída del horror, al disimular el ser interior profundo: “El disfraz es piadoso y necesario. Las almas desnudas deben ser horribles. Si estuviéramos bajo la amenaza de verlas tal cual, preferiríamos quedar ciegos...”. A la inversa de Edipo, sería preferible sacarse los ojos no para manifestar públicamente la ceguera para mirar la verdad trágica, sino para evitar mirarla de frente. Y en esta mirada de soslayo de la modernidad, confirma la tesis victoriana de la “gastronomía del ojo”: “Bien mirado, el curso de nuestros días se reduce en gran parte al estudio del ambiente, ocultos bajo nuestro disfraz”<sup>782</sup>.

Si para Pirandello el juego de las máscaras humanas es una cuestión ontológica y para nuestro cronista una cuestión de convivencia civilizada, para Nietzsche es un problema histórico, un modo de ser de sus contemporáneos; un rasgo cultural de la modernidad,

---

<sup>780</sup> Goethe, 1796, Los años de aprendizaje de Guillermo Meister.

<sup>781</sup> Luigi Pirandello, citado en The modern world. Ten writers. Documental dirigido y producido por Nigel Watlis, Distribuido por Conacultura, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales.

<sup>782</sup> X, 1917, “Disfraces y estudiantes”, La Tribuna Ilustrada N°17.

de los “hombres del presente”. Y en su ácida crítica, mezcla de espanto y burla despiadada, emplea los medios de conocimiento de su tiempo: él mismo se sitúa en el origen de su acto de conocimiento, llevando consigo sus órganos del deseo: los ojos. Ojos que observan el exceso; ojos que, por contraste, aspiran a ver la armonía y el equilibrio. Ojos que ven a los demás ojos sólo mirando su propia mirada, reflejada en los espejos, narcisos cerrados sobre sí mismos. Narcisismo que se goza de su reflejo en el espejo, espejos que no obstante sólo muestran sucesivos recubrimientos de sí. No hay rostros, sólo rostros/máscaras:

“...Así llegué a vosotros, hombres del presente, y al país de la cultura.

Por vez primera llevaba yo conmigo unos ojos para veros, y grandes deseos: en verdad, con anhelo en el corazón llegué. ...

A pesar de mi angustia – tuve que echarme a reír! ¡Nunca habían visto mis ojos algo tan abigarrado! ... Con cincuenta chafarrinones teníais pintado el rostro y los miembros. ...

¡Y con cincuenta espejos a vuestro alrededor, que halagaban el juego de vuestros colores y lo reproducían!/  
/

¡En verdad, no podíais llevar mejor máscara, hombres del presente, que vuestro propio rostro! ¡Quién podría – *reconoceros!*”<sup>783</sup>.

El hombre naturaleza asfixiado por el hombre cultura. El hombre moderno más primario que el hombre de una tribu nativa, saturado y oculto tras múltiples velos y máscaras que recubren su cuerpo. Cuerpos velados y enmascarados. Gestualidad vana. No hay hechicero ni oráculo que pueda interpretar los signos sobrepuestos y mezclados de ese hombre ahído de cultura excéntrica. Tampoco, el hermeneuta. La cultura, entonces, de modo inverso al concepto triunfalista dominante en ese tiempo, que la concebía en proceso ascendente de perfeccionamiento, era vista por Nietzsche como una pretensión absurda de un conglomerado de signos pintarrajeados que manchan, ocultan, se superimprimen sobre los cuerpos, sobre los rostros, a su movimiento. Signos que no develan sino entranan el conocimiento: indescifrables. No remiten a ningún significado. Son significantes vacíos, esos que se pliegan sobre los cuerpos de los hombres modernos en acto de ocultamiento:

---

<sup>783</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 177-178.

“Embadurnados con los signos del pasado, los cuales estaban a su vez embadurnados con otros signos: ¡así os habéis escondido bien de todos los intérpretes de signos! ...

De colores parecéis estar amasados, y de papeles encolados.

Todas las épocas y todos los pueblos miran abigarradamente desde vuestros velos; todas las costumbres y todas las creencias hablan abigarradamente desde vuestros gestos.

Quien os quitase velos y aderezos y colores y gestos: todavía tendría bastante para espantar a los pájaros con el resto”<sup>784</sup>.

El hombre moderno: engendro artificioso, grotesco y horripilante, espanto de la naturaleza, de las aves del campo. Hay en el trasfondo de esta mirada distanciada y crítica de Nietzsche una posición moral, una ética anhelante de un origen puro de lo humano no contaminado por la cultura: cultura en tanto signos, cultura en tanto lenguaje. Lenguaje adscrito al cuerpo, corporizado: in-corporado. Añoranza de un cuerpo-mente pre-cultural: ¿en el seno de la madre, o sólo en el imaginario, sin ruptura ni distancia impuesta por lo simbólico, por tanto, sin deseo y sin carencia?

Es fascinante oponer las perspectivas de Pirandello y Nietzsche a la de Baudrillard, autor postmoderno por antonomasia. Para él, el artificio es una conquista libertaria de la creatividad humana, de la imaginación radical. Una imaginación que no respeta la anatomía sino que la remodela en su totalidad, deviniendo en otro que corta la cita con su referente. Referente, claro, igualmente inscrito en la cultura, ya que la anatomía como pura naturaleza es una realidad imposible, toda vez que el ser humano es cultura y es un hijo y una hija de la simbolización. ¿Artificio como sublimación o superación del deseo? ¿Es eso posible, o se trata más bien de una transformación de las zonas y coordenadas corporales del deseo? Porque Baudrillard ensalza

“el trabajo del cuerpo a través del artificio y no del deseo... el cuerpo apasionadamente apartado de su verdad... En ninguna parte se trata del cuerpo entregado a las apariencias.

-Sólo la seducción se opone radicalmente a la anatomía como destino. Sólo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta”<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> Ibid.

Cuerpo entregado a una apariencia no verdadera: cuerpo entregado al simulacro:

“Cuando la imagen... no guarda relación a ninguna realidad en absoluto: ella es su propio y puro simulacro. (...) No está más y en absoluto en el orden de la apariencia, sino en el de la simulación”,<sup>786</sup>.

¿A cuál de estos órdenes corresponde el disfraz y la máscara en su uso en la modernidad que estamos tratando? ¿Son elementos consustanciales: siempre hay máscara, siempre hay disfraz, recubrimientos performativos del yo, en búsqueda de una identidad plausible a la manera de Pirandello? ¿Son excesivos, narcisistas, opresivos y ridículos al modo de Nietzsche, o artificiosos como pasión de des-corporizar en vez de in-corporar, al modo de un travesti que reconstruye completamente no tan sólo su apariencia sino su cuerpo mismo, al modo de Baudrillard?

Hay vestimentas de uso no generalizado que no consideramos “disfraces”, como los usados en rituales religiosos: un sacerdote en casulla romana no nos parece anacrónico, ni una monja, de hecho, en vestuario femenino medieval. Son vestuarios cristalizados, fijados en el tiempo sin variaciones mayores, como un homenaje y cita legitimadora a su genealogía en un origen santo. Atravesar los siglos con esa persistencia sólo es posible mediante el respaldo del poder de una institución fuerte y reglamentaria, como lo es la Iglesia Católica. Institución que es capaz de decir quién es sacerdote y quién se disfraza de tal. Y ese disfraz puede tener dos acepciones opuestas: la del engaño (quien aparenta serlo: “el hábito hace al monje”), o quien juega a serlo (“el hábito no hace al monje”).

En un extremo, sólo la exigencia radical de la sobrevivencia justifica al disfraz como engaño, como jugarreta a las fuerzas represivas y del control social. Ese engaño produce risa y enaltece al burlador sobre el burlado. Manuel Rodríguez en sus múltiples disfraces, incluyendo el de monje, frente a Marcó del Pont en la lucha independentista; Vicente Huidobro escapando disfrazado con su raptado amor Ximena Amunátegui o Pablo Neruda cruzando la frontera como “Antonio Ruiz, de profesión ornitólogo” durante la proscripción al Partido Comunista, quedan ante el pueblo no sólo como

---

<sup>785</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*. 17.

<sup>786</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*. *Semiotext(e)*, citado por Schechner, 117.

ingeniosos y pícaros sino como audaces. Lo mismo con las mujeres vestidas de hombres para hacer lo que su género les impide: “la monja alférez” que pasa por soldado durante la colonia, George Sand que va a la platea del teatro sin manifestar su ser mujer, etc. El riesgo está en que el disfraz no sea suficientemente in-corporado y se revele la “auténtica” persona recubierta por él. Lo corrió Tancredo Pinochet al vestirse de inquilino para entrar de incógnito a la hacienda del Presidente Sanfuentes. Este disfraz no debe reconocerse como tal: su perfección respecto al modelo citado marca el umbral entre el honor y el deshonor y aun más, entre la vida y la muerte.

Sólo el ánimo festivo exculpa al disfraz del engaño. El imperante en la fiesta de carnaval, en el baile de fantasía y en la mascarada. Con o sin máscara. Con o sin antifaz.

Hay, claro, carnavales inscritos en lo sagrado: el desborde antes del ayuno y de la abstinencia potencia simbólicamente la celebración de la vida en la inminencia de la muerte. Me suelo sorprender ante la capacidad de simulacro del cuerpo humano en el ritual del carnaval. El vértigo frente a lo desconocido, al misterio, a la amenaza anunciada de la muerte próxima y del dolor, o también, la aspiración a confundirse con la divinidad, a seducirla y a seducir su poder conducen al ser humano a crear formas caprichosas, esperpénticas, monstruosas en relación al modelo de lo humano, pero fantásticas y bellas cuando las visualizamos lejos de ese patrón. El simulacro dessexualizado y re-sexualizado en otras coordenadas, no necesariamente fálicas.

Mientras más distantes a nuestro imaginario, estas formas aparecen más opacas pero a la vez más inesperadamente reformuladoras de la anatomía. Las mujeres tibetanas que posan ante un explorador inglés en 1914 para la fotografía aquí reproducida están en “disfraz” de carnaval. No hay indicio alguno que sean “damas” quienes están tras esas máscaras y ropajes encubridores y simuladores de una anatomía ajena pero, seguramente, tenida por evocación de una imaginada como real. ¿Anatomía sexuada? ¿Circula por allí el deseo? El poder, sí, por descontado.

Algo similar ocurre con los cuerpos pintados de los rituales del kloketén de los selk’nam: los oficiantes decían saber que sus cuerpos y sus máscaras “simulaban” ser dioses; usaban su cuerpo como simulacro, como un disfraz para engañar y someter a las mujeres de la tribu a su potestad. Pero las mujeres, que no eran cómplices del secreto masculino, los tomaban como lo que representan, por lo que aparece: por encarnación

de espíritus poderosos. Disfraz para unos, presencia confundida con la apariencia para las otras. Dos códigos de recepción para una misma forma simulada.

Lejos están, en esta modernidad *Belle Epoque*, los carnavales y fiestas de disfraces con profundo sentido en los vestuarios representativos de lo otro, como los del barroco, con su deseo de recomponer el orden cósmico desde la figuración de todas sus entidades y fuerzas posibles de existir e imaginar. O también, de los carnavales medievales, al modo rabeliano re-significado por Bajtin. ¿Triunfaban en ese fin de siglo moderno del XIX al XX el orden de lo mundano, postergando el misterio y lo sagrado? ¿Triunfaban el de la apariencia sobre el simulacro? ¿El de la cita o el de la ruptura con el referente?

El disfraz se puede asociar al ocultamiento, al engaño, al cumplimiento del deseo, a la transgresión, a lo lúdico; en suma, al desborde del cuerpo al desbordar el límite de su cobertura habitual mediante un vestuario otro. La máscara también posee estas potencialidades de in-corporación, al liberar la identidad mediante el anonimato y por la seducción implícita en la transformación del rostro, en su abstracción en un ideal, en un tipo.

¿Cuál o cuáles de estas posibilidades in-forman las múltiples fiestas de disfraces y carnavales celebrados en el fin de siglo XIX e inicios del XX en los diferentes ámbitos sociales chilenos? ¿O quizás, no operan estos como cruce de borde transgresores sino parten ya domesticados por usos prescriptivos, por la moda, por la expectativa social, por su sometimiento al deseo de poder más que a su vivencia libidinal?

¿Qué deseo, en suma, los vehiculiza?

Distinguiré entre dos tipos de festividades de disfraces: las privadas, celebradas en casas o recintos particulares o de acceso restringido, aunque luego hechas públicas con gran bombo publicitario en la prensa masiva, y las públicas y multitudinarias, celebradas en las calles y en recintos abiertos, estableciendo, por cierto, los vasos comunicantes que las conectan.

## 2. ENCARNANDO AL OTRO: EL BAILE DE FANTASÍA PRIVADO PUESTO EN PÚBLICO

### 2.1 DESAFIANDO AL PODER EN Y POR EL DISFRAZ

Postulo que los flujos de poder y deseo eran poderosos en los bailes de fantasía de este tiempo, los que se fueron complejizando justamente hacia la *Belle Epoque*. He logrado reunir imágenes y descripciones de los principales bailes realizados en Chile desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1918, lo que me permite proponer hipótesis de la genealogía de sus imaginarios y de sus sustentos sociales. Busco dilucidar lo específico de estas performances en ese fin de siglo: en qué *habitus* se inscribieron, qué idearios y referencias los inspiraron y concretaron. Lo ya elaborado de las coordenadas vigentes durante la Era del Imperio ha sido crucial en la interpretación de dichas mascaradas.

Como contrapunto, utilizaré un baile de fantasía especial, frecuentemente citado en las remembranzas que suscitó el Centenario. Es uno en que el flujo de deseo fue principalmente político, situado en la pugna por el poder entre realistas e independentistas en 1810, o quizás, en 1812 o 1813<sup>787</sup>. Así lo describe H. Díaz Arrieta, basado en el libro *Las mujeres de la independencia* de Vicente Grez, publicado un siglo después de dicho acontecimiento: “No sólo en el secreto de los hogares o de las reuniones de confianza daban las mujeres testimonio de su adhesión a la causa revolucionaria: el día 18 de septiembre de 1810 celebróse en la Moneda un gran baile dado por los Carrera y a él vióse asistir lo más granado de la sociedad de aquel tiempo. Descollaban, entre todas, doña Josefa Aldunate de O’Higgins, gran dama de ilustre familia, vestida de Libertad; doña Mercedes Fontecilla, con un traje que simbolizaba la Aurora de la nueva patria; doña Javiera Carrera, ostentando sobre su orgullosa cabeza de aristócrata una guirnalda de perlas y diamantes con una diadema puesta al revés”<sup>788</sup>.

---

<sup>787</sup> Mientras Díaz Arrieta lo sitúa en 1810, Víctor Noir lo fecha el 30 de septiembre de 1813 y aún otro ensayista, el 18 de septiembre e 1912 (Zig-Zag del 20-9-1908).

<sup>788</sup> Alone concluye criticando un arranque machista de Grez: “Esta alegre fiesta -- termina don Vicente-- no simbolizaba el placer, sino el sacrificio; allí debieron de jurarse ser para siempre fieles a la causa de la libertad. Y todos cumplieron su juramento, hasta las mujeres...Y las mujeres de aquella época no merecían esa ironía!”.

Víctor Noir acrecienta la leyenda, al decir que los disfraces predilectos fueron de araucana (enfaticando el polo no español de lo chileno) y de diosas de la antigua mitología (refiriéndose a la Grecia republicana). Según su evocación, habrían sido todas las mujeres asistentes al baile las que “llevaron en sus tocados coronas invertidas, escudos reales partidos por espadas o escarapelas con los colores de la nueva patria. Fue esa la primera manifestación pública de Chile independiente”<sup>789</sup>.

Esa corona invertida lucida por Javiera Carrera como símbolo de rechazo al poder monárquico quedó impresa en el imaginario nacional: su des-legitimar en público un emblema tuvo un efecto político poderoso. Y un baile de disfraces fue la instancia perfecta para la jugarreta: se amparó en el juego ficcional de sus elementos de representación. El engaño era así engañado, disfrazado de su efectiva intención subversiva. Y la lectura cómplice de los patriotas afirmaba la dualidad del signo; en tanto, el poder efectivo de las autoridades españolas no pudieron darse por aludidos de dicha lectura. El cuadro alegórico representado por las mujeres, de la Libertad, la Aurora y la des-territorialización del poder monárquico sobre la frente de una patriota chilena, se balanceó en el precario equilibrio de lo lúdico y lo serio, del engaño y la autenticidad.

Los asistentes a ese baile, ofrecido en un lugar del Estado como era la Casa de Moneda, eran los miembros de la burguesía criolla, una elite de familias y fortunas de ese tiempo. La tónica de los bailes de fantasía privados fue la misma de aquellos bailes privados descritos por Vicuña Mackenna a la vuelta de la mitad del siglo XIX, con brillo de luces, cromos, platas y cristales como marco a la fastuosidad del recinto interior. En el exterior, las tapadas apegadas a los vidrios, participando en la fiesta no con el cuerpo sino con la media mirada.

A medida que las riquezas mineras y las exportaciones de granos de las haciendas fueron incrementando la capacidad económica de la burguesía local, las fiestas fueron aumentando su brillo y fastuosidad, como acto de representación publicitaria y como

---

(Hernán Díaz Arrieta, 1910, “Las mujeres de la Independencia, por don Vicente Grez”, Zig-Zag N° 291). Las negritas son del autor).

<sup>789</sup> Víctor Noir, 1905, “Baile de fantasía”, Zig-Zag N°25.



goce de la belleza y riqueza de la que ahora podían rodearse. Siendo las fiestas de fantasía de por sí glamorosas, imaginativas, desbordadas, se prestaban con mayor fuerza a dicho despliegue, llegando a constituir la quintaesencia de la animación sacrificial de dicho poderío. El memorialista Eduardo Balmaceda destaca el brillo de estas fiestas de fantasía: “El escenario para una recepción de esta especie era insuperable; las inmensas arañas de Baccarat despedían mil luces que hacían realzar la abigarrada decoración de las estancias, y en el gran comedor, relucir la vajilla de plata maciza de las minas de Caracoles, con sus enormes piezas cinceladas, dignas de la mesa de algún soberano; los rutilantes uniformes de las embajadas animaban la nota decorativa, y había que ver el lujo y elegancia de nuestras damas que vaciaron esa noche sus cofres para exponer lo mejor de sus joyeles. Y fue ésta, para mí, la primera demostración objetiva de la elegancia y el señorío de la sociedad de nuestros padres”<sup>790</sup>.

A su vez, el pueblo había perdido su pudor y manifestaba abierta y hasta violentamente su deseo de ver, tocar, poseer esos objetos y formas de la fantasía y del poder. Tal cual durante el Antiguo Régimen se agolpaba en las afueras de las cortes para ver el espectáculo que la nobleza animaba con sus vestidos y grandes peinados *pouf au sentiment* en su ostentosa y sofisticada publicidad representativa, en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX, a la puerta de una casa en que se realizaba un baile de fantasía, multitudes de hombres, mujeres y niños presionaban con sus cuerpos y miradas para participar del evento. También, para apropiarse de elementos de él o incluso, para desbaratarlos o destruirlos.

Un cronista del baile de fantasía de Claudio Vicuña en el Palacio de la Alhambra, en 1877, así lo testimonia: “Es la noche del 13 de julio.- La parte comprendida entre las calles de Morandé y Teatinos -donde está situado el palacio- estaba invadida de gente.- Multitud de curiosos entre hombres, mujeres y niños invaden la puerta, formando una muralla compacta y poderosa que hace imposible la entrada. Carruajes particulares ocupan dos cuadras de posición, llegando una hilera hasta la calle de la Ceniza y otra por las calles atravesadas de Morandé y Teatinos. Un coche particular llega, en él vienen niñas o jóvenes de fantasía; el pueblo se abalanza hacia él, unos sujetan las riendas de los caballos, otros se abalanzan por las portezuelas o pescantes a ver quién es

---

<sup>790</sup> Eduardo Balmaceda Valdés, 1941, *Del presente y del pasado*, 121.

la fantástica y en qué traje viene. Es necesaria fuerza de policía para restablecer el orden; ésta viene pero no basta para contener el ímpetu novedoso de los curiosos. A una de las asistentes, como a la Srta. Sara Errázuriz, cuando llega le deshacen una parte del peinado en el gran atracamiento, al bajarse del coche, no obstante que la fuerza de línea le abrió el camino; a otros como a un Marqués en traje de caza le arrebataron la huasca y así por el estilo, mil otros incidentes que sería largo enumerar. Aquella masa de gente estaba ciega y por momentos aumentaba hasta formar una barrera que era imposible destruirla. Mas, ayudados con la fuerza de línea, penetremos con el lector a ese recinto”,<sup>791</sup>.

La fuerza de línea defendiendo a los disfrazados de los impulsivos deseos de posesión del otro que manifestaba “el pueblo”. Fiestas del ojo a ojo íntimo, privado, que no pueden (¿ni quieren?) realizarse en el vacío social sino deslindar, situarse en el umbral de la pobreza que los confronta. ¿Habrán mirado esas “fantásticas” con “mirada horrorizada” a quienes les desarmaban el peinado y les quitaban la huasca, de la que seguramente se habían servido segundos antes para defenderse? Esa mirada que se tornaba encantadora y de encantamiento ya en el espacio interior protegido y ficcionalizado de la fiesta.

Recorreré cinco fiestas de disfraces especialmente espectaculares y publicitadas en su tiempo; cuatro de ellas ameritaron completos registros fotográficos aún disponibles, dos en colecciones privadas (las de José Manuel Tocornal, 1862, Santiago, y las de la familia Goubler<sup>792</sup>, Valparaíso, c. 1890-1900) y dos ilustradas y comentadas profusamente en la prensa (familia Edwards Budge, 1905; familia Concha Cazotte, 1912). Si bien hay sólo algunas imágenes del baile en casa de Claudio Vicuña, 1877, fue minuciosamente descrito a modo de memoria. Valorizo el tiempo, recursos y

---

<sup>791</sup> Autor no identificado, 1877, Descripción jeneral del baile de fantasía, dado en casa del señor Claudio Vicuña en la noche del 18 de julio de 1877, impreso artesanal, 14. Agradezco al Sr. Hernán Rodríguez el acceso a esta fuente.

<sup>792</sup> Agradezco a mi alumna Francisca Però facilitarme para su reproducción las fotos del baile de fantasía dado por la familia Goubler hacia principios del siglo XX en Valparaíso.

esfuerzo personal de estos registros, cuando la técnica disponible hacía de las sesiones fotográficas un asunto largo y cansador. Lo mismo, los escritos tan exhaustivos de estos eventos son indicativos del gran deseo por dejarlos inscritos en la memoria social como “elemento de interés público” (Arendt).

## **2.2 BAILE DE FANTASÍA EN CASA DE MANUEL ANTONIO TOCORNAL (1862)**

Los cuarenta retratos fotográficos disponibles de dicha fiesta, contenidos en el álbum de la músico Isidora Zegers<sup>793</sup>, evidencian homogeneidad dentro de la variedad, agrupable en tres categorías gruesas.

Prima la inspiración histórica o fictiva de lo francés, tendencia que se mantendrá e incluso incrementará en los bailes posteriores. Los hombres buscaron preferentemente (11 de ellos) personificar ya sea el imaginario de poder o de realeza francesa, incluso, en su momento imperial. La época preferida es la de Luis XIV y la de Luis XV, tiempos en que la publicidad representativa estaba en su mayor auge. Si uno personifica directamente a Luis XV, otros cinco prefieren definirse como en “época Luis XIV” o “época Luis XV”. La época napoleónica (primer Imperio), convocó a dos adeptos, a un hombre y a una mujer que quiso ser/representar a Madame Pompadour, con el glamour implícito en ese personaje. La segunda opción fue ser guardia armada de estos nobles, o ser derechamente nobles-militares, en especial, “guardias franceses”, de los cuales había tres, más un capitán de cazadores.

La vertiente francesa del poder, glamorosa y militar, se contrapuso a la romántica, que constituyó la segunda opción (10 personas), la que sólo es tan mayoritaria en este baile de 1862, para casi desaparecer con posterioridad, lo que indica que correspondía a un preciso imaginario epocal. Sus raíces están en las novelas de aventuras de Dumas, publicadas dos décadas antes, en especial *Los tres mosqueteros* (1844). Hay ocho disfrazados de mosquetero, una mujer de mosquetera, uno específicamente de D'Artagnan y un hombre de corsario. Un sentimiento de rebeldía al poder abusivo, de

---

<sup>793</sup> Agradezco la gentileza de la señora Olga Lindhlof Huneeus, descendiente de Isidora Zegers, quien me permitió reproducir las fotografías, grabados y acuarelas contenidas en dicho Album.

heroísmo altruista y sensibilidad a la música, a la amistad masculina, a la devoción respecto a la mujer, aloja en estos personajes. La capa y la espada. La capa para embozarse, para ocultarse; la espada, desnuda, para luchar por la justicia. Igualmente, son armas en manos masculinas, aunque puestas en otros flujos de deseo que los de los “guardias del rey”. Sólo un disfraz alude a la Revolución Francesa: el de un miembro de la Convención.

El tercer tipo de disfraz masculino se mantendrá de modo prototípico en el tiempo: es el del “regional típico”. En este caso, priman absolutamente los de nacionalidad europea, pero no los de los países industrializados sino los de Europa central y oriental, más exóticos en relación a la indumentaria dominante de la “renunciación masculina”: húngaros, polacos, griegos, o del norte (hubo tres escoceses). De Oriente, sólo dos referencias: un turco y un japonés.

Las mujeres, derechamente, quisieron ser reinas: la entonces reinante Reina Victoria; Isabel la Católica, la artífice del descubrimiento de América y de la unificación de España; una reina sin apellidos, más la ya mencionada y menos oficial Madame Pompadour. Tres de ellas acompañaron a sus parejas construyendo la dualidad con la versión femenina: la escocesa, la húngara y la cazadora, quizás, pareja del militar capitán de cazadores.

En contraste con versiones posteriores, casi no hay disfraces verdaderamente de fantasía, desligados de la cita o la representación. Hay un esfuerzo de fidelidad en los disfraces, de ser lo que parecen, de respetar las reglas de la re-presentación. No hay guiños que acrediten la falsía, la pretensión, el juego al engaño. Tampoco se arriesgan a construir su propia evocación. Sí, hay esmero en el cuidado de los detalles, en la postura en los varones, siempre, en la vena militar (casi un 90% de ellos lleva espada; también, botas altas de cuero). Todos prefirieron épocas previas a la “renunciación masculina” y, curiosamente, usan y abusan del *coulotte* y de los trajes muy ceñidos al cuerpo, en los muslos, la cintura, la chaqueta. Todos usan sombreros, por cierto, más fantasiosos que el colero o el de copa en boga a la época, pero homogéneos entre sí según el estilo elegido. Los disfraces más originales, dentro de la comentada homogenización, son el D’Artagnan de Samuel Izquierdo, que prescinde de la bota alta; su traje es más fluido y suelto, como también, su gorro, y el mosquetero de Domingo

Fernández Concha (abuelo de Vicente Huidobro), con el blusón blanco y los encajes en armonía con la soltura del pantalón, dejando asomar el calzón interior.

Las mujeres definitivamente (como todos, en verdad) buscaron la belleza en la opulencia: ¡tantas reinas, con vestidos de telas ricas y pesadas, bordadas, con encajes, terciopelos, bandas reales, coronas, velos! Ni ellas ni las en traje típico ni la mosquetera pudieron sobrepasar la norma de su tiempo. Abandonaron, sí, el negro victoriano pero no el miriñaque. Todas usan el mismo artefacto que disimula su cuerpo, que lo oculta desde la cintura hacia abajo. En versión a media pierna o a ras de suelo, siempre con la delantera más levantada, se ocultan tras el ruedo señorial y femenino. La distinción de género se mantiene sin disimulos. Y en la mujer, su modestia. No hay escotes, apenas se muestra el brazo desnudo desde el codo hacia abajo. Es tal la fuerza de la moda en vigor que entre la húngara y la escocesa sólo hay diferencia en los accesorios: el color de la guarda en la falda, la forma del sombrero. Ninguna tiene el cabello descubierto: se cubren o con velos o pelucas o sombreros.

Aunque tapadas con signos y con velos de la historia, del pasado, como diría Nietzsche, el deseo es fácil de dilucidar para el descifrador de signos. Realeza europea en las mujeres, ellas mismas reinas; los hombres también se contentaron con ser de la corte o ser su brazo armado. Ellos, los mosqueteros, cultivaron la veta romántica en su apostura. Se dejaron ceñir el cuerpo. Ellas, lo encubrieron y no abandonaron la pose altiva. ¿Es su máscara o es su rostro-máscara, según lo elaborado por Pirandello? La transformación total del cuerpo a lo Baudrillard, el simulacro audaz, está del todo ausente. La represión del cuerpo vestido, ante la mirada social, es alta, considerando el contexto de liberación que ofrece el baile de fantasía. Ellos transgredieron más que ellas: no simulaban el cuerpo, recuperaron vestuarios que apuestan a la belleza.

Principales ausencias, aparte del ludismo: lo español y americano, las dos raíces de lo nacional. Españoles, sólo dos, y ambos, reyes: Isabel la Católica y un Felipe II. Americano, por no decir chileno, ninguno. Ni del presente ni del pasado.

Por allí, no pasó el deseo del imaginario.

### 2.3 BAILE DE FANTASÍA EN EL PALACIO DE LA ALHAMBRA DE CLAUDIO VICUÑA (1877)

Una vez que la policía logró introducir a los disfrazados al interior de ese “hogar del cariño y la opulencia”, que el señor Vicuña “tiene la gloria de poseer”, estos se encontraron en el Palacio de Granada “que ha sido copiado en miniatura y levantado en Santiago ... con la propiedad de su estilo llevado hasta el rigor”<sup>794</sup>. El citado esfuerzo por mantener el rigor del estilo, gastando fortunas en importar piezas auténticas para decorar y construir el palacio con azulejos, frescos, fuentes, cornisas, molduras, arcos, etc., no obstante, resultó en “una Babel ordenada, más claro, es el más ordenado desorden, el caos de la fantasía”<sup>795</sup>. En tiempos en que el orientalismo (Said) cundía en Occidente, no es raro que cundiera entre los asistentes a la fiesta el deseo lúdico de ser una pieza más de ese derroche de formas: nos podemos imaginar que un tal marco escénico era apropiado para performances construidas en base a in-corporaciones de otras latitudes, mientras más exóticas y opulentas, mejor.

Los disfrazados en esta y otras fiestas interiorizaban sus vestuarios como en un juego de roles: recitaban poesías alusivas, entablaban juegos con otros, realizaban pequeñas pantomimas. Los cronistas no sólo describían los trajes sino destacaban la propiedad con que se llevaban, con que se hacían acto en la representación: cómo “se caracterizaba el papel”. Era un tiempo en que la cita cultural pública era considerada valiosa, muestra de espiritualidad cultivada, sin el sentido de ridículo o el apelativo de cursi que hoy le colgaríamos. Y la jugaban desinhibidamente.

La variedad de propuestas fue incomparablemente más amplia que en el baile de quince años atrás: “ya las parejas se dirigen en todas direcciones. Ved allí a una morisca con toda la arrogancia y seducción de los hijos de su país, un turco le ofrece galantemente el brazo y ella lo acepta con mucha gracia. Mirad algunas parejas: un novio *incroyable* con una circasiana, un gondolero veneciano con una alsaciana, Tremitz el *incroyable* de la

---

<sup>794</sup> Las citas corresponden al aludido texto anónimo redactado por un amigo y admirador de Claudio Vicuña en 1877, Descripción jeneral del baile de fantasía, dado en casa del señor Claudio Vicuña...

<sup>795</sup> Ibid, 2.

Fille Mme. Angot con una griega. El Almirante Nelson con una dama de corte, el Conde de Almaviva con una húngara; un griego con una violetera; el Conde de Luna con una primavera; Ricardo Corazón de León con una morisca! Enrique IV con María Antonieta; Pablo el Marino con una circasiana”,<sup>796</sup>.

Las mujeres dan un salto en su imaginación e innovación, probablemente, vinculado a su mayor incorporación a la educación y al aumento explosivo de la capacidad económica de esta burguesía, que le permitía viajar e importar trajes e ideas directamente de París. En todo caso, de un total de cuarenta y seis mujeres catalogadas, un tercio de ellas optó por integrarse a la decoración del palacio mediante un disfraz de oriental, lo que contrasta con el baile anterior en que esta opción no existió para la mujer. Ahora hubo tres hechiceras orientales, hurís, moras, griegas, circasianas, gitanas, hindúes, etc.

Este orientalismo se nutría de un imaginario opuesto al victorianismo reinante hacia 1880, el cual se constató en las imágenes de la Segunda Parte. La transgresión radicó en tres elementos: primero, en vez de telas pesadas y oscuras, densas, se recurrió con profusión a los tules, las transparencias, las gasas y también a materiales ricos como el raso y el terciopelo. Segundo, el colorido fue abrumador, privilegiando el rojo, el lacre, el rubí, el cerezo, el verde, el celeste, combinándolos libremente. El uso del negro en este contexto más bien ofrecía un contraste vivificador de dichos colores. Tercero, lo oriental se vinculó a riquezas magníficas, a pedrerías finas y metales preciosos elaborados en joyas para ser usados en todo el cuerpo: en cintillos, aros, diademas para la frente, collares, cinturones, pulseras para la muñeca y el antebrazo, aplicadas en los zapatos, en el vestido o en los pañuelos de cabeza. Las combinaciones eran caprichosas, materializaciones del deseo imposibles de usar en la vida cotidiana, verdaderos fetiches, como una ”bota rosada con talón de oro”. El dorado en las telas era una proyección de esta lujuria de las joyas, ya que se bordaban con hilos de oro y plata.

El resultado fue una figura de mujer que revela su cuerpo bajo las telas o que lo expone directamente, dejando desnudos brazos y escote. La animación festiva del color y el inusitado despliegue de joyas auténticas permitía a una mujer ponerse encima de una vez todas las riquezas que tenía o conseguía. La ideación y confección del disfraz debió

---

<sup>796</sup> Ibid, 16-17.

requerir largas reuniones, discusiones, revisión de estampas y dibujos, diseños, pruebas, encargos, compras, etc. No era asunto de improvisación sino de elaboración cuidada, como una obra de arte hecha sobre el cuerpo. De ahí que las citas culturales y artísticas tenían su sitio; citas que se alimentaban de un imaginario abierto, heteróclito, pero fijado en ciertos ejes especialmente incitadores para ese tiempo.

Veamos la descripción del traje de dos hurís, mujeres bellísimas creadas para compañeras de los bienaventurados del paraíso musulmán:

“Sra. Sara Covarrubias de Ossa (Haydée): ”¿quién es esta hermosísima hurí que ha bajado del séptimo cielo de Mahoma para empapar con su hermosura y su contento los salones del Sr. Vicuña? ... Su pequeño pie, aprisionado en un hermoso zapato de raso bordado de oro y plata, parece no tocar la suave alfombra. Prendida en una placa de brillantes y de zafiros, de su esbelto talle se desprende una pollera corta con franjas de diversos colores y llena de flecos de los mismos matices; y tras esta pollera que al iris semeja se ve otra de blanca espumilla, de mil chispas de oro salpicada pero tan ligera que así como tras nube diáfana el azul del cielo se contempla, así tras esa ligera gasa se ven sus hermosos calzones de verde raso que a la garganta de los pies le llegan, dejando adivinar la belleza y pulidez de sus contornos. Cubierta de joyas y piedras preciosas, oprime su flexible talla una chaqueta de terciopelo encarnado con un escote que deja entrever su hermoso seno, semi oculto por tres collares de solitarios<sup>797</sup> y otro de gruesas y primorosas perlas. ... (ella) juega con su abanico de hermosas plumas y en cada uno de sus bellos brazos, escondidas en unas mangas de fina y blanca espumilla, dos pulseras de ricos brillantes, unidas por una cadenilla de oro. Su linda cabeza sostiene con graciosa majestad una diadema guarnecida de perlas, zafiros y brillantes, pendiendo de ella tres hilos de finísimas perlas”<sup>798</sup>.

Un factor adicional de prestigio, y quizás también de belleza, en estos trajes era su procedencia “original”. Tal cual se preciaba que en el Palacio de la Alhambra cada elemento proviniera de los lugares de origen de ese arte morisco, también convertía en un disfraz perfecto el realizado por ejemplo con telas y bordados orientales, reputados como los más ricos y lujosos del mundo, y confeccionado de modo moderno e imaginativo en París. Es el caso del disfraz de morisca que vistió la sra. Emilia Lajara

---

<sup>797</sup> Un solitario es un diamante de gran tamaño, que se luce único para que destaque más su porte.

<sup>798</sup> Ibid, 21.



de Valdés: “Un manto de seda de Smirna, sostenido en la cabeza por una gran diadema adornada de colores y zequíes de oro. Lleva una pollera de gasa oriental bordada a la mano y ciñe su tallo un capricho oriental de seda color cereza bordado de oro. En la cintura lleva prendida una gran faja, en la delantera del vestido y que cae en forma de lazos. Todo este traje está poblado de zaquíes de oro y medallas con inscripciones arabescas. Este traje tan curioso como notable fue confeccionado en París por el célebre Barron, reputado el primer confeccionador de trajes de fantasía y trabajado expresamente para la Sra. Lajara, para un baile de fantasía en aquella ciudad. Todas las telas que lo componen son de la célebre fábrica otomana de Basurro”<sup>799</sup>.

También contrastando con el baile de 1862, el segundo tipo de disfraz más empleado en 1877 fue aquel que recreaba un concepto o una idea (el tiempo, la música, la locura), o encarnaciones poéticas de la naturaleza (cielo estrellado, nieve, botón de rosa, violetas). El disfraz del Tiempo, por ejemplo, representado por la Srta. Matilde Bello, consistía en “un traje de elegante sencillez. Su frente está coronada por una diadema de oro formada de las horas en signos latinos, desde la una hasta las doce. La reunión de estos signos significa lo que no tiene fin, lo inmortal. La chaqueta es de raso blanco y llega hasta el escote, subiendo hasta los hombros un tul con puntos de oro. De éstos se desprenden unas mangas anchas, volantes, diáfanas y ligeras como las alas del tiempo”<sup>800</sup>. No hubo

<sup>799</sup> Ibid, 31.

<sup>800</sup> La descripción completa de este traje es la siguiente: “La Srta. Matilde Bello (Representa el tiempo): Viste un traje de elegante sencillez. Su frente está coronada por una diadema de oro formada de las horas en signos latinos, desde la una hasta las doce. La reunión de estos signos significa lo que no tiene fin, lo inmortal. La chaqueta es de raso blanco y llega hasta el escote, subiendo hasta los hombros un tul con puntos de oro. De éstos se desprenden unas mangas anchas, volantes, diáfanas y ligeras como las alas del tiempo. Un corpiño de terciopelo negro suspendido de un lado y más largo del otro, llevando en este lado un adorno caprichoso de raso rosado. Su vestido era de raso blanco, corto y prendido a cierta distancia del corpiño una guarda de terciopelo negro, con doce medallones de formas elegantes y caprichosas de raso morado con el centro de dos colores, guarnecido de cordones de oro como la chaqueta. En cada uno de estos medallones suspendidos, las horas del día hechas de brillantes placas de oro. Unas botas rosadas con talón de oro completaban el traje de esta simpática señorita quien, en el

equivalentes en traje masculino, lo que indica que la mujer concentró en sí el atributo de la fantasía, la espiritualidad, la unión sensitiva y expresiva de la naturaleza en su momento poético y puro, diáfano y delicado.

Esta opción se complementó con la de representar figuras míticas y literarias, como Prosperina y dos Penélopes. Esta última, a diferencia de la mujer sencilla y laboriosa que al menos yo imagino, fue representada como reina lujosa, y su tejido, como una “red de mallas de oro que pende de su cinturón”). Hubo también creaturas de cuentos maravillosos (hadas), y también, hechiceras (cuatro de ellas). Esta última figura permitió el flujo de un ludismo erótico, confundiendo también con la imagen de la hechicera oriental cuyos poderes emanan de un cuerpo sensualizado, cubierto en profusión de emblemas, signos cabalísticos, imágenes simbólicas. Una cierta fascinación por lo oscuro, por el enigma hay en la mujer que se conecta con lo misterioso supraracional.

Por cierto, tampoco hubo hombres que personificaran hechiceros o magos: fue este otro terreno propiamente femenino, aunque los hombres o maridos estuvieran tras el logro de la figuración espléndida de sus mujeres en traje de hechiceras “Sra. Ana Bello de Balmaceda (Hechicera): llevó ”una pollera larga de raso colorado, con una gran franja de oro en la parte inferior bordada a la mano. Una sobrepollera o túnica de gasa de seda negra cubierta de estrellas bordadas a la mano. La pollera cubierta también de un bordado de placas metálicas de varios colores, representando lengüetas de fuego y varias figuras cabalísticas. En un costado de la pollera, la dorada figura de un murciélago tan natural que llama mucho la atención. Corpiño de paño de *lyon* rosado con encajes de malina y oro; de los hombros penden dos grandes alas de tul negro que simbolizan las alas de la noche. Sobre la chaqueta lleva un corpiño de terciopelo verde casi literalmente cubierto de bordados de oro. Este corpiño representa por un lado un desierto y por el otro un extraño animal, botando fuego por la boca. Peinado de la hechicera, sobre el cual va un gorro de terciopelo verde, coronado éste con un penacho de tres plumas: blanca, negra y colorada. En la delantera del gorro una rica diadema de brillantes, toda rodeada de medallones de oro. En el pecho y en los hombros ricos

---

momento de la dicha y del sueño, nos sorprende anunciándonos cuán fugaces pasan las horas del amor y del placer”. (Ibid, 40).

prendedores de brillantes. Este traje ha sido hecho en París y comprado por encargo del Sr. Balmaceda”<sup>801</sup>.

La dueña de casa, señora Lucía Subercaseaux de Vicuña, también vistió de hechicera y tampoco escatimó símbolos, como un prendedor en forma de pájaro agorero<sup>802</sup>. Murciélagos y pájaros agoreros: estaban ellas más allá de la superstición pueblerina, convocaban y dominaban esos símbolos del poder oscuro. ¿Se manifestaban ya rasgos de una sensibilidad simbolista, del misticismo y espiritualismo que iría caracterizando a una franja de mujeres chilenas cercanas a la teosofía y al ocultismo?

Pero claro, casi un quinto de las mujeres mantuvo su opción por los “trajes regios” o traje de reina, la mitad de los cuales era de reinas francesas o sus damas de corte, volviendo a privilegiar la época de los luises y la napoleónica. Se opta por la corporización de la realeza combinando el lujo en joyería, encajes y texturas con una sofisticación más alocada como, al personificar a Madame Pompadour, prender a ambos costados de la pollera “grandes moños de plumas celeste y blancas sujetas con espigas de oro y broches de brillantes”<sup>803</sup>. La otra opción es recargar hasta el exceso, fuera de

---

<sup>801</sup> Ibid, 54.

<sup>802</sup> “Lucía Subercaseaux de Vicuña. (Hechicera). Su falda de raso lacre con grecas azules de la misma tela, está hasta la mitad cubierta con una túnica de terciopelo negro profusamente bordada de oro, presentando los signos hechiceros. Su cabeza graciosamente atada con un pañuelo encarnado, de cuyas orillas penden medallones dorados que adornan su frente y dan, junto con sus cabellos, a su rostro toda la majestad oriental. Por su espalda cae un manto de tul bordado de oro, el que está sujeto por un prendedor en forma de pájaro agorero.- Una faja tejida de seda con oro completa el magnífico atavío de la dueña de casa”. (Ibid, 17).

<sup>803</sup> “Sra. Josefina Codecio de Toro (Marquesa de Pompadour): Vestido de gran cola de damasco color rosa guarnecido de encajes blancos con oro. La pollera prendida a ambos lados con grandes moños de plumas celeste y blancas sujetas con espigas de oro y broches de brillantes. La parte delantera del traje es de gros celeste, toda cubierta con encajes blancos y estrellas de oro. El corpiño en toda la delantera cubierto con un magnífico aderezo. Este traje es uno de los más notables del baile. A la dignidad y

toda medida hasta recubrir el cuerpo por completo con joyas. El cronista habla de “brazos encorazados” por joyas, verdadera armadura de recubrimiento; quisieran quizás tener cien brazos y tres cuellos para desplegar más joyas en el cuerpo. La legitimidad de la originalidad es esgrimida asegurando incluso que los cortes de las joyas corresponden a los de la época evocada, como en la María Antonieta re-presentada por Ana Sánchez de Valledor. El relato funde al personaje con la persona, asegurando la encarnación perfecta, la “identificación personificada”: *es, no parece una reina*<sup>804</sup>. El deseo está cumplido.

---

altivez con que lo lleva, reúne su propiedad y la simpatía y amabilidad de su rostro”. (Ibid, 48).

<sup>804</sup> “Su presencia altiva y majestuosa, su mirada dominadora e imponente y, sobre todo, el incomparable y deslumbrador lujo que lleva, nos da a conocer que es la identificación personificada de la Reina francesa y que en estos momentos es la reina del baile. Vestido de raso blanco, corte de la época de Luis XVI, cubierto de una sobre-pollera de rico encaje de Point Duchesse de una sola pieza, cuya parte inferior va rodeada con encajes de oro. La originalidad de ese encaje no sólo consiste en su riqueza sino en que fue mandado hacer expresamente en París por la Sra. Sánchez de Valledor, durante su permanencia en aquella ciudad.

Chaqueta de raso blanco escotada toda cubierta con una pieza de encajes Point-Duchesse. La pollera de encajes artísticamente levantada a ambos lados, terminando por bandas de raso blanco bordadas de oro cubiertas con rubíes, brillantes y otras piedras preciosas. La delantera de esta pollera está adornada con estrellas de brillantes de las que penden lazos de oro. En el pecho y donde nace el escote, un ramo de perlas y brillantes que semeja espigas de trigo y flores que cubren todo el frente de su pechera. La parte más característica de su traje es la espléndida diadema que ostenta sobre su frente, cubierta con inmensas perlas y hecha con todos los cortes de la época. De su gran cuello puesto con la misma propiedad que María Antonieta, nace el regio manto de púrpura, bordado de oro con perlas finas y un rico encaje de Point-Duchesse de 40 centímetros de ancho al borde, contorneando su espléndida cola que mide más de dos varas de largo. Sus brazos están encorazados, por decirlo así, con seis pulseras de rico oro, en forma de anillos y todas salpicadas con esmeraldas, topacios y brillantes.

Con formato: Fuente: 12 pto

A menos de un siglo de la dolorosa muerte de María Antonieta, no se la rescata en su caída y humildad en la prisión sino en la máxima pompa atribuida a ella. Concluye la descripción entusiasta de este disfraz: “¡Jamás María Antonieta se habrá visto mejor representada en lujo y esplendor! No sabemos qué admirar más en ella: si la riqueza asiática de su traje, su hermosura circasiana o la altivez y majestad con que se ostenta”,<sup>805</sup>. Se ha perdido toda relación con la fuente citada: María Antonieta ha devenido en asiática, en circasiana. Porque lo que aún a las mujeres en este baile es el imaginario dominante del orientalismo fastuoso cuyas cuevas misteriosas y mágicas, como la de Alí Baba, están desbordantes de tesoros y joyas que el hombre conquista para luego aderezar con ellas a sus huríes. Estas atestiguan con su belleza y enojada presencia que ellos ya han alcanzado el Paraíso.

Las cuevas, claro, que preferentemente permiten pagar este inusitado despliegue de joyas son las de los piquetes mineros, cuyas oscuridades y fatigas están a prudente distancia de esta fiesta de fantasía.

---

Su peinado está cubierto por hilos de valiosas perlas que envuelven el cabello en su parte inferior. Los aros sólo en verdad una reina puede cargarlos; se componen de cuatro gruesos solitarios de brillantes, un par de éstos de treinta quilates de peso; son éstos sin disputa los más grandes y de aguas más ricas que hayan venido a Chile. Fueron comprados por la Sra. Sánchez en París y que, a su regreso, llamaron tanto la atención de la sociedad de Santiago.

Entre sus joyas (que las notaremos por ser dignas de mención) se nota, después de sus aros, un collar de cuarenta hermosos solitarios de brillantes todos de primera agua, teniendo el del medio un peso de 10 quilates; otra joya digna de notarse es la corona con el corte de la época de Luis XVI, compuesta de hermosas perlas rodeadas de brillantes y con seis lindos solitarios como tembleques y que figuraban antorchas de luces. El prendedor o rica joya que llevaba en el pecho es de lo mejor que hemos visto; éste figura un ramo de tercia más o menos, compuesto de diez espigas de trigo, cuatro flores y algunas hojas, todas de brillantes engastados en plata, trabajo admirable por su finura y ejecución, además de su valor se admira la uniformidad en el trabajo y la rica clase de brillantes de que se compone. Este era el regio traje de la Sra. Ana Sánchez de V”.

<sup>805</sup> Ibid, 18-20.

Ahora, ausencia absoluta de referencias españolas, ni tan siquiera una reina, condesa o traje típico de esta raigambre. La concentración de lo europeo en Francia es tal que hay sólo una otra inspiración a nivel de la realeza: la germana, a través de Isabel de Baviera. Los trajes típicos se concentran esta vez en una región de Italia: hay tres napolitanas. De lo americano, sólo una y de territorio chileno: una esposa de jefe araucano. La parquedad de la descripción de este traje contrasta con el entusiasmo desbordante de los anteriores; de nuevo, la salva el esfuerzo de “autenticidad”: “La curiosidad de este traje es que ha sido traído de la frontera, expresamente para la Sra. (Lucía) Bulnes de Vergara. La tela, composición y adorno, es de una propiedad completa”. Sin duda, no fue la reina de la fiesta.

Los trajes masculinos, por su parte, se concentraron en la cita histórica: más del 50% de los 54 trajes descritos (treinta) tuvieron esta opción. La mitad de ellos eran franceses, y otro tercio personificó a la nobleza asociada a hechos de grandeza y poder (Duque de O’Souna, Barón D’Abril, Marqués de Lafayette, Pipino el Breve) como también, a célebres personajes nobles de la ópera: Conde de Nevres (tres de ellos), etc. Las únicas otras naciones actualizadas en estos trajes del poder o de cita histórica fueron Inglaterra, Irlanda y Austria. Me sorprende la inclusión de trajes contemporáneos revestidos de prestigio político e intelectual: hubo cinco “diplomáticos” y un “Miembro de la Academia de Ciencias de París”. Por cierto, eran trajes recargados de condecoraciones y de bordados de oro del poder.

La segunda opción fue la de trajes nacionales típicos, volviendo a predominar el escocés y también el oriental (6), este último, muy por debajo de su abrumadora representación en el mundo femenino.

Si en el anterior baile de 1862 los mosqueteros y Dumas con ellos dieron la nota del arte, la cultura y la sensibilidad más subjetiva y soñadora, ahora esta estuvo muy disminuida (un solo mosquetero), aunque sí hubo dos *incroyable*, esos excéntricos del vestuario durante la Revolución Francesa (su audaz contraparte femenina, la *merveilleuse*, no apareció). Ahora, aunque también hubo *incroyables*, tras la fundación del Teatro Municipal en 1865 y las ya sucesivas temporadas de ópera, la referencia literaria se cambia a la operática y aparecen algunos Fígaros, Condes de Luna, Juan de Leyda, Douglas, etc., más un Juan Tenorio. Otra evocación al arte fue un “pintor de la Edad Media”.

Traje latinoamericano, ninguno, salvo dos húsares de la Colonia, por tanto, militares encargados del orden colonial al servicio del Rey de España (¿o serían los Húsares de la Muerte que acompañaban a Manuel Rodríguez?). Lejos están los tiempos de aquel baile de los Carrera en 1810, en que se ironizaban e invertían los emblemas monárquicos. Más que consideraciones ideológicas, en 1877 primó el deseo de incorporación a la realeza en trajes que resaltaran el cuerpo y la apostura masculinas, como los de oficiales militares con *coulotte* y casacas ajustadas al torso y la cintura. En estos bailes de fantasía, se renunció a la burguesa renunciación masculina de la belleza, a los trajes pesados, anchos y oscuros. Se reconoció la riqueza de los trajes típicos, con sus coloridos variados para lo masculino, claros y alegres, sin dejar de lado la suntuosidad de inspiración oriental: “Don José Luis Santa María (húngaro), viste una levita de paño blanco bordada de oro con *brondeur* y ribeteado de astrakán. Pantalón de paño celeste ajustado a la pierna. Botas de charol que llegan un poco más debajo de las rodillas, ribeteadas de astrakán y con borlas de oro, faja de seda celeste con flecos de oro. Gorro de astrakán con un egretol, con un bonito brazo de coral y con cadenas y borlas de oro. Del centro de la copa del gorro pende un fleco de seda con borla. Una corbata de seda celeste con flecos de oro completa uno de los mejores trajes del baile”<sup>806</sup>. O el de turco que lució José Ramón Balmaceda, “comprado en los bazares de Constantinopla” durante su viaje a Oriente<sup>807</sup>. Contrastando imagen y texto, puedo asegurar que la foto de J. R. Balmaceda que guarda el Museo Histórico Nacional sin fecha ni identificación y que aquí reproduzco corresponde al por él usado en este baile Vicuña<sup>808</sup>. Esta descripción nos permite colorear en la imaginación la imagen en blanco y negro para devolverle todo su esplendor: “Don José Ramón Balmaceda (turco): Un fez con un turbante al rededor, de seda y oro. Un chaleco de paño azul marino, bordado en la parte

---

<sup>806</sup> Ibid, 20.

<sup>807</sup> Viaje en que debió también haber comprado en París el traje de Hechicera de su esposa, ya comentado.

<sup>808</sup> Igual adjudicación hago al disfraz que reproducimos aquí de otro Balmaceda, también sin identificación de fecha o fuente en el MHN, ya que corresponde fielmente a la descrita en el texto de crónica del Baile Vicuña. El nombre de este último sería José Rafael y no José Manuel, como dice en la cita de la publicación.

del pecho y mangas con trencillas de oro. Encima de este una chaqueta corta con botonadura de perlas y con anchas mangas en forma de alas. Pantalón turco ancho, que caía hasta el botín en forma de polaina. En la cintura dos pistolas y un puñal esmaltado de riquísimos colores. Para completar la verdadera propiedad del carácter que representa, lleva en la mano un rosario de grandes cuentas de ámbar. En la cintura lleva una tabaquera trabajada por las mujeres del Monte Líbano”.

Los personajes dramático-literarios se prestan también a fantasías y a un manejo histriónico de su papel, como es el caso de Don Mariano Melo Egaña en su caracterización del Conde de Almaviva, que se anuncia “con una serenata acompañada de la española guitarra que se toca en el patio morisco. Fígaro y el Conde de Almaviva, Don Mariano Melo Egaña, se presentan al salón ... el Conde con el sombrero en la mano saluda noblemente a la concurrencia. Lleva un traje de raso celeste claro adornado con hileras de terciopelo guinda bordado de oro, mallas de seda y zapatos de terciopelo abiertos por delante y vueltos arriba en forma de cuello, forrados en raso; de sus hombros pende una capita de terciopelo primorosamente bordada y sujeta con cordones de oro; cuello y mangas de ricos encajes; un cinturón de piedras sujeta un magnífico florete y una cartera; rodea su cuello una cadena formada con los premios de sus ilustres antepasados y con piedras; un sombrero español adornado también con piedras y largas plumas, completa uno de los mejor y más lucidos trajes que se presentan en esta noche. Por la galantería del Conde y propiedad con que maneja su papel, hace uno de los tipos mejor caracterizados”.

Hubo sólo dos disfraces que escapan a la norma; una oda a la modernidad de Juan Antonio Orrego, quien apostó a encarnar un prodigio técnico de ese tiempo, justamente, el que permitirá la conexión informativa instantánea a través del mundo, cambiando el sentido del tiempo y del espacio: “vestuario marinero, chaqueta y pantalón azul y una rica camiseta del mismo color de seda. Envuelto en la cintura quince varas de cable; sombrero marino en que iban grabadas estas palabras: “Despacho Telegráfico”. - En las cintas que colgaban del sombrero se leía: “Cable Submarino”<sup>809</sup>. El otro traje estaba basado en la abstracción conceptual y estética: era un “traje de contraste”, mitad blanco y mitad lacre.

---

<sup>809</sup> Ibid, 27.



La tónica del gran esplendor y exhibición de riqueza suntuaria y sacrificial, de gasto enorme de energía para alimentar el deseo de una noche, se mantuvo a través de la década, y los testimonios suman y siguen. En otro baile memorable, ofrecido por don Víctor Echaurren Valero y su esposa doña Mercedes Herboso en 1885 o 1888<sup>810</sup>, sobresalieron disfraces masculinos como el de Carlos Robinet “que lucía un admirable y valiosísimo traje de ‘chino’ auténtico, de lujoso mandarín”, el del doctor Guzmán de *Nelusko* y del Sr. Philips, de Coronel Douglas, de *Doña Juanita*, los dos últimos, de inspiración operática<sup>811</sup>. Eduardo Balmaceda Valdés refiere: “Yo he leído crónicas al respecto en que se pondera hasta lo increíble el lujo que se derrochó en tal fiesta y recuérdanse entre las damas que más llamaron la atención, a la hermosa dueña de casa encarnando la bandera chilena, con una chaqueta de terciopelo azul adornada con una magnífica estrella de legítimos diamantes, falda de terciopelo rojo y albos encajes de Inglaterra”<sup>812</sup>.

Sacar a pasear sobre el cuerpo en una sola noche todas las joyas familiares disponibles, fabricar estrellas con diamantes auténticos cosidos en la ropa, es algo que en Chile no tenía antecedente y no lo ha vuelto a tener en este rango luego de concluida la *Belle Époque*. Ahora se entiende que fuera necesario disponer de fuerzas de choque de la policía para proteger a los disfrazados que llegaban a estos bailes: de hecho, estaban protegiendo parte importante del erario nacional.

## **2.4 EN EL NUEVO SIGLO: ORIENTALISMO Y CITA HISTÓRICA (Bailes Goubler, Edwards-Budge y Concha Cazotte)**

Los flujos de deseo, la vanidad y las pasiones, aquel “espíritu de imitación” que según Proust intensifica la ansiedad de la performance, mantuvo en pleno auge la dinámica ya descrita de los bailes de fantasía hacia el fin de siglo y en las primeras décadas del nuevo. A la consabida imagen de que el baile de disfraz es efímero y se evapora con la

---

<sup>810</sup> Balmaceda fecha el baile en 1885, en tanto en (Selecta N°8, 1912), se fecha en 1888.

<sup>811</sup> 1912, “Un gran baile de fantasía”, Selecta N° 8.

<sup>812</sup> Eduardo Balmaceda Valdés, *Del presente y del pasado*, 177, citado por Gonzalo Catalán, 81-2.

luz del nuevo día, se contraponen el deseo de inmortalizar lo creado para dicha noche: al día siguiente del baile, antes de meter los trajes al baúl con naftalina, los participantes acudían disciplinada y deseosamente a la sesión de fotos donde un fotógrafo comercial o de la prensa. Por eso, las decoraciones, las poses, son propias del código fotográfico y no son las del baile propiamente tal.

Hacia 1900 hubo esplendorosos bailes en Valparaíso, como el dado por la familia Goubler. El orientalismo en las mujeres estuvo allí en apogeo: se lucieron disfraces tan cuidados y primorosos como en bailes anteriores. La mitad de los retratos femeninos disponibles en la colección privada de la familia nos presentan egipcias, griegas, árabes o húngaras. Las diademas, perlas y brazaletes siguieron siendo adornos preponderantes en estos y demás vestuarios de fantasía, en la performance del deseo de la riqueza para la seducción. La gestualidad corporal de las retratadas fue más lánguida, más sensual y romántica, con toques de fantasía, muy diferentes a las posturas hieráticas de sus antepasadas de 1862. La segunda opción fue la elegante época del imperio napoleónico, con dos madame Pompadour más una con vestuario principesco del periodo. Otra preferencia fue el Renacimiento, con vestidos con amplios ruedos de terciopelo, collares largos y elegancia altanera. La nota discordante la dio una mujer que encarnó una alegoría republicana, diosa coronada y enjoyada con el cetro del mando en una mano y el otro brazo en alto, en señal de victoria y de conducción de la lucha. Su deseo de poder se opone fuertemente al sensualismo y romanticismo de las poses de las mujeres que apuestan al ideal canónico femenino de ese tiempo.

Los vestuarios masculinos sólo en parte correspondieron a los femeninos: las damas renacentistas estuvieron bien acompañadas con Enrique VIII o con personajes nobles de ese periodo, como así también, por figuras medievales, por mosqueteros, por un Felipe II y por los Luis XV que volvieron a aparecer. La opción menos frecuente fue la del “traje típico regional”, privilegiándose absolutamente los vestuarios de época europea entre los siglos XV y XVIII, más la imperial napoleónica. No hubo en los hombres interés alguno por el orientalismo tan deseado por las mujeres: Asia, Africa y Europa Oriental no los movieron en absoluto.

Por cierto, nadie, ni hombres ni mujeres, se inspiró en alguna personalidad, figura o imaginario chileno o americano.

El baile más divulgado hacia la sociedad a modo de publicidad representativa fue el de la familia Edwards-Budge, julio de 1905, al que asistieron quinientas personas y que mereció veintitrés páginas de cobertura a través de cuatro números consecutivos de Zig-Zag, honor que no ha tenido ni la investidura de un Presidente de la República o de un Papa, o su funeral. Este baile explicita su *ethos* no de distensión lúdica sino altamente competitivo, “una batalla suprema por asegurar un puesto de honor en el torneo de arte y de elegancia”<sup>813</sup>. Los mismos valores que se manejaban respecto al vestuario de este tiempo, su inscripción como arte y elegancia, se potencian al máximo en un baile de fantasía, al quedar liberadas en parte las restricciones específicas de la moda vigente.

De nuevo, el pueblo no invitado al baile privado, inducido por el deseo de ver y tocar esos lujos llamativos, levantó una “espesa barrera que obstruía la calle”. Pero también dentro de la casa se formó una muralla de los que se agolpaban para ver al recién llegado, profiriendo “una salva de exclamaciones de halagüeña sorpresa, de comentarios encomiásticos sobre el arte y la originalidad de su disfraz”. Las miradas, los brillo del deseo y del poder fueron resaltados por la prensa: “fiesta de luces y de colores, de reflejos de miradas femeniles y de piedras preciosas”, abigarradas y espléndidas; lugar de “tantas miradas magnéticas”.

La in-corporación del cuerpo propio en el cuerpo de la historia y de su imaginario fue el deseo central: “se veían vivos, reales y palpables todos los personajes de la historia y de la novela, de la leyenda y de la fantasía. Eran esas sus resurrecciones realísimas, tal como existieran en apartados días, tal como los soñaran sus jeníos creadores. Cada cual sentía vibrar en sí algo del espíritu, la partícula universal del alma universal que animara a sus héroes”. Esa polifonía de evocaciones se describe como “el consorcio de la poesía, la leyenda, el tiempo, las razas y la historia”, como “la mascarada de todas las vidas del mundo”. ¡La mascarada de todas las vidas del mundo! ¡Qué afán de omnipotencia cósmica, divina, de control y encarnación de la totalidad! Nietzsche se habría revolcado una vez más en su tumba.

¿Evocaciones principales? Comienzan las fotografías de Zig-Zag con la serie masculina, con un Napoleón y con sus hijos a cargo de gobernar las conquistas del Imperio: el

---

<sup>813</sup>Víctor Noir, 1905, “Vida social. Baile de fantasía”, Zig-Zag N°25. Las siguientes citas corresponden a esta misma fuente.

primer y segundo Imperio nuevamente son especialmente atractivos, incluso, el dueño de casa viste en este estilo. Se regresa a los trajes militares, a los guardias de Napoleón, a los Húsares de la Muerte. Del Antiguo Régimen se rescatan los lunares artificiales, los rostros empolvados, las grandes pelucas. Y de la Revolución Francesa, los *incroyables*, esos “epicúreos refinados que brotaron al pie del cadalso” y los guillotizados, con sus círculos rojos al cuello, entre ellos, el propio Luis XVI. Otra época aludida es la del Imperio Romano con un Nerón en vez de un César. Persisten los trajes del poder laico contemporáneo (diplomáticos), agregando el eclesiástico: cardenales.

Están los canónicos personajes de novela y óperas: los tres mosqueteros de la era Luis XIII, el Conde de Nevres, Cyrano de Bergerac, un torero de la ópera *Carmen*. Los trajes típicos reiteran los ya conocidos Highlanders escoceses, introduciendo al torero español y, por primera vez, una alusión a Estados Unidos: un negro yankee. Los trajes orientales masculinos son más numerosos y variados: ricos comerciantes chinos, mandarines, samuráis japoneses, moros, turcos.

En este baile, las mujeres acompañaron a los hombres en la preferencia por trajes de época europeo, con el consabido privilegio de los periodos Luis XV, XVI y napoleónico del primero y segundo imperio. Las mujeres nobles del Antiguo Régimen que fueran decapitadas por la Revolución fueron rescatadas en son de reivindicación. La segunda opción fue el periodo medioeval, en el que sobresale una acorazada Juana de Arco. Subsiste el orientalismo de japonesas y odaliscas turcas, como también trajes de fantasía etéreas: mariposas, botón de rosa, cielo estrellado, hadas. Entre las citas de arte: la operática Tosca, Roxana, la amada de Cyrano, Lucía, heroína de Alfred de Musset, todas ellas en clave romántica o post-romántica, además de un clown y de dos modernistas Pierrettes, acompañadas por un Pierrot. Estas últimas hacen su aparición en bailes de la alta burguesía chilena.

La evaluación del baile resalta dos elementos: que un baile de fantasía “pone en movimiento los cerebros” porque incita a una reflexión, una práctica y una crítica artístico-cultural (y social). Remece la cotidianeidad y pone a la sociedad en otro plano de experiencia. La segunda observación es autoafirmativa: el baile fue “una espléndida revelación del buen gusto de la sociedad de Santiago”. Ese “buen gusto” apunta a lo apropiados, bien hechos y elegantes de los trajes, a que en ocasiones alcanzaran la categoría de “obras de arte”. Un buen diseñador francés, por ejemplo Paquin, recibe a

menudo esta calificación. Pero el traje de fantasía lo lleva a su máxima expresión, porque combina la belleza del diseño con la adecuación como cita histórica o como capacidad de simbolizar un concepto. Por ello, un baile de fantasía supone una sociedad con suficientes referentes culturales y estéticos para realizar un despliegue de sí misma. La opción en este baile Budge Edwards siguió siendo lo magnificante; esto proyecta los anteriores elementos a una materialización que en su conjunto califica de ese modo a la sociedad allí puesta ante el ojo del deseo.

Otro requisito para un baile de disfraces masivo como este es la capacidad de los talleres chilenos para producir estos trajes y complementos: hubiera sido imposible un siglo antes, cuando había escasas costureras y sastres en el país, cuando los zapatos y sombreros se importaban ya confeccionados, cuando no había industria nacional ni diseñadores locales. La zapatería que confeccionó la mayoría de los zapatos durante los días previos al baile realizó una exposición de la variedad de modelos creados, titulándola “una historia del zapato a través de los tiempos”. Talabarteros y aún hojalateros, que confeccionaron armaduras y trajes de samuráis, fueron los artesanos de este baile. Como se seguirá haciendo con bailes futuros, se justificó el enorme gasto realizado para una sola noche por el “chorreo”. Cuando el conflicto social se agudizó en los albores del triunfo de Alessandri una década y media después, se continuó ejemplificando con los bailes de fantasía este fenómeno de gasto suntuoso/beneficio social, prueba del equilibrio de esa “sociedad bien constituida”: “Hablando de los odios sociales, ¿por qué se han de enfurecer porque los ricos se divierten? ¿Por qué murmuran exaltados contra los bailes, el teatro, los automóviles, etc.? ... Se prepara un precioso baile de trajes; se exige que todos se vistan de japoneses, y los kimonos han brotado, como por encanto, en todas las casas de modas; se cenará a la japonesa y los salones serán arreglados *ad hoc* formándose en ellos bosques de cerezos en flor. El dinero correrá y los agraciados serán los carpinteros, las costureras, las floristas, peluqueros, zapateros, etc., etc. ¿No se compensará la alegría de los asistentes con las ganancias pingües de los obreros y trabajadores? Ya véis cómo todo está equilibrado en una sociedad bien constituida como la nuestra”<sup>814</sup>.

---

<sup>814</sup> Editorial, 1919, Familia N°116.

Otro baile realizado el mismo Julio de 1905 en Ovalle y publicitado en Zig-Zag N° 30 contrasta con el capitalino en las temáticas: priman los vestuarios de fantasía o conceptuales (música, cielo, capricho, rosa acuática, día y noche, noche estrellada, arco iris, flores: amapola, rosa, crisantemo, florista) y los trajes típicos (¡una araucana!, una aldeana holandesa, una aldeana siciliana, otra aldeana, una aragonesa, etc). Se prefiere a Colombina, la compañera aldeana de Arlequino, de la tradición de la commedia del arte, a la pierrette modernista francesa. El orientalismo es casi nulo: sólo una griega, y de época, sólo una romana .

No hay ninguna mujer encarnado a alguna francesa de ninguna época y a ninguna personalidad con nombre propio, como tampoco, a una figura literaria (sólo hay una referencia a un personaje de ópera, “Marta”). El único traje de época es masculino y genérico: un español antiguo. Las opciones de traje típico son de aldeanas, de gente sencilla aunque bella. Los vestuarios son cuidados y armoniosos, pero no apuestan a lo que hemos llamado trajes del poder político o militar, a trajes de épocas glamorosas e imperiales de la historia europea, ni tampoco, a trajes de sensualismo vistoso y recargados con profusión de joyas, como los de las huríes y bailarinas árabes. El deseo de poder político, económico y erótico está o ausente o reprimido. Las evocaciones histórico-literarias, más exigentes en su encarnación, no fueron intentadas. La diferencia entre la alta burguesía capitalina o porteña y la de una ciudad más pequeña, y podemos aventurar, menos moderna y menos rica, no es casual sino, creo, absolutamente significativa en este plano del imaginario y de las posibilidades culturales y materiales de su in-corporación al cuerpo subjetivo y social.

La culminación de la serie de bailes de fantasía capitalinos de esta *Belle Epoque*, equivalente al también altamente ostentoso baile de Claudio Vicuña, fue el celebrado en el Palacio Bizantino Concha-Cazotte, en septiembre de 1912. La cobertura periodística fue amplísima; la revista Zig-Zag le dedicó ocho páginas consecutivas, fue consignado en la muy difundida revista La Hoja de Teatros de Valparaíso, en la revista cultural Selecta y en Familia, entre otras. Lo diferente es que ahora las fotografías fueron tomadas durante el baile, aprovechando el avance tecnológico. Y, como el baile comenzó a las doce de la noche, las fotos de exteriores fueron tomadas al amanecer. ¡La fiesta fue larga! Y su impacto tal, que Selecta propone recordar los periodos de la historia de Chile según la piedra miliar que fijan estos grandes bailes, hitos artísticos, culturales y sociales que separan el tiempo en un antes y un después, en vez de marcarlo

por hechos traumáticos de la naturaleza, como salidas del río Mapocho o grandes terremotos.

Al igual que en el baile Vicuña en el Palacio de la Alhambra, el estilo bizantino del Concha Cazotte, construido también con una enorme fortuna minera -la de Díaz Gana- proveyó un marco arquitectónico que favoreció la predilección femenina por los trajes orientales, lucidos por más de quince de ellas: “semejante palacio ha sido hecho para bailes de fantasía, para reuniones en que se levante un mundo muerto, un mundo de ensueño”, como ocurre en la Bella Durmiente tras un sueño de cien años de sus moradores. Las cúpulas del palacio fueron adornadas con guirnaldas de luces, los enormes jardines dispuestos con una cena con mesa sentada para cientos de personas, y recorridos por numerosos sirvientes vestidos como lacayos del Antiguo Régimen, con frac y pantalón corto. Las descripciones de los trajes en la prensa masiva son tan ricos y esplendorosos como los reseñados por el anónimo cronista del baile Vicuña. Por ejemplo, Rosario Ossa de Matte: “oriental, traje de seda amarilla cubierto de gasa celeste bordado, turbante celeste con *aigrette* (tocado de plumas) amarillo, *pendentif* de esmeraldas, aderezo de brillantes”<sup>815</sup>. Aparte de las genéricas orientales, hubo persas, turcas, hindúes, gitanas y egipcias. Las hijas del dueño de casa estaban de “favoritas del Harem”. Entre las egipcias, por supuesto, estaba Iris, Inés Echeverría de Larraín.

Los trajes típicos fueron abundantes, evitando nuevamente los países de la Europa industrial y moderna para preferir los exóticos y vistosos en sus trajes de toque oriental: Cracovia, Rusia, Alsacia. Ahora sí se citó a la madre patria, con españolas antiguas, andaluzas y manolas. Hubo una ola de mujeres típicas sencillas, como aldeanas y mujeres de algún oficio: vendedoras de pájaros, pescadoras, floristas. Los trajes de fantasía fueron escasísimos, habiendo flores, sólo dos mariposas e, innovando, un “mar” y un “invierno”. En las referencias de arte, primaron de nuevo las óperas, insistiendo sobre los mismos temas: tres Manon Lescaut y tres Carmenes, más dos protagonistas masculinos de *Tosca* y una pareja de *Fausto*: Margarita y Mefistófeles.

Arrasaron sin contrapeso las épocas de poderío real o imperial, más que doblando a la segunda opción, la de las orientales, teniendo primacía absoluta las épocas de fastuosidad real o imperial francesas: época Luis XV seguida por la de Luis XVI, la del

---

<sup>815</sup> 1912, “Un gran baile de fantasía”, *Selecta* N°8, 212-214.

Segundo Imperio y el Imperio Napoleónico. Hubo, claro, Marías Antonietas, princesas de su corte, marquesas Pompadour y... Carlota Corday. De otras reinas, las renacentistas: María de Médicis y María Estuardo, y de reyes, Francisco I. Todos, trajes lujosos, como el de Blanca Ossa de Balmaceda representando a María Estuardo: “traje de terciopelo lacre con adornos de encaje, peinado de la época, en la cabeza, una corona de brillantes”. Los comentaristas realzan las piezas de época auténticas, ya sea joyas, abanicos, tocados, etc.

Hubo sólo un disfraz que pudiéramos llamar subversivo o que intentó otro acento: Raquel Echeverría Cazotte asistió de “abogada francesa”, que no sólo enfatiza un profesionalismo femenino con acceso a las Cortes y al poder judicial sino en una vertiente específica: “feminista y anarquista”. En ese contexto de venias al poder, fue un gesto tan emancipatorio como el de Javiera Carrera al lucir la corona invertida en aquel baile durante la gesta de la Independencia.

La obligación de la belleza femenina condujo a diversas revistas sólo a detallar por escrito los trajes de las mujeres, omitiendo los de los hombres. Pero en las fotografías, destaca como perfecto representante de esta primacía de la realeza y del imperio un emperador contemporáneo: el fastuoso Kaiser, con sus grandiosas condecoraciones e incluso, con el casco de gran águila imperial. Se aprecian también múltiples hombres con coulottes ajustados y con pantalones cortos, invistiendo a luses o a orientales.

Me interesa sobremedida descubrir el contexto de esta pasión por in-corporarse a ciertas épocas y periodos de la historia muy precisos, específicamente, la de los luses y del primero y segundo imperio. Y dentro de ellos, la opción por no incluir a las *merveilleuses* ni a los revolucionarios, a los sans coulotte que impusieron el pantalón y la levita oscura, ni a los hombres despeinados en señal de oposición a las pelucas. ¿En qué contexto de decires, de enunciados de verdad se ubican estas corporizaciones, estas visibilidades, estas performances? ¿Es un rasgo específicamente chileno, o corresponde a una ola mundializada, o al menos generada en ese referente francés al que se sigue con ahínco, incluso, cuando es hora de disfrazarse, de supuestamente elegir dentro de una gama vasta y diversa de opciones, dentro de “la mascarada de todas las vidas del mundo”?



## 2.5 LA NOSTALGIA DIECIOCHESCA: REPUDIO A LO BURGUÉS Y A LO PLEBEYO EN LA ERA DEL IMPERIO

“La ropa, tal como puede abrir zonas dormidas, tiene también la misión de cerrar y organizar nuestras actuaciones en este mundo. El disfraz, es decir, la segunda indumentaria, festiva y ocasional, tiene la misión de desorganizar estos sistemas, y permite al usuario embarcarse en códigos de comportamiento teatrales, en donde predomina aquello que uno siempre quiso ser, o lo que uno jamás será”.

**Guillermo Tejeda**<sup>816</sup>

La exigencia de estos bailes privados, ya lo vimos, era crear trajes que manifestaran el arte y la elegancia de su portador y claro, su capacidad económica para costearlo. El desafío, ya ubicados dentro de una elite que tenía asegurada una potente base económica, era in-corporar con gracia y soltura, con propiedad, esos trajes. Ciertos círculos sociales, como los de ciudades pequeñas de provincia, preferían obviar la cita histórica para no comprometerse en ella, y apostar a la fantasía genérica sin referente. Pero quienes participaban en la competencia activa por manifestar su avanzada en el progreso cultural, esta oportunidad era asumida en plenitud.

El comentarista de *Selecta* resalta que grandes políticos, empresarios, intelectuales y destacadas damas de sociedad hayan asistido a los diversos bailes de fantasía que hicieron época en el país con trajes muy diversos a su condición social. “Es que hay un placer exquisito en derrochar la vida alegremente, en fingirnos, por una noche, un mundo encantado en el cual seamos reyes y señores, y todos nuestros ensueños puedan realizarse por completo: la fantasía vale siempre más que la realidad”<sup>817</sup>.

La revista *Familia*, en una editorial, privilegia el baile de fantasía Concha-Cazotte de 1912 sobre la también fastuosa y espectacular fiesta dada en ese lugar y por el mismo anfitrión, dos años antes, para agasajar a los delegados extranjeros asistentes a las celebraciones del Centenario. El baile de gala de 1910, hasta entonces considerado magnífico, deslució rápidamente en la memoria social ante el baile de fantasía. Su debilidad estuvo en manifestar que “la marcha incesante del progreso ... el

---

<sup>816</sup> Guillermo Tejeda, 1995, *Los disfraces de Neruda*.

<sup>817</sup> *Ibid.*

convencionalismo moderno” somete a un estrecho círculo de las posibilidades de representación, obligando a una performance monótona. El hombre “habría desterrado todo lo superfluo y decorativo: la práctica moda inglesa cubre (por igual) cuerpos de todas las nacionalidades del mundo”, en tanto, a las mujeres “más les importa hoy el lucimiento de unas formas esculturales que la aglomeración extraña y absurda de todo lo que pueda deformarlas. Esta será, indudablemente, la más duradera de las modas, porque es la que más se ajusta... al cuerpo”.

El disciplinamiento de “esa sociedad cosmopolita que vestía uniformemente, ciñéndose con inflexible rigor a la moda reinante” en aquel baile del Centenario pareció agobiante una vez comprobadas las fantásticas posibilidades alcanzadas por la creatividad humana a través de las culturas y los tiempos en esos agregados al cuerpo de simulación y disimulo, en el juego con las formas y los colores, con las texturas y los aderezos: “en la gran fiesta de fantasía a que nos venimos refiriendo, la sociedad chilena toda ostentaba la más completa y encantadora anarquía de trajes desde los históricos más antiguos hasta los más modernos; desde los más lujosos porque la elevada alcurnia del personaje representado así lo exigía, hasta los más modestos en su elegante sencillez; personajes que la historia señala como irreconciliables enemigos cruzaban alegres los salones encantados del palacio y las tibias avenidas del parque, desbordantes de flores, de perfumes y de luz <sup>818</sup>”.

La moda imperante era percibida por algunos refinados como disciplinadora en una homogeneidad sin gusto ni fantasía, por tender a lo pragmático del ejecutivo inglés ciudadano en el caso del hombre y a lo que muestra el cuerpo sin transformarlo en el caso de la mujer. Esas simplificaciones aptas para la vida urbana eficiente parecían carentes de componente cultural elaborado, ese componente buscado dentro de la cosmovisión dominante. Es bueno volver a algunos principios fundantes de esta Era del Imperio, como concebir la cultura como equivalente a la civilización, y esta a su vez como un proceso progresivo dentro de la evolución de las razas, habiendo culturas, razas y civilizaciones más avanzadas que otras, y, con esa misma lógica, épocas dentro de la historia en que se llegó a cúspides de evolución. La jerarquía, el metro comparativo entre los humanos, entendidos como una ecuación entre el cuerpo/raza/sexo orgánico,

---

<sup>818</sup> Luis E. Zañartu, 1912, Familia N°35. p. 1.

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Texto, Derecha: 0 cr

pensamiento/acción o realizaciones concretas que materializan ese valor del espíritu, se desplegaba así sin rubores, sustentado en un discurso de verdad.

Por eso, a quién puede extrañar que esta mentalidad que premia darwinianamente al más fuerte, al más capaz por generaciones, al más cultivado, al que mejor resuelve en el cuerpo/cultura el desafío de darle forma a la vida y persistir en ella irradiando esa evolución hacia el medio, quiera participar in-corporadamente de los puntos considerados más altos de esta y otras civilizaciones. Estos a veces están encarnados en personalidades específicas, o en una época que impregna de valor o está impregnada por el valor de quienes allí se desenvuelven o desarrollaron. Esa época está en otra parte, en otro tiempo para quienes buscan no el desarrollo científico y económico, o ni siquiera el social, sino el artístico.

Quiero remitirme a dos creadores que expresaron sensiblemente en ese tiempo de modernidad la nostalgia por el tiempo pasado y el desasosiego con un presente que nunca acababa por realizarse en plenitud: me refiero a Proust y a Darío. Ambos poseían un cuerpo y una raigambre social desplazada respecto a los cánones de la nobleza (europea). Ambos, añoraban pertenecer a los mundos imaginados o ya vividos mediante la elaboración artificial fabricada por la palabra, por el texto, por la composición de imágenes y evocaciones de lugares que están en otra parte y en otro tiempo; que están o muy adentro de la experiencia subjetiva o muy lejos, en ese lugar inalcanzable que refracta el aquí y ahora.

“¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. Rubén Darío, 1896, “Palabras liminares”<sup>819</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

No era el único que detestaba la vida y el tiempo en que le tocó nacer. Ese fin de siglo modernista repudió con fuerza lo que consideró la reducción burguesa de la experiencia y el gusto. A un siglo y poco más de la revolución francesa y de las independencias nacionales americanas, en ellos los afanes de igualdad se habían evaporado. Ya no era una burguesía naciente, acumulando ascéticamente capital sino pletórica de él. Ya no

---

<sup>819</sup> En Prosas profanas. Reproducido en Rubén Darío. Antología poética, 107-109.

Con formato: Texto

había una nobleza con prácticas excluyentes y sinónimo de la injusticia y el abuso, arrojada del poder y vilipendiada, sino gozaba en plenitud de su poderío político y económico en Europa. Salvo Francia, que a la sazón era una república tras frecuentes intervalos imperiales que habían avivado las prácticas cortesanas, manteniéndolas vivas en la retina y en la práctica social. Al menos, así lo atestigua el mismo Darío:

“Los usos monárquicos se saben guardar bien en esta Francia, que tanto de su esplendor y de su arte debe a los reyes... El Protocolo es una institución que aún se perpetúa y renueva los días de fausto de épocas imperiales y reales... La alta sociedad guarda sus títulos y pergaminos, con rarísimas excepciones, y los nobles, militantes en la política republicana, conservan sus denominaciones heráldicas. Hay aún nobles socialistas, que reciben a sus invitados y correligionarios con pompa ultraconservadora y lacayos de libreas blasonadas”<sup>820</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

La representación del poder. El poder de la representación. Ese poder que incluye y envuelve en su boato la sensibilidad del que se relaciona con la representación, aunque sea desde otra posición de poder. Ese que obliga a formas de cortesía y de trato ceremonial conceptuoso y elaborado; a situarse en una artificiosidad barroca o estilizada, apoyada en una convencionalidad exigente que ornamenta el lenguaje oral y el corporal.

“A un presidente de la República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Hañagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños... (Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)”<sup>821</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

La identificación con lo sensual y fino está en la realeza, en la antigüedad imperial que, junto al poder de las armas, edificó templos, ciudades, culturas, texturas elaboradas y bellamente expresivas. En el oro, la seda, el mármol. No en los presidentes republicanos ni en la base de sustento de su poder: la plebe demócrata. Quede todo ello para Whitman y los suyos.

<sup>820</sup> Rubén Darío, “El hijo del re galantuomo y la ciudad galante”, en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 102-4.

<sup>821</sup> Rubén Darío, 1896, “Palabras liminares”, de Prosas profanas, en Rubén Darío. Antología poética, 107-9.

Hay ideólogos, filósofos inspiradores de Darío y Proust: Renán, por ejemplo, citado por ambos (y también reiteradamente por Alone y otros intelectuales chilenos), situado en la antípoda de un Nietzsche. Darío recurre a él para entender los afanes de asimilación a los usos fáusticos de la realeza: “Citemos a Renán: ‘Se siente en todos los actos de la realeza un arreglo elevado de las cosas del espíritu, una liberal grandeza, que, lejos de buscar absorberlo todo, quiere que se viva alrededor de ella’”<sup>822</sup>. La realeza y su corte, en retroalimentación simbiótica del poder y el deseo.

En el imaginario chileno acerca de la realeza y el imperio corporizado en las fiestas de disfraces, vimos que el Renacimiento era apetecido, pero que sin duda el periodo sobresignificado, ese que absorbía de frente y de perfil los flujos del deseo (Deleuze), al cual se remitían todos los significantes, era el Antiguo Régimen, en especial en el periodo Luis XV y Luis XVI antes de la Revolución. Periodos luego prolongados, reconvertidos y emulados por Napoleón y su corte durante el Directorio y el Segundo Imperio. Eran estos los disfraces “que más éxito alcanzaban. Salvo raras excepciones, las fantasías de otro género no resultaban”<sup>823</sup>. ¿O no gustaban, o no parecían avenirse con el espíritu de época de esa *Belle Epoque*? Esta atracción deseosa del Antiguo Régimen la compartían los chilenos con algunos miembros de la intelectualidad y del arte francés, hecha carne en las performances de las elites: moda, arquitectura, mobiliario, fiestas galantes, fiestas de disfraces, salones... En suma, un modo y estilo de vida regresivo/proyectivo. Las fundamentaciones mediante los decires en consonancia con las visibilidades, era una pasión colectiva que “estaba en el aire”.

El mismo 1904 en que Darío citaba a Renán para avalar su monarquismo, lo hacía Proust para apoyar su aclamación a la sociabilidad de la nobleza francesa inspirada en, y digna continuadora, de la dieciochesca. La afirmación de Renán se da en el contexto de defender la superioridad (cultural) francesa frente a los embates avasalladores de la Alemania del Kaiser Guillermo II:

---

<sup>822</sup> Rubén Darío, “Santiago I del Sahara y su generalísimo”, 1904, en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 186-7.

<sup>823</sup> 1905, “Otro aspecto de un baile”, Zig-Zag N°26.

“Cuando una nación haya producido la que nosotros hemos hecho con nuestra frivolidad, una nobleza mejor educada que la nuestra en los siglos diecisiete y dieciocho, mujeres más encantadoras que las que sonrieron a nuestra filosofía... una sociedad más simpática e ingeniosa que la de nuestros mayores, entonces recién estaremos derrotados”.

(Renán, citado por Proust<sup>824</sup>).

Proust continúa diciendo que en *Mundanas*, así como en *Dramas filosóficos* y en la *Reforma intelectual y moral*, Renán “nos llega a demostrar que Alemania tendría que trabajar demasiado para lograr una sociedad como la francesa de los siglos diecisiete y dieciocho e ‘hidalgos como los del antiguo régimen’”.

Según Vicuña, esta postura de Renán, Proust y Darío estaba extendida entre literatos y gente de la cultura francesa. Una ola historicista les retornó a la época pre-revolución: “Para los literatos franceses –medio burgueses medio aristócratas de nacimiento– el XIX era un siglo bastante ajeno a sus gustos. Aborrecían la “vileza” del pueblo, a la par que el filisteísmo de una burguesía en extremo materialista e individualista y, para colmo de males, carente de gusto y de estilo, ignorante de las maneras refinadas de ese Antiguo Régimen que, debidamente idealizado, ellos añoraban con sistematicidad profesional. ... Nacidos a destiempo, no manifestaban ninguna simpatía por el individualismo democrático; aun menores eran sus afectos para con la Revolución Francesa”. Este antiplebeyismo redundó en una cultura desplegada en el espacio privado, circunscrito a los iguales, no contaminado por el pueblo mantenido a prudente distancia, fuera de los cercos y puertas de los palacios: “Los Goncourt jamás padecieron la fascinación de Baudelaire por los bulevares haussmanianos. En la medida que ellos valoraban la intimidad y la existencia privada, no podían sino repudiar todo cuanto se les apareciera bajo la forma de una invitación a volcarse en un espacio público”<sup>825</sup>.

La corte y la monarquía del Antiguo Régimen recuperó para muchos el calificativo de “hidalgos”, expandiéndose así el deseo de encarnarlos en sus cuerpos, investiduras, usos, costumbres, visiones de mundo. Los hermanos Goncourt, por ejemplo, lideraron

---

<sup>824</sup> Marcel Proust, 1904, “El salón de la condesa Haussinville”, *Le Figaro*, 4-1. Reproducido en Marcel Proust. *La vida en Paris*, 39 - 40.

<sup>825</sup> Manuel Vicuña, *El París Americano...*, 113 - 14.

un movimiento estético tendiente a la recuperación obsesiva de ese mundo. Fueron grandes coleccionistas de objetos de ese periodo y crearon en sus habitaciones, salones, jardines y entorno una reproducción material de lo vigente en ese tiempo, a la par que despreciaban los objetos utilitarios y de uso común del novecientos. Y tal como el Antiguo Régimen se solazó con un rococó exacerbado, que se alimentó también y buscó afanosamente el refinamiento y lujo japonés, los Goncourt desarrollaron esa veta de la japonisería tomada de la Francia de los Luises. Su recurrencia al rococó y a lo oriental confluyó y potenció al Arte Nouveau, estilo característico de la *Belle Epoque*, masificando este gusto y sensibilidad.

En este afán de ser aristócratas legítimos, las burguesías occidentales construyeron sus palacios y los llenaron de referencias al Antiguo Régimen si eran monárquicos, o al periodo imperial si estaban con las expansiones imperiales de ese tiempo y de su tiempo presente, o mejor aún, sumaron unos y otros en salones sucesivos. La pureza del estilo era una preocupación acuciante, de ahí el encargar las piezas directamente a Europa o, estando allá, el buscar afanosamente las originales, a lo Goncourt. Lo había hecho ya Pedro Balmececa; lo continuaron haciendo muchos que siguieron en su fijación con ese periodo.

Darío, en su contradictorio amor/odio hacia lo burgués ostentoso, satirizó esta moda chilena de los palacios y de los salones de estilo en su “El rey burgués”, de *Azul*:

“El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. (...) ¡Japoniserías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y los millones de un Creso: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores, máscaras de gestos infernales y con ojos como si fueran vivos (...) Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones! Y Mecenas se paseaba por todos, con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipe”<sup>826</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

<sup>826</sup> Rubén Darío, Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile, 222 y 223.

La prensa chilena se afanó en publicitar las peculiaridades de los salones privados de las “principales familias”, en especial cuando han sido escenario de grandes bailes y reuniones sociales. Por ejemplo, al comentar el “gran baile” y “recepción espléndida” dado por la familia Bulnes en 1906, al que asistió la “alta sociedad”, se menciona el “regio palacio de la calle Agustinas”. Utilizando el oximoron de “esta severa y lujosa sala”, se resaltan los blasones familiares y trofeos patrióticos que la presiden: “el retrato del general Bulnes con banderas y trofeos de Yungai y Matucana- conservados por gracia especial del Congreso”. Luego, se menciona el contraste de esta sala más familiar y nacional con el “gran salón que ofrecía un aspecto deslumbrador”. Este era “de purísimo estilo Luis XV”, seguido a continuación de “una serie de elegantes salones de épocas – uno de magnífico estilo Imperio”. Adornan profusamente la mansión “obras de arte y antigüedades”<sup>827</sup>. Colinda con esta información otra relativa a la fiesta obrera del Centro Social de Tipógrafos, calificada como “interesante y simpática”, y, en su visibilidad, se la describe solamente como ofreciendo un “hermoso golpe de vista”.

Sí, es verdad, recordemos los conceptos de Blest Bascuñan de que en Chile no hay términos medios. Se es noble o cursi. Y si se es noble, corresponde vivir en un salón Luis XV, XVI o Imperio.

La gente se precia de publicitar sus salones. Las mujeres de mayor avanzada cultural que luego fundarán el Club de Señoras, como Delia Matte e Inés Echeverría, o la siempre líder primera dama Sara del Campo de Montt, acompañan reportajes a sus personas con vistas de sus salones Luis XVI sin moradores, como objeto de contemplación y realización del deseo. Es en ese tipo de salones donde se realizan los bailes de fantasía. Si se ha llegado al punto de tener uno y muchos salones de estilo monárquico e imperial, al que se concurre con el contraindicado y desilusionante traje moderno, cómo no querer realizar el cuadro completo: verlos habitados, agitados, vivificados por seres in-corporados a esa época mediante sus vestuarios, pelucas y ademanes dieciochescos. Así lo expresa el crítico de arte y de literatura Omar Emeth:

▲ “Lo que es visible en materia de muebles, lo es más aún en la indumentaria de nuestros desdichados contemporáneos. Contemplad, os ruego, en cuadros del siglo XVIII, á uno de esos caballeros que peleaban guerras *en dentelles*, como los héroes de Fontenoy, ó á alguno de esos

<sup>827</sup> 1906, “El gran baile de la familia Bulnes”, Zig-Zag, 8-7.



condes ó gentiles hombre de las corte de Luis XV ó de Carlos III y decidme si merced á sus atavíos, no resulta su personalidad más original, más hermosa que la de nuestros más elegantes contemporáneos en traje de etiqueta! Un marqués Luis XV era todo un poema: un gentleman de 1911 es la quinta esencia de la prosa, de la uniformidad, de la vulgaridad. Si no fuese por las señoras, no habría ya en el mundo, (salvo quizás en la China ó el Japón) originalidad alguna en asuntos de 'sastrería'. ... Toda esa fealdad material nace de la vulgaridad y banalidad mental de nuestros contemporáneos”<sup>828</sup>.

El culto del “estilo” en esta oligarquía e intelectualidad refinada se remite entonces al pasado y repudia el modernismo, incluso el del Art Nouveau. La señora Ana Lyon de Alamos, por ejemplo, comenta su “apasionamiento” por lo artístico: “Créame que cuando últimamente regresé de Europa, tuve la mayor de las desilusiones al contemplar mi casa con muebles modernos. Tan intenso había sido el sentido que había concluido por formarme del valor artístico de las cosas antiguas. Me gustan los estilos definidos: lo que sea representativo de una época, sobre todo. ... Yo quisiera inculcar en mi país el legítimo valor estético de las cosas antiguas y despertar todo el horror que se merece el bendito Art-Nouveau por ejemplo... ese arte epiléptico, desorientado y antipático... ese arte que no es arte... (...) En otro tiempo me dominó el afán de la elegancia: los trapos me usurparon muchas horas. Hoy, no ... la pesquisa de antigüedades es lo que me preocupa (...) la importancia suprema del arte”<sup>829</sup>.

No basta con disponer de los objetos, la arquitectura, los trajes de época. El ideal es realizar la performance en ellos inscrita: realizar la reconstrucción (imposible) de esa sociabilidad. Iris refiere encantada en una entrevista tras su regreso de Europa en 1914, que la esposa de Charles Pomarois, famoso escritor francés, recibe en su casa vestida de época 1830 para cultivar y vivir un ideal (al igual que hará años más tarde en Chile el pintor y escritor Adolfo Couve, que recibía en su casa vestido de noble francés). Preside la señora Pomarois la Sociedad del Idealismo e Iris intenta crear una similar en Chile: “Su objeto es desterrar cuanto hay de grosero y mezquino en el arte ... para dar culto a la belleza en todas sus concepciones”, siendo bienvenidos todos los que “en cualquiera

---

<sup>828</sup> Omer Emeth, 1911, “La banalidad universal”, Familia N° 19, Editorial.

<sup>829</sup> Ana Lyon de Alamos, 1916, entrevistada por Tomás Gatica Martínez, “En qué ocupa un día las damas chilenas. V. Con la señora Ana Lyon de Alamos”, Zig-Zag N°596.

esfera social tiendan a un ideal de perfección”<sup>830</sup>. Sería un salón artístico, en que los artistas expondrían al grupo sus creaciones y se premiaría a los que más se acercan al ideal. Y el traje perfecto para simbolizar ese ideal... es el de 1830, del Segundo Imperio francés. En este lenguaje espiritual y etéreo de búsqueda de la belleza y del ideal, ¿se olvida o por el contrario, hay un regocijo en que la base de poder y riqueza de un Imperio sea siempre la guerra y la invasión violenta de otros pueblos y naciones?

En las grandes fiestas de disfraces chilenas, palacios moriscos y bizantinos recorridos por personas en auténticas indumentarias de Oriente completan la estética y la experiencia de la re-presentación performativa; salones Luis XV y Luis XVI, jardines versallescos animados por espléndidas orquestas y por toda la corte de personajes que los vio un día florecer, especialmente cuidados en reproducir los artificiosos detalles de estilo. El imaginario se ha corporizado. O también, esas encarnaciones alimentan el ensueño y la poesía, magnetizadas por ese tiempo mistificado como galante, culto, preciosista. Tiempo de ideales fundidos con los principales referentes míticos de Oriente/Occidente: las reinas se encarnan en las ninfas y viceversa; las odaliscas, en las diosas. Desde América heteróclita el deseo viaja a París en los versos de Darío:

“Buenos Aires: cosmópolis. ¡Y mañana! Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París”. ... ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!”<sup>831</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

París, el sueño de toda una generación modernista. Y esas ninfas y diosas se encuentran en sus *fiestas galantes* dieciochescas las que cantó Verlaine, seguido por Darío en sus *Prosas profanas*:

“¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas galantes busco, en donde se recuerde, suave son de rítmicas orquestas,

<sup>830</sup> Inés Echeverría (Iris), 1914, entrevistada por Roxane, “Iris ayer Inés Bello hoy”, Zig-Zag N°502.

<sup>831</sup> Rubén Darío, 1896, “Palabras liminares”, de *Prosas profanas*, en Rubén Darío. Antología poética, 107-09.

la tierra de la luz y el mirto verde

...

Amo más que la Grecia de los griegos  
la Grecia de la Francia, porque en Francia  
al eco de las risas y los juegos,  
su más dulce licor Venus escancia”. Rubén Darío, “Divagación”,<sup>832</sup>.

Las ilustraciones de estos poemas de Darío contenidos en *Prosas profanas* (como la de Enrique Ochoa, reproducida aquí) capturan y proveen una lograda síntesis de ese imaginario, el cual integra a la mujer dieciochesca con todas sus veladuras, disimulos, pelucas de *pouf au sentiment* y atmósfera lánguida a un a la vez estilizado y recargado paisaje evocativo de la japonisería, componiendo en conjunto un estilo Art Nouveau modernista.

Entre todas las fiestas galantes, las de trajes fueron las más evocativas, las más capaces de recrear el pasado que se quería revivir en ese presente que rechazaba las indumentarias, gestos, sociabilidad burguesas. Eran las que convertían a cada una en reina, princesa, duquesa o marquesa, afanada en construir su cuerpo en uno ilusoriamente etéreo mediante el recurso de envolverse en encajes, sedas, gasas y deformarlos con corsets y englobarlos con capas sucesivas de enaguas crujientes. Deseo de ser esas princesas que mantenían bellas y pequeñas sus manos protegidas con guantes de seda y sin realizar trabajo manual alguno. La estructura social chilena y occidental, que mantenía en ese fin de siglo XIX un alto porcentaje de mujeres de escasos recursos empleadas como mucamas y sirvientas y otros muchos hombres como mayordomos y cocheros (estos últimos, sin derecho a voto, ya vimos), permitía quizás a estas otras mujeres privilegiadas re-crear el ceremonial de la nobleza del Antiguo Régimen, jugar con flores y ser ellas mismas una flor-rosa Pompadour en los bailes de trajes:

“Es noche de fiesta, y el baile de trajes  
ostenta su gloria de triunfos mundanos.

---

<sup>832</sup> Rubén Darío, 1896, “Divagación”, de *Prosas profanas*, en Rubén Darío. Antología poética, 114.

la divina Eulalia, vestida de encajes,  
una flor destroza con sus tersas manos.

...

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,  
sol con corte de astros, en campos de azur,  
cuando los alcázares llenó de fragancia  
la regia y pomposa rosa Pompadour?”. Rubén Darío, “Era un aire suave”<sup>833</sup>.

¡Hubo tantas chilenas que fueron por una noche pomposas rosas-marquesas Pompadour! Y quizás Darío las vio, ya sea en el baile Echaurren si este se realizó en 1886, o en el baile Goubler realizado a fines del XIX en Valparaíso, ciudad en la que vivió Darío en ese tiempo. En el poema “Un retrato de Watteau”, publicado en su *Album santiagués* de 1887, escrito durante su estadía en Chile, crea un atractivo juego en que el poeta se introduce subrepticamente en el tocador de una mujer, y participa de esa intimidad vedada al hombre que no tiene relación íntima con la dama. Recorre el ambiente que la rodea y recorre su cuerpo, sus gestos, sus actitudes y estado emotivo. Todo allí, mujer y entorno, gestos y emociones, decoración y objetos, son la puerta de entrada para que el poeta, y con él, el lector, sueñen “en los buenos tiempos pasados”. Adivinen en qué tiempo: en el del Antiguo Régimen, en el cual él gusta confundir el mito francés con el mito griego.

La mujer, solitaria, seduce sin saberlo, mientras se prepara para la seducción. A medida que transforma su cuerpo con esas artes femeninas heredadas de generación en generación, toda una genealogía de mujeres expertas en el artificio con que recubren y transforman, empolvan y perfuman cada porción de su cuerpo, anticipando la fiesta amorosa, la respaldan para concurrir triunfadora a la fiesta galante. Esa en la que aparecerá con el seno a la vista y los glamorosos zapatos rojos del deseo fetichista. Esa en la que reinan las marquesas rococó. ¿Qué santiaguesa es esa marquesa de espléndida cabellera rubia y ojos azules, de tez blanca y sonrosada, de pequeños pies y manos?

---

<sup>833</sup> Rubén Darío, “Era un aire suave”, de *Prosas profanas*, en Rubén Darío. *Antología poética*, 110-111.

“Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la cabellera espléndida. La araña de luces opacas derrama la languidez de su girándula por todo el recinto. Y he aquí que al volverse ese rostro, soñamos en los buenos tiempos pasados. Una marquesa contemporánea a Madama de Maintenon, solitaria en su gabinete, da las últimas manos a su tocado./ Todo está correcto; los cabellos que tienen todo el Oriente en sus hebras, empolvados y crespos; el cuello del corpiño, ancho y en forma de corazón hasta dejar ver el principio del seno firme y pulido; las mangas abiertas que muestran blancuras incitantes; el talle ceñido que se balancea, y el rico faldellín de largos velos, y el pie pequeño en el zapato de tacones rojos./ Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto tras la estatua de algún silvano, en la penumbra”<sup>834</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Y la fiesta de ojos comienza antes de poner el pie en la fiesta donde se encontrará con otros ojos: comienza con verse mirando-se en un panel de doble espejo, de cuerpo entero, con ojos que se miran a sí misma por delante y por detrás, en todos los ángulos, en todas las poses. En todas las miradas posibles de replicar cuando la otra fiesta esté en su álgido juego. En esa mirada que se mira reconociéndose en esa otra que se ha incorporado en ella; en esa mirada que se desconoce porque nunca estuvo así corporizada en el fondo de la pupila materna.

“Vese la dama de pies a cabeza, entre dos grandes espejos; calcula el efecto de la mirada, del andar, de la sonrisa, del vello casi impalpable que agitará el viento de la danza en su nuca fragante y sonrosada. Y piensa y suspira; y flota aquel suspiro en ese aire impregnado de aroma femenino que hay en un tocador de mujer”<sup>835</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

En su tocador hay otros cuerpos y otras miradas, aunque inmóviles, sensuales y equívocamente eróticas: son las de una Diana desnuda, un sátiro, una sirena, la diosa Europa cabalgando en el mar, entre tritones y delfines, sobre el lomo de un robusto toro: fantasías de orgías, raptos, pasiones desmedidas, atenuadas por el aroma dulzón de

---

<sup>834</sup> Rubén Darío, 1887, Album santiagués, Poema II: “Un retrato de Watteau”, primera publicación en Revista de Artes y Letras, 15-10, Santiago, Tomo 10, pp. 444 a 451. Reproducido en Obras escogidas de Rubén Darío, 297-99.

<sup>835</sup> Ibid.

aguas perfumadas contenidas en un jarrón de Rouen. La anticipación del amor galante también se alimenta de ellas. ¿Sabremos quién es esta mujer "vanidosa y gentil" que así funde el antes con el ahora, su fantasía y deseo con su concienzuda incorporación performativa de una marquesa Luis XV, que muy luego se dirigirá rápida, certera, a la carroza que la espera, tirada por gallardos y potentes corceles? El deseo ya no puede esperar...

“La hermosa está satisfecha; ya pone perlas en la garganta y calza las manos de seda; ya rápida se dirige a la puerta donde el carruaje espera y el tronco piafa. Y hela ahí, vanidosa y gentil, a esa aristocrática santiaguesa que se dirige a un baile de fantasía, de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles”<sup>836</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

¿Dónde empieza y dónde termina esta cadena de decires e imaginarios acerca de la encarnación voluptuosa y galante del otro tiempo? Porque no cabe duda que las santiaguesas y las porteñas de ese tiempo leyeron el poema de Darío publicado en la Revista de Artes y Letras, de vasta difusión. Y también que Darío asistió en persona o fue partícipe de los rumores y comentarios acerca de esos fantásticos bailes de fantasía celebrados en los palacios moriscos, bizantinos y franceses de Santiago, quedando quizás prendado de una de esas Maintenon, Pompadour o marquesas re-encarnadas, potenciando los flujos mutuos de deseo de buscar en el tiempo perdido.

Este volcamiento a corporizar y a hacer pública publicitariamente esa identificación con los momentos considerados altos de la historia universal, de esas otras épocas en las cuales el poder y el deseo se desplegaban en retroalimentación mutua, era consustancial al cruce del *ethos* de la *Belle Epoque* con la Epoca del Imperio, tiempos en que importaba medir y cuantificar, constatar materialmente los conceptos, al modo como un Darwin medía y pesaba pelvis y huesos frontales del cráneo para concluir sobre la superioridad de la raza blanca y, dentro de ella, del hombre blanco al interior de la genealogía humana. Siendo así, las fiestas de disfraces, los bailes de fantasía se realizaban con el mismo entusiasmo por doquier, en Londres como en Cuba, en París como en Buenos Aires, en casas de la nobleza y en las de los artistas.

---

<sup>836</sup> Ibid.

Proust era también un enamorado de ellas. “Al inicio de *En busca del tiempo perdido*, se alude repetidamente (tres veces) al baile de disfraces de la princesa de León. Los más bellos travestismos (o disfraces) encargados a los grandes costureros y a los diseñadores de la Opera parecían los invitados a esta fiesta, los que, por cierto, se hicieron fotografiar por Nadar”<sup>837</sup>. (Ver foto reproducida aquí). “El diario *Le Gaulois* del 27 de Abril de 1891 consagró media página a esta fiesta, *tenue la veille*, que les reportó tres millones de francos-oro a los *fournisseurs* parisinos”<sup>838</sup>. ¡Tres millones de francos oro gastados en el deseo de poder de una sola noche! Pero esa noche quedó immortalizada por Nadar, para disfrute de la mirada de los que no estuvieron allí. En esa foto, podemos apreciar que las dos tendencias prevalecientes en los bailes de la elite chilena también colmaban el imaginario de esa nobleza europea: a la izquierda, vemos a los orientalistas: turcos, persas, chinos, japoneses. A la derecha, las y los cortesanos franceses de antaño: los Luis XV y las Marías Antonietas.

¿Por qué, siendo ellas princesas y ellos príncipes con auténticos pergaminos, se disfrazan de otros príncipes y princesas: de sus antepasados? Porque quizás ellos se piensan en un tiempo de decadencia de ese mundo, viviendo los descuentos, su aburguesamiento y destronamiento, y prefieren remitirse a las glorias de un pasado que, a lo lejos, retiene su grandeza y desdibuja sus miserias y represiones abusivas. También, en mentes melagomaniacas, siempre hay un alguien más magnífico y fuerte en quien dirigir ansiosamente la mirada del deseo. El emperador quizás más poderoso de ese cambio de siglo XIX, el Kaiser Guillermo II, sistemático cultor de su publicidad representativa, también se disfrazaba: ¡de Federico el Grande! Y su otro más próximo emperador poderoso, que conduce el Imperio Austro-Húngaro, Francisco José de Austria, elige el traje y la pose de un emperador romano.

Eduardo Salas Undurraga en el baile Concha Cazotte encarnó magníficamente al Kaiser Guillermo II, pero este a su vez prefiere encarnar a Federico el Grande... ¿Dónde empieza y dónde termina, nuevamente, la cadena del deseo y del poder?

---

<sup>837</sup> Anne-Marie Bernard, 1999. *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, 134.

<sup>838</sup> *Ibid*, 138.

En nuestros bailes, al representar a los personajes típicos de otros pueblos y naciones, se preferían los trajes de Europa y Asia. Los europeos, cuando querían representar lo exótico y fantasioso... encarnaban a americanos. Para la mascarada del emperador Ludwig I, celebrada en 1828, las condesas y baronesas de entonces eligieron vestirse de mujeres de Brasil y de... Chile. Aún antes, en el barroco, tiempo de de imaginario y formas exultantes, ser rey o indio americano colmaba el deseo de lo posible...

Pero siempre cabe confundir los planos, o llevar a otros a la confusión. Darío comenta entre regocijado y sorprendido la capacidad de un señor estafalario (¿o estafador?; su engaño de hacer equivalente el ser con el parecer no estaba legitimado por el juego, por la risa) en ese París del novecientos de hacer diseñar un completo set de ropas, escudos, billetes, emblemas, monogramas, etc. para construir un reino y un reinado ante los ojos de los otros, deseosos de disfrutar vicariamente de los signos y esplendores del poder. Porque uno u otro rey, ¡qué importa!, con tal que vista con los ropajes y se rodee de la añorada parafernalia de la realeza. Unos, cuando tienen el poder, quieren corporizarla, hacerse carne en ella; otros, cuando sólo tienen el deseo, se contentan con ser sus alegres espectadores. Sin ellos, sin sus miradas y aclamaciones, esta performance no cumpliría su vocación festiva:

“El pueblo de París, por más que se diga, gusta de todos esos fastuosos modos que recuerdan los gobiernos ‘bellos’ del pasado. Los ceremoniales, las ordenadas filas de carrozas de gala, los pintiparados picadores, las pelucas, los lacayos de casacones y piernas enmalladas, las escoltas vistosas, los coraceros radiantes de acero con el casco empenachado de crin, las espadas desnudas de los oficiales gallardos, los tambores, las trompas, los clarines que anuncian, y, sobre todo, los reyes, las reinas, los emperadores, no importa qué reyes, no importa qué reinas, no importa qué emperadores, son para los parisienses, antes que todo, ‘espectáculo’; y lo que en un poeta hace despertar ideas de antiguos esplendores y cabalgatas y en un señoril de cierta instrucción evocaría desfiles de ópera cómica –cada cual habla desde su punto de vista, Olimpo o bulevar–, al público da la sensación de fiesta, y despierta en él la necesidad de las aclamaciones y de los vivas, la alegría general”<sup>839</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Probablemente, ante el espectáculo del pueblo francés aclamando los espectáculos de exhibición de los fastuos de la realeza decadente, Sarmiento habría repetido su

---

<sup>839</sup> Rubén Darío, “El hijo del re galantuomo y la ciudad galante”, en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 102-104.



desilusionado comentario proferido tras su llegada a París medio siglo atrás: “¡y es este el pueblo que hizo la revolución contra el despotismo del Antiguo Régimen!”

### **3. DEL DISFRAZAR Y PUBLICAR A LA RECONSTITUCIÓN DE ÉPOCAS EN CUADROS VIVOS**

En este tiempo de fascinación por el traje como símbolo, en el que desde su materialidad se proyectaba un mundo de sentimientos, gustos, cultura, opciones vitales, modo de situarse en el mundo, el disfraz ofreció una alternativa magnífica para sobrepasar el disciplinamiento de la moda, su homogenización y el lastre de restricciones victorianas en el color y en el ocultamiento y simulación del cuerpo. En las dos primeras décadas del siglo XX el disfraz animó la sociabilidad civil, estableciendo puentes dinámicos con formas de publicidad representativa, privilegiadamente, mediante la ya masiva e industrializada prensa ilustrada.

En esta relación, la publicación de un disfraz no siempre se ligaba a un evento social: el disfraz tenía un valor en sí. La prensa informaba e ilustraba continuamente fiestas de disfraces realizados a través del mundo y en Chile, y publicaba grabados, dibujos, pinturas, comentarios filosóficos o estéticos, publicidad para la venta de disfraces, etc., alimentando la fantasía del cuerpo posible. Las sesiones de fotos después o durante los bailes eran sagradas y cada cual se esmeraba en dejar registrada allí la mejor proyección de sí. Luego, esas fotos se independizaban de su fuente y circulaban descontextualizadas. Por ejemplo, la foto que reproducimos de la viuda Raquel Izaza de Barros en traje de española antigua acompañaba el anuncio de su próximo enlace matrimonial, y sospecho que la imagen de Iris con delgada y escotada túnica y brazaletes de oro que ilustró algunas de sus entrevistas sobre arte y cultura corresponde a la foto de su disfraz de egipcia en el baile Concha Cazotte. Así, se fusionaba la imagen del deseo expresada en el disfraz, más amplio y libre de referencias que el vestuario cotidiano (recordemos que Iris, por ejemplo, escogió su seudónimo tras su rito de iniciación inspirada en la diosa egipcia Iris), y la imagen pública del sujeto, integrándose socialmente este juego.

Era habitual que personas que no accedían al *Gotha* del cerrado círculo de la alta burguesía<sup>840</sup> y por tanto no eran invitadas a estos bailes de fantasía ni publicadas por tal motivo en la prensa, se esmeraran en crear y vestir un bello disfraz, y luego se fotografiaran con él, incluso, con un decorado de fondo ad-hoc (ver foto de I.G.W. de japonesa). Si el retrato correspondía a los cánones, podían hasta conseguir una portada de revista o una página interior completa, a veces, coloreada. Para las mamás, era un logro disfrazar a sus hijos y ponerlos en poses pictóricas para luego publicitarlos en la prensa.

También el disfraz era usado lúdicamente como un modo de tensionar la propia identidad, de crear un otro de sí en la ficción/realidad. Los artistas jugaban

---

<sup>840</sup> Uso este término basada en el testimonio de Eduardo Balmaceda sobre la mentalidad de castas de la alta burguesía chilena: “El señor Larraín, antes de la salida de sus hijos a sociedad, les daba a leer un libro que era el *Gotha* chileno, advirtiéndoles que a su casa sólo debían entrar los miembros de las familias allí nombradas; esto me produjo inquietud, pues ... pensaba sólo que habían ricos y pobres; las jerarquías y abolengos aún no los entendía; me bastaba el documento humano que veía en mis padres. Fui pues a buscar el famoso libro que era *Mayorazgos y títulos de Castilla* por don Domingo Amunátegui Solar y, al ver que en él campeaban mis apellidos paterno y materno pude volver tranquilo a las suntuosas fiestas que a menudo se efectuaban en esa distinguida residencia”. ( *Un mundo que se fue...* , 143).

frecuentemente esta veta (y la seguirán jugando a través del siglo<sup>841</sup>): nos encontramos con D'Halmar y Magallanes Moure como turcos (¿sería una *carte de visite*?), una broma de desrealización y quizás de juego irónico respecto a los muchos seguidores de Loti de ese tiempo, el cual por cierto, al disfrazarse de faraón, lo hacía probablemente con la máxima ansiedad del deseo de serlo verdaderamente, animando con su propio cuerpo travestido los múltiples salones orientales de su oriental mansión.

A este disfrazarse en privado por iniciativa propia, como deseo de proyectar luego públicamente una imagen sofisticada, lúdica o “artística”, siendo otra forma de la mujer de cultivar el deber o el ideal de la belleza corporal, se opuso su contrario en los bailes de disfraces: el que hubiera un tema común para el disfraz prescrito de antemano por quien convocaba a la fiesta. De este modo, todos los concurrentes alimentaban un mismo deseo y lo potenciaban (¿o lo llevaban al estereotipo en su multiplicación obligada?). Había en ello dos tipos de aspiraciones: reconstruir una época en su momento de gloria para encarnarla dentro de la ilusión de “estar ahí” verdaderamente, de que todo lo que abarcara la vista, el movimiento, el oído correspondiera a ese mundo recuperado, potenciando fuertemente los flujos de deseo colectivo de habitar el lugar del poder o de la belleza. Siendo esta la *Belle Epoque*, no extraña que los temas elegidos llegaran al paroxismo de la exhibición del lujo y del poder económico, ya no disfrazando esta intención como en otros bailes de disfraces, en que las joyas aparecían como invitadas accesorias a los bailes, justificadas por su correspondencia con el personaje, siendo que de hecho eran las invitadas principales, como vimos en los bailes

---

<sup>841</sup>“...otros escritores de nuestro país se han aventurado, con mayor o menor timidez, por las sendas del disfraz. Recordamos, por ejemplo, las páginas de Frecuencia Modulada en las que Enrique Lafourcade nos pinta el baile de disfraces de la Sociedad de Escritores: en un féretro, haciendo de muerto, puede uno adivinar a Teófilo Cid, mientras a su alrededor afanosas poetisas tentaculares tratan de llevarse al huerto a un joven carabinero, no disfrazado sino que auténtico. Adolfo Couve recibía en su casa vestido de noble francés. Eduardo Anguita era un apasionado de la pantomima. Enrique Lihn y el que entonces era el joven pintor José Balmes organizaron alguna vez, en la rememorada escuela de Bellas Artes del Parque Forestal, una fiesta de disfraces surrealista, y más adelante tanto Lihn como Nicanor Parra jugaron a ser Pompier y el Cristo de Elqui respectivamente”. Guillermo Tejeda, *Los disfraces de Neruda*, 14-15.

Vicuña, Echaurren y Toro Cazotte. Una propuesta descarnada de este espíritu se dio en París en plena Primera Guerra Mundial: “Entre los bailes de trajes que acaban de efectuarse en París, constituyendo éxito brillantísimo de la estación de primavera, el más sensacional fue el ofrecido en su lujoso palacio por la princesa de Broglie. Fue el baile de las pedrerías. Los invitados, que pertenecían todos a la más alta aristocracia, llevaban trajes cuajados de rubíes, diamantes, turquesas, esmeraldas, corales y perlas. La princesa de Broglie, cuyo retrato reproducimos, iba de perlas blancas, y fue, por su gracia y elegancia, la reina de esa fiesta memorable”<sup>842</sup>.

La otra posibilidad era no privilegiar un segmento social de una época sino dar cabida a la totalidad social. “Una curiosa innovación ha introducido la moda en los bailes de fantasía que se han dado últimamente en París, en los salones de alta sociedad. Ya no se ve allí esa abigarrada mezcla de trajes de todos los países y de todos los tiempos. Ahora la concurrencia ajusta sus trajes a la moda de una sola época, Directorio, Imperio, Luis XV, Francisco I, etc., etc., haciendo revivir los diferentes estilos de un mismo periodo. Así a un baile estilo Imperio concurren damas, aldeanos, burgueses, militares, paisanos, pescadores, etc., con los atavíos que nuestros bisabuelos llevaron en esos días felices”<sup>843</sup>. Bueno, no se da cabida a “toda” la totalidad social sino a la típica e incorporada a lo establecido; no había menesterosos, deformes, prostitutas, delincuentes, parias sociales, homosexuales, locos: el anormal de Foucault. Porque en el trasfondo de todo baile de sociedad había un afán de lucimiento ante la mirada del otro, de reflejar la pantalla y no la mirada de horror.

Estas reconstituciones de épocas o “bailes históricos” llegaron a considerarse el sumum del buen gusto justamente por su capacidad homogenizadora, por erradicar el pastiche, la mezcla, la diversidad: lo otro que trae el invitado disonante. La exigencia era la homogeneidad cultural, el refinamiento, la tradición performativa de los participantes. El Rubén Darío ya mundano de su periodo parisino lo conceptualiza con claridad:

▲ “Los simples bailes de trajes o de cabezas no son, después de todo, mas que revueltas macedonias, heteróclitas ensaladas. Las reconstrucciones completas exigen, es verdad, un saber no común. (...) Lo difícil es que en

Con formato: Diseño: Claro

<sup>842</sup> 1914, “En los bailes del gran mundo”, Zig-Zag N° 501.

<sup>843</sup> 1912, “La moda en los bailes de fantasía”, Zig-Zag N°395.

esas celebraciones sean todos los asistentes suficientemente cultos y suficientemente instruidos, digamos eruditos, para no desentonar en su detalle anacrónico o en una ocurrencia inoportuna, pues todo el encanto evocatorio desaparecerá delante de la falta de gusto o de la ignorancia ostentosa. Por eso las más admirables fiestas de esta clase no son las que dan los ricos, más sabedores de disciplinas deportivas que de cosas arqueológicas y artísticas, sino las que arreglan y dirigen los artistas mismos, como el hermético baile anual de Q'at-z-Arts, que tan sólo tiene el reproche de que, por exceso de juventud y de libertad, suele acabar en orgía, resucitando así demasiado a lo vivo cortejos antiguos, neronianos o heliogabálicos, y dando al traste con la moral cristiana y con las conversaciones”<sup>844</sup>.

¡Dionisos se hace presente cuando hay disfraz y máscara, cuando hay ánimo carnavalesco en los ambientes decadentes y bohemios de la Belle Epoque!

Estas “fiestas históricas”o “evocaciones artísticas”, como las llama Darío<sup>845</sup>, pronto agregaron cuadros vivos y escenificaciones teatrales, de modo de poner en acción a los personajes investidos, en especial, claro, a los luses y a los orientales. Se componía música para el evento, se creaban coreografías, se recreaban bailes de estilo según los ritmos, gestos y poses atribuidos como característicos del tono más galante y estilizado de la época o ambiente recreado. La prensa chilena comentó la “espléndida fiesta” del barón de Rotschild, que “sorprendió á sus invitados con la representación de un baile en el cual se hacían revivir las figuras de Luis XV, de madame de Barry y del caballero de Eon”, realizada por cierto con “suma habilidad, con gusto delicadísimo y con un lujo levantino”<sup>846</sup>. También, se ensalzó con foto incluida el baile de la condesa de Bearn en

---

<sup>844</sup> Rubén Darío, “Vida antigua pompeyana”, en Páginas de Arte, 59 y 64.

<sup>845</sup> Darío, al modo de Proust en la crónica periodística mundana, comenta: “Loti ha tenido la pasión de las evocaciones artísticas, y son famosas las fiestas históricas que ha dado en su casa. La más reciente fue una fiesta china a que asistieron no solamente personajes franceses revestidos a la chinesca, sino chinos de verdad, miembros de la Embajada, que por momentos se creyeron en un palacio de Pekin, o en alguna mansión de mandarín, a las orillas del río Amarillo. Y Madame Madeleine Lemaire, la pintora, suele también dar bailes y reuniones, ya romanos, ya griegos, que dan que escribir a los cronistas elegantes y que publicar a los fotógrafos de los periódicos mundanos”. (Ibid).

<sup>846</sup> 1908, “Garden-Party”, Zig-Zag N° 190.

París realizado en su teatro privado bizantino, "con el único objeto de resucitar los bailes egipcios. La música fue escrita por el marqués de Segonzac y las parejas quedaron formadas por damas y caballeros de lo más linajudo de París",<sup>847</sup>.

De estas performances privadas de cita histórica propaladas por la prensa como publicidad representativa se pasó a las grandes performances públicas, ya sea "mascaradas históricas", "cuadros plásticos", etc., realizadas en espacios abiertos en que se recreaban episodios con el mayor verismo posible. En algunas, los protagonistas eran los descendientes de los héroes re-presentados en estas gestas, ligados sanguíneamente a sus tradiciones y pasado local, por tanto, con fuerte carga identitaria. Preocupaba la fidelidad de la reconstrucción y se solicitaba el concurso de profesionales y artistas de diversas disciplinas de las artes escénicas: de vestuario, diseño de espacios, escenografía, maquillaje, coreografía, bailes, música, pantomima, etc., para realzar espectacularmente una performance que alimentara el imaginario de un pasado glorioso, mítico o emblemático. Vemos en las imágenes adjuntas publicadas en Chile un torneo inglés, la invasión romana a la temprana Inglaterra y una procesión de druidas resistiéndola, la reconstitución de la historia de Juana de Arco y un torneo con sus personajes, escenificaciones griegas y romanas en las ruinas de los teatro greco-romanos en Francia, etc.

Rubén Darío soñaba con que estos grandiosos espectáculos performativos del pasado excelso de las culturas pudieran realizarse también en América, en esos países en que él vivió fiestas de investmentos que lo frustraron, como aquel desdichado carnaval bonaerense. He aquí su deseo:

"Yo desearía que en Buenos Aires hubiese el gusto por los artísticos cortejos y magníficas cabalgatas; que en una celebración nacional se hiciese revivir la vida antigua americana, desde los tiempos incásicos y los días de Moctezuma hasta la Independencia, y más acá aún, y que todo fuese dirigido por un artista de gusto y de saber y representado por actores hábiles; que el cuidado arqueológico e histórico, en los talantes, los tipos, la indumentaria, fuese concienzudamente guardado, y que se diese al pueblo el regalo de un espectáculo hermoso e instructivo. ... La fotografía, las proyecciones, son hoy un elemento admirable en las conferencias. ... Falta, pues, nada más que un alguien capaz, por ejemplo, que emprenda la tarea. Y si se aplica el cinematógrafo, tanto mejor. ¿No

---

<sup>847</sup> 1914, Zig-Zag N°506.

dicen que el pericón nacional causó gran sensación en la corte romana y en el Palacio de Madrid? ¿Qué sería, con nueva vida, la pompa de un Huaino Capac, una fiesta azteca, una carga de caballería en tiempo de San Martín, o una noche de terror en tiempo de Rosas? Luego, para final, presentación del progreso moderno”<sup>848</sup>.

Genial su vuelco final: recrear el pasado en su máxima gloria sensual y de poderío bélico (pompas más cargas de caballería) empleando las posibilidades expresivas y de reproducción de la nueva tecnología. Aún más, terminar las evocaciones históricas con el broche de oro: la “presentación del progreso moderno”. Recurre Darío a la lógica una y mil veces revisitada: in-corporarse a los puntos más altos de la historia-poder e historia-estética, para culminar en la del mayor progreso conocido, su presente moderno. Homenajear la historia para contrastar/incluir su presente como punto alto de la raza y la civilización de Occidente. Mirarse en el espejo de la historia para terminar en la mirada narcisista ante el espejo actual.

En Chile, en los múltiples bailes privados o en los organizados en espacios cívico públicos también se usó el disfraz de modo concertado para formar un “cuadro” armonioso y llamativo. Los bailes de fantasía realizados de Tacna a Magallanes con acceso restringido y convocados por una organización eran frecuentes y conmocionaban a las sociedades locales, aportando ese ánimo de fiesta y esplendidez asociado al disfraz. Había esmero por formar cuadros plásticos sobre un mismo tema o las variaciones de algunos temas prefijados, aprovechando la mayor capacidad organizativa y de producción, la sociabilidad fluida entre los participantes. Fue el caso del baile japonés celebrado en Iquique en 1905 o, ya como performance dentro de una kermesse, la fantástica representación del Gran Baile Veneciano que protagonizó esa espléndida dagoresa en 1917, organizado por la Liga de Señoras. Estos eventos reatralimentaban el capital artístico-cultural de la alta burguesía acumulado en su dilatada experiencia en fastuosos bailes privados de fantasía, llevándolo a un lugar de amplia repercusión, inserto en un espacio cívico-público: aquel del arte y la sociabilidad en pro de la caridad.

La reconstrucción *Santiago Antiguo* mediante cuadros vivos o animados, realizada en agosto de 1915 en el Teatro Municipal, fue el hito máximo de este tipo de

---

<sup>848</sup> Rubén Darío, “Vida antigua pompeyana”, en *Páginas de Arte*, 59 y 64.

performances. Las visualidades desplegadas y las discursividades que las fundamentaron dejan entrever la significación de este evento para la clase dirigente, englobando y manifestando los flujos de poder y deseo que recorrían no sólo esta sino en general todas las fiestas de fantasía y bailes de disfraces protagonizados por ella. La ambición de re-presentar una trayectoria y un sistema histórico-social, de elaborar un relato de lo que conforma lo digno de ser visto como hito de una identidad totalizante, se realizó en *continuum* con las elaboraciones propias de la *Belle Epoque*, privatizadas y coordinadas desde el poder dominante. Esta dinámica y sensibilidad hegemónica queda patentizada al contrastarla con el otro gran evento de reconstrucción festiva y ceremonial de la historia de Chile realizado cuarenta años antes, en los albores del periodo aquí estudiado, también sobre la base de cuadros vivos y alegorías. Me refiero a la gran Fiesta de las Escuelas, realizada en Valparaíso el 3 de octubre de 1875.

### **3.1 LA FIESTA DE LAS ESCUELAS (1875): CORPORIZACIONES ALEGÓRICAS DEL IDEARIO NACIONAL REPUBLICANO**

Rubén Darío habría visto cumplida su fantasía de la gran fiesta pública, aquella que se da al gusto de “los artísticos cortejos y magníficas cabalgatas”, que, para aquilatar la belleza y arrojo de nuestros antepasados, reconstruye con sentido arqueológico las indumentarias y caracteres de los grandes personajes históricos desde los indígenas al presente, culminando satisfechamente en “la presentación de nuestro progreso moderno”, dando así al pueblo “el regalo de un espectáculo hermoso e instructivo”.

El promotor de esta gran fiesta fue el Intendente de Valparaíso Francisco Echaurren García-Huidobro. Echaurren es contemporáneo de Vicuña-Mackenna y su equivalente en Valparaíso; ellos comandaron, en la presidencia de Errázuriz Zañartu, la intendencia de la capital y del puerto principal del país, dando “similar desarrollo a ambas ciudades”<sup>849</sup>. Echaurren fue un gran gestor, “moralista en sus propósitos y meticoloso en sus gastos”<sup>850</sup> y, al decir de Encina, hombre de carácter fuerte, activo y autoritario. Ya en la presidencia de Aníbal Pinto, y simultáneo a la apertura de la Exposición

---

<sup>849</sup> Ver Hernán Rodríguez: “Benjamín Vicuña Mackenna y el paseo del Santa Lucía”, en *La montaña mágica / El cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, 8.

<sup>850</sup> *Ibid.*



Internacional de Santiago que atrajo a la capital a miles de chilenos y extranjeros, realizó esta fiesta de una “pompa y aspecto inusitados”<sup>851</sup>, que convirtió a Valparaíso en un polo de atracción similar al de Santiago, congregando más de setenta mil personas. Echaurren ofrendó su fortuna personal a esta fiesta de “suntuosidad nunca vista” complementando su altísimo costo con erogaciones públicas<sup>852</sup>, siendo así gestada desde el Estado pero financiada, organizada y realizada en y por el ámbito cívico-público.

Estaba aún pendiente en Chile la celebración de una fiesta cívica verdaderamente multitudinaria y participativa en torno a emblemas y alegorías del iluminismo ilustrado, al modo del Festival del Ser Supremo (1794) de la naciente República Francesa, que erige la patria y la razón en altar como nueva religión secular, y que llama y organiza al pueblo en procesión festiva para manifestar su pertenencia y adhesión a dicho ideario. Nuestra criolla Fiesta de las Escuelas de 1976 es la encargada de hacerlo: expresa simbólicamente el relato elaborado por el liberalismo acerca de la historia americana y chilena, culminando en su núcleo moderno republicano. No por casualidad, se organiza en torno a “las Escuelas”, en un gran lanzamiento de la temática y la implementación de la instrucción pública, pilar de un Estado moderno que quiere ciudadanos imbuidos de valores cívicos y cultos en las letras, las ciencias y las artes seculares. Este logro es inscrito en una historia que lo hace posible como conquista cuyos hitos son importantes de corporizar y celebrar, en un proceso de identificación como raza y patria, contenidas en la nación republicana.

---

<sup>851</sup> Roberto Hernández, 1926, *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, 303.

<sup>852</sup> Al igual que el financiamiento de la gran obra urbanística que fue realizada por el Intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna en esta misma época, la del Cerro Santa Lucía, los fondos de La Fiesta de las Escuelas provino de financistas privados. En este caso, Echaurren aportó más de cincuenta mil pesos de su fortuna personal para costear estos festejos; otro tanto fueron recolectado en erogaciones públicas. Acota el cronista: “tómese en cuenta el valor de aquellos pesos del año 1875, que valían por diez de los de ahora”. (R. Hernández, 305).

Esta procesión patriótica estaba formada por dos elementos fundamentales: carros alegóricos y “grupos característicos” que los escoltaban, todos planeados al detalle en sus investiduras, así como puestos en una cadena sintagmática que, en tanto se desplazaba linealmente en el espacio y en el tiempo, a la vista de los miles de espectadores apostados en calles y balcones para observarla, vitorearla y disfrutarla, constituye un relato visual articulado. Su componente simbólico, alimentado y alimentador de un imaginario más o menos acotado, se infundía de un ánimo celebratorio gozoso y carnavalesco mediante profusión de antorchas, fuegos, luces de bengala, globos chinescos, pendones, banderas, heraldos, etc.

La procesión partía en la Estación del Barón y, tras largas horas, alcanzaba su lugar culminante ante el altar de la patria erigido en la Plaza de la Aduana, para luego regresar haciendo el mismo recorrido. El orden en que se desplegaba la procesión era el siguiente:

Presidía el heraldo de la ciudad de Valparaíso, clarines con las armas de la ciudad, una banda militar y heraldos de seis escuelas de la ciudad, los que escoltaban al primer carro, la “brillante alegoría de la Instrucción Pública”. En ella, “el Legislador, inspirado por Minerva (la sabiduría) y la Verdad, protege a la Instrucción Pública”<sup>853</sup>. Accesorios complementarios: instrumentos científicos y una efigie de Andrés Bello, el instructor público ilustrado por excelencia. Nótese que el legislador, que planea y ordena la actividad cívica desde el Estado, en este caso la instrucción pública, tiene deidades (la sabiduría y la verdad) como respaldo, infundiendo de inspiración ética y religiosa su actividad laica.

El segundo grupo, compuesto por heraldos de escuelas, banda militar de un batallón cívico de Valparaíso y “un pelotón de araucanos del tiempo de la barbarie, en son de guerra”, a caballo y presididos por Paillamacu, escoltaban al segundo carro alegórico, el de Chile de “los tiempos primitivos”: Los Indígenas. Se representa la faceta heroica e “indomable” de los mapuches, resaltando los guerreros notables: Caupolicán, Lautaro, Tucapel, Rengo. Completan el cuadro seres anónimos representativos de otro género y de otra etnia: dos mujeres, un niño y un patagón. Accesorios. Andes nevados, armas de

---

<sup>853</sup> R. Hernández, 304. Las siguientes citas son de esta misma fuente.

guerra indígenas, el fuego de los Consejos. Es decir, mapuches como planificación y ejecución de la guerra, desde su ser “salvaje”, “primitivo” e “indomable”. No civilizado.

El tercer grupo representa La Conquista, presidida por Pedro de Valdivia “armado de guerrero y en son de guerra”, al lado de Inés de Suárez y escoltado por guerreros españoles: Monroy, Villagra, Hurtado de Mendoza, Quiroga, y un poeta: Ercilla. Engrosan este grupo compañías de arcabuceros, escuderos, mosqueteros, dragones, bandas militares, etc.

El cuarto grupo también está compuesto por bandas militares, alabarderos, heraldos de Escuelas y Escuela Municipal.

El tercer carro alegórico representa El Trabajo: “El Genio del Trabajo alienta a los obreros y la Fama los premia”. Son obreros artesanales (herrería, carpintería) e industriales (la mecánica). Accesorios: herramientas y máquina a vapor, homenajando a la revolución industrial..

Grupo que media entre el tercer y cuarto carro alegórico: Banda de un Batallón Cívico de Santiago.

Cuarto carro alegórico: La Abnegación: “aniquilar los instrumentos destructores es obra humanitaria y grande”. Los personajes son el Fuego y el Agua, y miembros del Cuerpo de Bomberos. Accesorios: instrumentos de auxilio (escaleras, hachas, etc.).

El quinto carro alegórico estaba presidido por un grupo de alabarderos, dragones y Banda de la Guardia Nacional, que escoltaba a un coro de trescientos niños. El motivo del Carro: Las Bellas Artes, con la alegoría “las artes suavizan las costumbres y embellecen la vida”. Los personajes: Santa Cecilia, “genio” de la Música (no se la define como santa sino como “genio”, integrándola al Parnaso romano), la Poesía, la Pintura y la Escultura. Otros personajes: la Inspiración y la Belleza como genios protectores. El arte, entonces, no es crítica ni oficio: es adorno que atempera, no aguijón o acicate que despierta y devela, que mueve a la acción rebelde.

Séptimo grupo: La Independencia. El personaje central es San Martín, y luego O'Higgins, Blanco Encalada y Cochrane, los Carrera, Las Heras, Freire. Es el grupo más multitudinario: los próceres, precedidos por batidores, son acompañados por un batallón de cien hombres, una banda de regimiento, piezas de artillería con la tropa de

servicio, compañía de húsares y de caballería nacional, etc. Constituía este grupo por sí mismo una auténtica “parada militar”.

Le seguía un grupo con banda militar de un batallón cívico, heraldos de escuelas y desfile de dos Escuelas Municipales dando paso al Penúltimo carro alegórico, que simboliza la República de Chile “rodeada de la Justicia, la Fuerza y la Prudencia”, quienes protegen a “la Agricultura, la Industria, el Comercio y la Marina”. La alegoría es clara: el Estado resguarda paternalmente el orden social para asegurar el desarrollo de la economía.

Luego de otro grupo de alabarderos, arcabuceros, bandas de músicas y desfiles de una Escuela Municipal, desfila el séptimo y último carro alegórico:

La Civilización, cuya alegoría es: “El mundo, sostenido por las cuatro estaciones, es dominado por el Genio de la Civilización que esparce sus luces sobre Europa, Asia, Africa y América”. Cuatro países representan a cada uno de los cuatro continentes. Llama la atención que la representación de Europa no incluye a España: se prefiere a Francia, Inglaterra, Alemania e Italia; de América, a Chile, Brasil, México y Perú.

Una gran Apoteosis Final condensa este relato, ya no en un carro alegórico sino erigido al centro de la Plaza de la Intendencia. Es el Altar de la Patria, “con las figuras simbólicas de Patria, Libertad, Constitución y República”. ¿Quiénes escoltan a estas figuras cívicas republicanas? Por cierto: dieciséis vírgenes ataviadas como diosas romanas en túnicas blancas cual *merveilleuses* (ver imagen), que representan las entonces dieciséis provincias de Chile. Un coro infantil de cien niñas y cien niños encarnan a las futuras generaciones que heredarán y desarrollarán esta República.

Si reconstruimos el relato de esta “procesión patriótica”, queda de manifiesto la concordancia entre la alegoría que abre y la que cierra esta “procesión patriótica”: la preside la Instrucción Pública y concluye con la Civilización que ilumina al mundo entero en toda estación: no hay tiempo ni lugar en que las luces civilizatorias no animen la vida del orbe. Esa luz tiene su epicentro en la Europa ilustrada, inspirada en la antigüedad clásica, y se expande hegemónica al orbe. ¿A través de la expansión imperialista de esta Era del Imperio, que no deja lugar del mundo sin la pretensión de ser conquistado por las armas o por la expansión capitalista? Las alegorías que hacen posible o median estos dos broches de son del mundo “salvaje”, “primitivo”, superado

por el trabajo, la abnegación y las bellas artes, en tanto productividad y suavizadores de costumbres, intercalados por grupos de Conquista, Independencia y República, que hacen posible la institucionalización del anterior ideal civilizatorio, apoyados y proyectados en la gesta y la disciplina de sus organizaciones armadas y en la culturización civil en las escuelas.

Es este relato masculino por antonomasia, en el que no hay una sola mujer con nombre y mérito propio (sólo Inés de Suárez, en calidad de acompañante de un héroe) presente en las alegorías o grupos, salvo como era canónico, su elevación al pedestal de las musas. Las mujeres que aparecen son vírgenes o impúberes (coro de niñas), satisfaciendo el ideal masculino de la pureza y del atractivo sensual de la modestia de un cuerpo joven y bello. Como confirmamos en las alegorías al Centenario expuestas antes. Están en el altar de la patria, este, despojado ya de todos los elementos masculinos que lo gestaron e hicieron posible a través del desfile: soldados, héroes, generales, políticos, instructores públicos, batallones, heraldos, niños de escuelas (¿las habría de mujeres?, no se menciona). Un altar immaculado, puro, agradable a los dioses que reciben la plegaria de las voces infantiles y las emanaciones de belleza de las vírgenes (¿quién comprueba su calidad de tales?).

Dos ausencias llamativas: la del mundo de lo privado, ya que no hay ningún elemento que aluda a la familia o a la pareja: al hogar, base de la sociedad. Sólo en el grupo de Indígenas aparecen dos mujeres y un niño, anónimos y desarraigados (no hay padre del niño y no es el hijo de las mujeres. (¿dieron sin buscarlo explícitamente en el clavo del huachismo?).

Segunda ausencia: en esta historia de Chile relatada en la Fiesta de las Escuelas están extirpados todos los símbolos y referencias a lo católico y aun a lo cristiano: no hay una sola cruz, una virgen, una flor, un monje, un sacerdote, un obispo, un santo venerado por el pueblo, una biblia. Esto, a pesar que al calificar este evento se ocupan términos propios de las fiestas religiosas, como “procesión”, y su apariencia y trazado evocan a los autosacramentales con sus carros alegóricos, andas, grupos de disfrazados, bandas musicales, etc., como también a las grandes procesiones religiosas que en ese tiempo aún se realizaban suntuosamente en las calles del país. Pero no es una fiesta sin religión. Las figuras políticas, militares y étnicas son puestas en un entorno sagrado al entrelazarlas y realzarlas con figuras de la mitología romana: diosas, semidiosas, genios

y deidades que representan valores humanos, éticos, cívicos y humanistas trascendentes rescatados por la República. Es la inscripción de una visión netamente laica, secular, que corresponde al liberalismo gobernante<sup>854</sup>, en los símbolos de lo religioso y lo épico, trasuntado de adhesión afectiva, emotividad y compromiso interior.

La movilización de recursos humanos de esta fiesta fue enorme: sólo en coros de niños hay quinientas personas, a lo que hay que sumar las decenas de bandas, regimientos, desfiles de escuelas, figuras y personajes en las alegorías, etc., etc. Calculo entre cuatro y cinco mil personas los participantes en el desfile propiamente tal, todos ataviados con los vestuarios y manejando los accesorios correspondientes. Un esfuerzo colosal de organización, de disciplina en los participantes, de espíritu colectivo. Y de estudio y planificación detallada, especialmente en la creación de los carros alegóricos y en los vestuarios de los grupos característicos. Ello justifica la fortuna sacrificial invertida allí, al modo del barroco y de las fiestas medievales, para engalanar a los participantes y ofrecer el magno espectáculo a los más de setenta mil espectadores asistentes, constituido por el “pueblo” genéricamente entendido: “Todo el mundo quedó sorprendido de la riqueza y el buen gusto con que se manifestaba el arreglo. Detalle curioso: la mayor parte de los trajes habían sido encargados especialmente a Europa: los había que eran una verdadera joya. El traje de Pedro de Valdivia, por ejemplo, su armadura, su montura y hasta el caballo que llevaba eran alhajas de muchísimo valor. Y así, otros trajes con sus aditamentos históricos”.

Se repite el espíritu que guiaba las principales fiestas de disfraces realizadas en el país: el lujo y la adecuación histórica se delegaban a Europa, aún cuando en este caso se trataba de realzar y representar imaginariamente al propio país y su historia. Ello era garantía de belleza, buen gusto y realización lograda en tanto cultura. No por casualidad, en Europa se yergue el faro de las luces aquí celebrado e irradiado al pueblo, ya domeñado el salvajismo de los pueblos “primitivos” pero incorporado su espíritu bravío a la raza, como una rosa silvestre cuyo patrón básico da fuerza y resistencia a la planta injertada con una variante fina.

---

<sup>854</sup> Errázuriz Zañartu rompió la alianza conservadora-liberal para sólo gobernar con liberales, y el gobierno de Pinto fue también liberal, siendo Echaurren el Intendente de estos dos gobiernos.

### 3.2 SANTIAGO ANTIGUO (1915): LA PATRIA ENCARNADA EN Y POR “NUESTRAS” FAMILIAS DE LINAJE

Es muy diferente el contexto y modelo performativo que sustenta a Santiago Antiguو cuatro décadas más tarde, evidenciando los profundos cambios registrados en el país y en su clase dirigente, ahora, deleitada en y por su *Belle Epoque*. Siendo aún expresión de lo cívico público, lo es de un grupo particular de la nación para y por ese mismo grupo. Se alimenta de una tradición intraclase de fiestas artístico-sociales y su espacio de realización es el público-privado Teatro Municipal. La gestión ya no es desde un Estado con pretensiones y vocación universalista que organiza y se dirige a la ciudadanía en su conjunto, sino que la privatización se hace notar. No para dejarlo todo en el ámbito privado, sino con el incentivo de devolver a la sociedad su imagen de protagonismo y alto espíritu cultural mediante la comunicación mediatizada y masiva, incluyendo las más modernas y de punta (el cine). Y, en vez de estar inscrito en un ámbito liberal y secular, brota de una de las organizaciones más conservadoras en lo religioso aunque progresista en su afán de incidencia pública femenina legitimada por sus objetivos filantrópicos: la Liga de Damas Chilenas.

Siendo Amalia Subercaseaux la directora de la Liga y frecuente organizadora de performances en kermesses y otros actos de beneficencia, esta vez su marido y su hijo, Ramón y Pedro Subercaseaux, ambos artistas plásticos y hombres de reconocida cultura, fueron el cerebro y la mano ejecutora del proyecto, encuadrado en un evento de beneficencia a favor del Centro San Francisco de Sales y de otras sociedades benefactoras.

La performance creada por ellos, centrada en el tema histórico unificador de Santiago Antiguو, se compuso de tres cuadros animados: el Estrado, ambientado en el siglo XVIII, el Paseo del Tajamar, de principios del siglo XIX, y la gran fiesta y primer ensayo de la Canción Nacional compuesta por Carnicer, en 1830. Se asesoraron con otros artistas y conocedores del tema: Marcos García-Huidobro fue el director general de los cuadros y autor del Prólogo, Julio Reyes de la Cerda, de la Sociedad Musical de Chile, coordinó la parte musical y don Francisco Bruner, “seleccionó, ajustándose a la más estricta verdad histórica, los muebles y utensilios”,<sup>855</sup>.

---

<sup>855</sup> 1915, “Santiago Antiguو”, Zig-Zag N°548.

El éxito fue estruendoso: la “magnífica fiesta de caridad ha hecho agolparse al teatro Municipal al público más numeroso que ha sido visto hasta hoy”. En tiempos en que las funciones solían ser únicas, aun las de los grandes artistas, aquí hubo cuatro Municipales llenos y ofertas de hasta 200 pesos para asientos de platea.

La fundamentación discursiva de este éxito se remitió primero a lo estético: se resaltó “el desarrollo artístico de los tres escenarios principales (escenografía); la esmerada interpretación de los papeles que correspondían a los jóvenes y la suma distinción que por todas partes ofrecía el espectáculo”. Esto, frente a un público de Santiago “distinguido, culto y experimentado”, que “no necesita de emociones toscas ni de trivialidades para apreciar una obra teatral”<sup>856</sup>. Se equivale así la performance teatral a la del público, correspondientes en su “gusto” y conocimiento del ambiente recreado, en su *habitus*. La organicidad social estuvo plenamente afiatada y se miraron del escenario a la platea y viceversa sin disonancias, reconocibles en la igualdad.

El discurso nacionalista fue el que luego salió a la palestra: se celebró “su carácter eminentemente chileno”<sup>857</sup>. Su fidelidad histórica fue validada por una autoridad del calibre de Luis Orrego Luco, quien publicó un acabado artículo para contextualizar estos cuadros animados citando a historiadores y cronistas (a Pérez Rosales, Vicuña Mackenna, al viajero M. Frezier). Este discurso de verdad respecto a Santiago Antiguo es apologético y reitera la asociación realizada por otro comentarista entre performance y receptividad plena: “El señor Subercaseaux ha ejecutado una obra de restauración sagrada que será vivamente aplaudida por los hombres de gusto”<sup>858</sup>. Nótese la referencia al género: hombres de gusto, ya que el espectáculo fue ideado y creado por artistas hombres, la cumbre de la civilización moderna, pudiendo sólo ser apreciados en plenitud por sus homólogos. El acto de “restauración” (no de interpretación, no de lectura, no de relato) realizado en Santiago Antiguo es sagrado: la inspiración no tiene interferencias, es fruto de una revelación espiritual, religiosa, mítica. Como es sagrada

---

<sup>856</sup> 1915, “Magnífico espectáculo teatral”, Revista La Cruzada (de la Liga de Damas Chilenas), N° 73, 5-6.

<sup>857</sup> Ibid.

<sup>858</sup> Luis Orrego Luco, 1915, Familia N°69, p. 4



la patria o la nación. En ello, comparte la edificación de la patria realizada por la Fiesta de las escuelas Públicas.

El relato histórico de la patria que realiza este Santiago Antiguo está narrado desde lo social particular: es el punto de vista de las autoproclamadas familias fundadoras, mediante tres cuadros de “las fases de la historia social e íntima de nuestras antiguas y queridas familias de Santiago y una descripción pintoresca de sus momentos más felices”. Ese “nuestras antiguas y queridas familias” refuerza el posesivo en común, la identidad afectiva con el ancestro, esa posibilidad que da este Santiago Antiguo de “evocación piadosa de aquellos ancestros que nos legaron un pasado noble y glorioso”, al decir de Roxane<sup>859</sup>. Evocación que no se hizo desde un sujeto particular o al menos explícito en las Fiestas de las Escuelas, y que tampoco se reeditó en las fiestas del Centenario. Tampoco estuvo presente en las fiestas de disfraces y de fantasía, en las que el deseo de recrear lo chileno estaba reiteradamente ausente, opacado por el más vivo de los luises, épocas imperiales y orientalismos. ¿Cómo se explica esta locura colectiva de la alta burguesía por encarnarse en personajes del pasado chileno en este Santiago Antiguo?

Se optó por recrear estas épocas incluyendo la (supuesta) totalidad de tipos humanos característicos, mediante cuadros de variedad social y visual, de corporalidades signadas en trajes y gestualidades acordes a cada condición social. Pero en los textos explicativos quedó la huella de su deseo de poder, entretejido en el modo de significar esta performance: “el pueblo tiene también su lugar; le vemos en el segundo cuadro, en el paseo al tajamar, donde se reunía todo el mundo hasta los mediados del siglo pasado, llevando sus artículos de venta y armando sus diversiones y sus cuecas a la sombra de las familias ricas, de los caballeros, con los cuales se avenía en medio de los mejores sentimientos de confianza”<sup>860</sup>. El cuadro representa así a una sociedad armoniosa, sin conflictos, complementada: ese “todo el mundo” que allí se reunía es de nuevo “el caballero” y “el pueblo”, las primeras familias y los que no son nadie, al decir de Blest Bascañan. Y esas familias tienen la alcurnia de nobles, según la aspiración

---

<sup>859</sup> Roxane, 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

<sup>860</sup> 1915, “Magnífico espectáculo teatral”, Revista La Cruzada.

aristocratizante y de blanqueamiento europeizante de la raza que prima en esa clase. Las “familias ricas” son las de los caballeros: el dinero es el que ennoblece. El que da visibilidad social; el que las pone a la luz. Los pobres son opacos, apenas se ven: sobreviven a su sombra, proveyendo sus necesidades materiales.

Esta misma relación es coreografiada en los otros cuadros, organizados en torno a figuras centrales que son los dueños, los propietarios, las personas investidas de poder. En el primer cuadro del Estrado, la trama la da el festejo realizado a “la altiva dama dueña de casa”<sup>861</sup>, por sus amistades e incluso, por la nobleza española residente que gobierna al país. En Vida Social de Zig-Zag, se describe su atuendo al modo como se describen los de las fiestas de fantasía, ya que son igualmente suntuosos y personificados por su portadora: “Ana del Campo de Larraín encarnaba su rol de dueña de casa haciendo servir a sus invitados el mate en leche y las mistelas. Vestía un precioso traje de raso color rosa bordado a mano. En su pecho lucía gargantillas y collares de perlas; como pendientes, grandes cruces de brillantes y antiquísimos anillos en todos sus dedos”<sup>862</sup>.

El cuadro se inicia con la “llegada del Oidor de la Real Audiencia a una mansión chilena de alta alcurnia: sus moradores acuden presurosos a rendirle el homenaje. ... Don Eduardo Balmaceda Bello ... interpretó a maravillas la arrogancia de esos señores”<sup>863</sup>. Altivez versus arrogancia. Los poderosos se igualan. Aquí, como en las fiestas de disfraces, resaltan “los trajes y decoraciones auténticas ... indumentarias y alhajas fueron objeto de admiración pública”. En el estrado hay grupos de invitados que ofrecen un “artístico conjunto”, y que bailan las pавanas, las gavotas, los minuets que interpretan un cuarteto musical. A su alrededor se afana “la vieja servidumbre, los ‘chinitos’ que preparaban el mate...”. Vieja servidumbre connota lealtad de años, el diminutivo de “chinito” es condescendiente y paternalista.

---

<sup>861</sup> Kismet, 1916, “El Album de Santiago Antiguo”, Familia N°73.

<sup>862</sup> Roxane, 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

<sup>863</sup> Kismet, 1916, “El Album de Santiago Antiguo”, Familia N°73. Las citas que siguen son de esta misma fuente.

El segundo cuadro del Tajamar reitera las visibilidades de poder: “se destaca el parapeto del antiguo tajamar. Allí, militares de la Patria Vieja, huasos de sombreros maulinos, marqueses y dandyes alternan en curiosa promiscuidad con floristas, tonadilleras y nobles damas arrebuajadas en sus valiosísimas mantillas de encaje. Frente a la escena se detiene una calesa que conduce a la Srta. Emiliana Concha: lindas floristas le ofrecen ramilletes de flores... Un grupo ideal: el tortillero, el sereno, los faltos, gañanes y huasos dan la nota cómica y vívida”. Esta “curiosa promiscuidad” habla de que no es natural ni sano estar así tan mezclados unos con otros, pero que sí era posible en ese tiempo por la tolerancia y democracia de la naciente República. Brillan los marqueses (¡ya hacen su aparición los luses!) y dandies, los que renuncian a la homogeneidad masculina y despliegan su belleza fantasiosa. La calesa ha de haberse impuesto en el escenario como también la bella Emiliana Concha, acompañada de Arturo Lamarca: las floristas corren a rendirle pleitesía, a hacer la ofrenda a su belleza y poder. Esto continúa en el tercer cuadro, el del Sarao: “las suntuosas damas de 1830 lucen sus trajes y alhajas en diversos grupos. ... En las escalinatas del Teatro Municipal se estacionan grupos artísticamente colocados que realzan la hermosura de las damas y la elegancia de los marqueses”. El pueblo aporta, como en el teatro de sainete, la comicidad y la vivacidad. De hecho, una nota transgresora y desacostumbrada, “graciosísima”, seguramente paródica y grotesca, la pone el baile de cueca de “Raúl Gatica, perfecto en su traje de huaso y Carlos Ossa, admirablemente disfrazado de mujer”,<sup>864</sup>.

De nuevo, los vínculos con el poder del Estado son directos: si las damas contaban con los jardines del Congreso para organizar sus fiestas de beneficencia, ahora el Ejército de Chile facilitó a los alumnos de la Escuela Militar, los que, “convertidos en soldados de la Patria Vieja, desfilan en correcta línea”.

¿Habría disfrutado Darío de esta “sagrada restauración” escenificada de momentos de fastuo y de glorias bélicas de la sociedad chilena? Claro que él soñó con culminar la fiesta con la modernidad presente, y ese no era el ánimo de esta burguesía, sumida en la nostalgia del pasado mejor: “La representación de Santiago Antiguco ha puesto en evidente manifestación la mayor elegancia y propiedad de los bailes que se usaban el siglo pasado sobre los del día” contra el “ajustado compás, falta de recato y desabrido

---

<sup>864</sup> Roxane, 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

meneo” de los bailes yankis que hoy imperan en los salones de Chile<sup>865</sup>. Es el mismo argumento utilizado para preferir la época de los luises y del Antiguo Régimen sobre el de la era republicana.

Y la fiesta no terminó en la cuarta función del Municipal. Los comentarios periodísticos y las fotos aparecieron con profusión en diferentes medios de prensa. Detallaban los nombres de los participantes, todos pertenecientes al *Gotha* chileno, sus vestidos, alhajas, apariencia y comportamiento de arte. La distancia con el modo de valorar la Fiesta de las escuelas es abismal. En esa, no se propaló quién encarnaba a Pedro de Valdivia, a O’Higgins o San Martín. No importaba: la alegoría, lo representado era lo valioso de esa fiesta cívica.

Santiago Antiguo continuó circulando por años en la sociedad chilena, en distintos *revivals*. Primero, en los agasajos a los participantes. Siendo una obra de beneficencia cuyos fondos debieran haber ido completos a tales fines, las sociedades beneficiadas ofrecieron un gran banquete en un lujoso restaurant, con cincuenta mesas adornadas con flores de durazno, a los participantes en dicho cuadro animado. En este “ágape en que la simpática troupe se despedía de sus colegas de arte ... jóvenes y niñas departían con la hidalga distinción propia de la indumentaria que vestían<sup>866</sup>”. Pasaron sin transición de ser personajes teatrales a departir entre ellos con dicha indumentaria, anulando la distinción que establece la *skene* entre el adelante y el atrás de la *orchestra*, entre la identidad civil y la del personaje. Esta anulación de dicho pliegue incorpora a la vida real la vida ficcional, una vida real en que o se está en la insinceridad del disfraz o en la sinceridad del deseo proyectado en él.

Continuó la fiesta días después con un banquete en la “legendaria y suntuosa morada” de la señora Emilia Herrera de Toro, “augusta anciana, prototipo de la noble y altiva patricia de Santiago Antiguo”<sup>867</sup>. Ya está dicho: Santiago Antiguo está destinado a reconstruir el prototipo de los augustos, nobles y altivos patricios de la capital chilena.

---

<sup>865</sup> 1915, “Magnífico espectáculo teatral”, Revista La Cruzada.

<sup>866</sup> Roxane, 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

<sup>867</sup> Kismet. 1916, “El Album de Santiago Antiguo”, Familia N°73.

“Los salones (adornados con flores y vajilla de plata), todos iluminados con gran profusión de bujías, esparcían su incierta claridad sobre el rostro de las damas, centuplicando su belleza”<sup>868</sup>. La importancia de la luz en claroscuro sobre los rostros femeninos, encargadas de la obligación de la belleza. Al igual como un cronista se dio el trabajo de detallar por escrito el disfraz de cada invitado a la fiesta de fantasía de Claudio Vicuña, aquí cada participante del cuadro vivo encontró frente a su puesto un menú personal, único, que lo representaba vistiendo “su hermosos traje de 1830, admirablemente pintado por el Sr. Enrique Phillips”<sup>869</sup>.

Meses después, se completó esta recreación visual con una que combinaba imagen fotográfica y texto en el Album Santiago Antiguo: “La Empresa Zig-Zag ha reunido en un Album elegante y lujoso todas las bellezas que allí lucieron sus galas, añadiendo una larga y minuciosa reseña de la fiesta, el detalle de los trajes y alhajas, en su mayor parte auténticos, y el origen de cada uno de ellos. La doble cubierta del Album, en todo semejante a las últimas novedades europeas, ostenta una artística tricomía”<sup>870</sup>. Se da importancia al fijar el origen, el aura única y ancestral de objetos, joyas, vestuario.

Eso no fue todo: el empresario del teatro Unión Central, Manuel Domínguez Cerda, realizó la “traslación al biógrafo de las hermosas escenas del Santiago Antiguo” en un film que tuvo 1.400 metros de longitud. Fue un progreso laudable “la fabricación en el país de un film sobre un tema artístico de importancia” sin poseer los talleres ni las instalaciones adecuadas, aun cuando el camarógrafo fue el gran cineasta italiano radicado en Chile, Salvador Gambastiani, precursor del cine mudo. Se filmó en el Club Hípico y se improvisaron los estudios con telones, que se volaron con el viento... Además, se fotografiaron lugares históricos coloniales, objetos, reliquias y muebles de la época que se fueron intercalando con los cuadros animados. Lo que se inició como un evento de caridad terminó en una transacción comercial de importancia: “The Chile Film Co. adquirió al Centro San Francisco de Sales la exclusividad de la reproducción

---

<sup>868</sup> Roxane, 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

<sup>869</sup> Ibid.

<sup>870</sup> Kismet, 1916, “El Album de Santiago Antiguo”, Familia N°73.

cinematográfica del Santiago Antiguo en 10 mil pesos”<sup>871</sup>. La improvisada troupe artística por supuesto trabajó gratis y soportó estoicamente grandes demoras y la dirección de un personaje ajeno al “nosotros” con que se trabajó el cuadro animado, el que reconoció fue difícil conseguir de ellos la actuación requerida en el cine.

Suma y sigue: en 1917, en El Gran Baile organizado por Amalia Errázuriz de Subercaseaux y otras mujeres promotoras de beneficencia, se incluyó un cuadro animado de Santiago Antiguo con su correspondiente número musical, reciclando trajes y ensayos del realizado en 1915 y volviéndose a ilustrar y ponderar profusamente en la prensa<sup>872</sup>. Quince días después, este Gran Baile fue presentado con la misma magnificencia en Valparaíso...<sup>873</sup>

Hubo una única voz disonante de esta reedición de Santiago Antiguo, una crítica que se calificó a sí misma como progresista, antinostálgica. Consideró que la reconstrucción artística en base a cuadros vivos o animados es una posición “conservadora en materia de arte, que vive de cara al pasado. Para el vulgo, los tiempos que se fueron son los mejores. ... Sólo los optimistas tienen la cara al porvenir. Las razas fuertes no conviven con el pasado”<sup>874</sup>. Este pretendido futurismo vanguardista también ostenta una marca de la *Belle Epoque* desde otro ángulo: su identidad con las “razas fuertes”, por mucho que prefiera obviar el nexa genealógico que las genera en la teoría darwiniana.

Su argumentación de que lo mejor de los tiempos actuales es materialista, económica (“basta considerar que el Fisco vale 850 veces más que el Fisco de 1812”) y también cultural, al hacerse eco de la idea de “la noche negra” colonial. “Han gastado un esfuerzo de movimiento y de indumentaria para hacer revivir algo que está en la conciencia pública: la modorra colonial, en lo que tiene de menos interesante. ... Nos

---

<sup>871</sup> C.A., 1915, “La película de Santiago Antiguo”, Zig-Zag N°554.

<sup>872</sup> 1917, Familia N° 92, p.6.

<sup>873</sup> 1917, Zig-Zag N°653, 25-8.

<sup>874</sup> Swift. 1917, “Impresiones de Arte. La Gran Fiesta”, La Tribuna Ilustrada N°7, 7. Las negritas son mías.

dan el ‘Santiago Antiguo’ del mate y del caramelo. ¡Qué desilusión! ... Menos mal que son sólo *Tableaux Vivants*, porque a la hora que se les ocurriese hacer *Tableaux Parlants* con los mismos asuntos...”<sup>875</sup>.

En 1920, un amplio reportaje a la vida y costumbres del Chile de antaño fue ilustrado con fotografías de este evento. Aun en 1960, se siguen rescatando en el artículo de Sady Zañartu *Una cena al Presidente Amat en casa del Marqués García-Huidobro*<sup>876</sup>. Y allí, la lectura de fotos da en el clavo: “Señor Marcos García Huidobro G.H., descendiente del marqués de Casa Real, lleva el traje de su antepasado en las conmemoraciones de ‘Santiago Antiguo’ del año 1915”, incluyendo las condecoraciones originales (ver foto). El señor García-Huidobro no está “disfrazado” de marqués, sino que con ese traje exhibe su filiación noble. El traje no lo compró ni lo mandó a confeccionar: estaba en el baúl de su casa, traspasado de generación en generación dentro de la familia. Lo viste en plena legitimidad de acuerdo a las leyes del Antiguo Régimen que sólo permiten a quien sea verdaderamente noble vestir como tal. Es entonces un marqués “auténtico”, vestido en ropaje de sinceridad, no de simulación. Y proyecta su linaje a los otros personajes vestidos de marqués en esa fiesta, que bien pudieran tener ancestros tan nobles como él. Lo mismo Graciela Sotomayor de Concha lucía “un valiosísimo aderezo de perlas y brillantes que pertenecieron a la esposa del mayorazgo Valdés, doña María Jesús Bravo de Saravia”<sup>877</sup>. Entonces, esas marquesitas y marquesitos apostados en las escalinatas del Teatro Municipal no son decoración, son un testimonio del linaje noble de esta oligarquía chilena. Por eso, terminada la performance teatral, pueden muy bien ir a cenar y seguir la fiesta en esos mismos trajes de pertenencia identitaria, en la otra performance de pasar de la ficción a la realidad fictiva. De hecho, en El Gran Baile de 1917, en que se incluyó una escena de Santiago Antiguo, “los trajes de las setenta

---

<sup>875</sup> Ibid.

<sup>876</sup> Sady Zañartu, 1960, “Una cena al Presidente Amat en casa del Marqués García-Huidobro”, En Viaje N°318.

<sup>877</sup> Roxane. 1915, “Vida Social”, Zig-Zag N°548.

personas que actuaron en el cuadro *En la quinta* son auténticos de 1830”<sup>878</sup>. Setenta trajes sacados de los antiguos arcones de familia.

Ya hecha tal confirmación, las in-corporaciones en las fiestas de fantasía en los luses, las pompadour, las épocas imperiales, están respaldadas retroactivamente y a futuro por las corporizaciones e inscripciones legitimadoras de ese Santiago Antiguo. Darío parece compartir esta opinión: reconoce la veladura democrática sobre una sólida base monárquica del chileno oligarca, como también, ¿por galantería?, ve en las chilenas no sólo apariencias de princesas sino princesas propiamente tales:

“Santiago es aristócrata, quiere aparecer vestida de democracia pero en su guardarropía conserva su traje heráldico y pomposo; baila cueca pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la Colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. ... Toda dama santiaguina tiene algo de princesa”<sup>879</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Este afán de recreación fidedigna de épocas históricas en bailes de disfraces, desfiles patrióticos y cuadros animados se vincula con la estética vigente en la escena teatral, con décadas de puestas en escena realistas realistas y en el apogeo del naturalismo en el cambio de siglo. También el cine estaba ajustando el verismo de sus puestas en escenas históricas. Recordemos que, según Sennett, el público le pedía al teatro en el último cuarto del siglo XIX que mostrara en el vestuario y en la escenografía teatral la realidad de los sentimientos y expresión interna del personaje inserto en su ambiente, que liberara al cuerpo de las restricciones de la moda del ocultamiento. Esto mismo lo quiso hacer por sí misma la sociedad de este tiempo, pero no pudiendo realizarlo en la vida “real”, dentro de las normas vigentes, lo realizó en los bailes de disfraces, transformándose en protagonistas del espectáculo. En el traje de fantasía dejó fluir su deseo de poder y de poder-ser. Como el bufón o el loco, el disfrazado se sitúa en un plano de no seriedad, de extracotidianeidad que le permite violar las convenciones de su género y situación social, re-ubicar su *habitus* dentro de los márgenes más amplios que este tenga.

---

<sup>878</sup> Roxane, 1917, “Vida Social”, Zig-Zag N°651.

<sup>879</sup> En Grinor Rojo, 2001, Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon, 186.

Con formato: Fuente: 12 pto



Pero ya lo vimos, las más de las veces, el disfrazado no está en traje de simulación sino, como nunca, en traje de sinceridad.

## V. LA MASCARADA EN PÚBLICO: EL CARNAVAL

*“No hay en su seso persona  
hoy en toda la ciudad”*

***Las carnestolendas de Barcelona***

***Comedia anónima, siglo XVI***<sup>880</sup>

*“Mudando continuamente  
rostros, máscaras y trages  
... sin que aya  
intención más que el juguete  
hice mis Carnestolendas”.*

*Comedia,*

***Antonio de Zamora, 1744***<sup>881</sup>

*“Don Gonzalo: Quisiera yo  
cultamente  
verlos, y sin que la gente  
me reconociera.*

*Buttarelli: A fe  
que eso es muy fácil, señor.  
Las fiestas del Carnaval,  
al hombre más principal  
permiten, sin deshonor  
de su linaje, servirse*

---

<sup>880</sup> En María Asunción Satorre Grau, “Las fiestas de Carnaval en Barcelona según una comedia del siglo XVI”, citado en Emilio Peral Vega, “Raíces carnalescas de la farsa contemporánea”, 207.

<sup>881</sup> Antonio de Zamora, 1744, Comedias de Don Antonio de Zamora, Madrid, Tomo II, p.151b.

*de un antifaz, y bajo él,  
¿quién sabe, hasta descubrirse,  
de qué carne es el pastel?"*

*Don Juan Tenorio*

*Juan de Zorrilla, 1844*<sup>882</sup>

## 1. ¿QUÉ PRETENDE EL PUEBLO DISFRAZÁNDOSE (MAL) DE PRÍNCIPES?

Ese afán de in-corporarse en lo otro, de travestirse y ocultarse para poder realizar el deseo es uno de los elementos característicos de la fábula de los dramas barrocos. El baile de máscaras o la mascarada se convierte en una performance estratégica, utilizada profusamente tanto en la fiesta sagrada como en la secular. Romeo y Julieta se conocen y enamoran equívoca y trágicamente en una mascarada y el *Don Juan* comienza en una de ellas. La mascarada se desenvuelve en espacios interiores, mediada por invitación o pago, o pública y popularmente en la calle. Su expresión culminante es el carnaval.

Me interesa confrontar los bailes de disfraces privados recién analizados con las fiestas de máscaras y de carnaval realizados durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX en Chile en espacios públicos, y en especial, con la fiesta fundada alrededor de 1915 en que los anteriores confluyen: la de la primavera, organizada por los estudiantes universitarios.

Lo peculiar de estas performances es que suelen tener un arraigo muchísimo más amplio y diverso que las fiestas privadas, al entroncarse con tradiciones de larga data de valencia popular, ligadas al imaginario.

El carnaval en Chile tuvo una vida azarosa, similar a la de otras manifestaciones festivas sincréticas como el autosacramental, en las cuales el pueblo tenía una fuerte presencia lúdico-corporal. Los autosacramentales incluían desfiles de figuras antropomórficas que evocaban el arco misterioso entre el mundo de la luz y el de las tinieblas, del bien y del pecado, de la fe y de lo infiel o moro. Incluían la presencia activa del pueblo también

---

<sup>882</sup> Cita tomada de: Tirso de Molina. Zorrilla, 1971, Don Juan Tenorio, Madrid: Taurus, 187.

disfrazado que danzaba de un modo que el poder ilustrado calificaba de “indecente”, provocando su frecuente censura y prohibición. Similar era la inspiración y el recorrido del carnaval, inscrito en la lógica cristiana de la oposición entre lo festivo y lo penitencial, entre lo carnal y lo espiritual, entre lo que se despide de la vida y del placer para encarar el sufrimiento y la muerte adviniente, metaforizada en la pasión de Cristo preparada por la Cuaresma. En el siglo XIX, tampoco el carnaval fue bien visto por la autoridad en Chile: de hecho, O’Higgins lo prohibió junto con combatir las chinganas y otras manifestaciones populares. Sin embargo, posteriormente resurgió y en la vuela del siglo XIX al XX se realizaba durante tres días de feriados legales.

El carnaval, determinado por el calendario religioso y definido por la fecha de la Semana Santa, solía caer a fines de febrero, época de verano y vacaciones. Por ello, era más activo en los pueblos pequeños cuyos habitantes no veraneaban y en las ciudades balnearios que en la capital.

Las fiestas de disfraces con máscara o antifaz en el rostro (mascaradas) realizadas en las plazas y en las calles recorridas por los carros y corsos eran bulliciosas y alegres, y se prolongaban durante la noche iluminada por coloridas guirnaldas de faroles característicos y animada con bandas de música y baile, en que participaba principalmente gentes del pueblo. Estaba aderezado por una tradición: la challa, o el arrojarse unos a otros papel picado junto a chorros de agua y harina, terminando todos con una capa de engrudo sobre vestimentas y cabello. Solía haber alborotos cuando alguien reaccionaba contra la challa, contestando con bastonazos o carterazos a los encarnavalados. Este zafarrancho alejaba a las clases medias altas y a la burguesía de exponerse a la fiesta en la calle, prefiriendo el más seguro y visible lugar del carro alegórico o de la carreta del corso. En ellos, los participantes también iban disfrazados pero no siempre llevaban caretas. Ya sabemos, el ser reconocidos y admirados en su identidad con nombre y apellido no era posible tras la máscara, artefacto intrínsecamente generador del anonimato.

Otra actividad de carnaval era ya no el juego del cuerpo sino de la palabra: la escritura de poesías alusivas, saludando a la fiesta y a sus participantes, poesías frecuentemente publicadas en la prensa local y/o leídas en las tribunas públicas erigidas para tal fin. Muchos poetas locales se iniciaron en este oficio con poemas al carnaval.

Ya entrado el siglo XX el carnaval estaba en decadencia: los poetas que le cantaban eran “o inocentes o principiantes” que trataban el tema estereotipadamente, mezclando “los inevitables pierrots y colombinas con las clásicas noches del bohemio perdido en medio de la orgía carnavalesca”<sup>883</sup>. Tampoco los festivales callejeros eran tan alegres y participativos, salvo en los pueblos donde las challas “cambian de color las negras cabelleras” (nótese el toque racista del comentario) y el ambiente es “un concierto ensordecedor ... de risas francas y de un diluvio de chistes y dicharachos heredados por nuestro pueblo del buen reír de los antiguos andaluces”<sup>884</sup>. Hay, entonces, versos, estribillos, dichos, coplas tradicionales inscritas en la memoria popular, lenguaje que aflora en estas festividades y que el pueblo reactiva gozosamente año a año. No así “las clases más acomodadas que se han mantenido rígidas o indiferentes ante este reventón de alegorías, siempre preocupadas de rehuir cualquier pecado de cursilería”<sup>885</sup>. Una opción recurrida: dar fiestas privadas por cierto, publicitadas en la prensa, para celebrar el carnaval. Pero de este modo, se transforma en un carnaval vacío, incontaminado, al negar su esencia: la festividad popular, mezclada, transgresora, dicharachera.

La pregunta suspendida en el aire se reitera: ¿es la idiosincrasia chilena gris y poco proclive al alborozo colectivo? ¿O más bien falta un estímulo que lo reanime? Se compara esta situación con el auge inusitado de alegría y esplendor de los carnavales en Europa, poniendo como modelos máximos el de París, con multitudes disfrazadas que aclaman a la reina, “la muchacha más hermosa de entre las vendedoras de mercado”, el de Niza, con diez días de fiestas y competencias de carruajes, disfraces y corsos, y el de Roma, en cuyo curso de cierre participan trescientas mil personas disfrazadas y enmascaradas que realizan batallas de flores, serpentinas y confetti. En el Cono Sur, un gran carnaval destacable: el de Buenos Aires, animado en parte “por la misma gente que, antes de emigrar, formara en las alegres comparsas italianas”. La solución para reanimar el carnaval chileno cae de cajón: “es preciso que venga una corriente poderosa

---

<sup>883</sup> 1906, “Carnaval”, *Zig-Zag* 25-2.

<sup>884</sup> *Ibid.*

<sup>885</sup> *Ibid.*

de población cosmopolita a importarlo con todo el bello y pomposo aparato de los países del viejo mundo”<sup>886</sup>.

El animadísimo carnaval de Buenos Aires o el concepto mismo de carnaval no satisface a quienes operan con el imaginario dieciochesco de la *Belle Epoque*. Al que asocia disfraz con retracción a épocas de refinamiento y poderío, con encarnarse en y corporizar lo más selecto de la historia del gusto y de la cultura galante en un entorno acorde, que refleja en el ojo a ojo ese halo común de poder y deseo, el carnaval le parece la más brutal degradación de ese ideal experimentado en las fiestas de disfraces más esplendorosas de la alta burguesía.

Darío una vez más nos ofrece una acabada expresión de esta sensibilidad en su crónica “Psicologías carnalescas”, relativa al carnaval de Buenos Aires de 1893. Se pregunta por las máscaras sociales al modo de Pirandello y manifiesta una honda desazón cercana a la de Nietzsche por lo pintarrajeado y grotesco del espectáculo de lo humano que subvierte y enrarece la relación naturaleza-cultura:

“Supe que era el primer día de carnaval, por mí vecina, una linda moza, que estaba vestida de fiesta, con la rosada cara bañada por los pomos, con la cabeza llena de colores de iris, como la *Aurora mundana* de Sivor; después salí a la calle y vi ... zaqueando por una acera, varios estupendos idiotas en traje de mujer.

¡Ah! Perfectamente, estamos en carnaval. Las gentes se divierten. Son los días del año en que se tiene derecho de perder la vergüenza, de reír, de posesionarse completamente de la alegría. Y luego: ‘¡Teme, en el muro, una mirada que te espía!’ El espíritu del Mal está contento. Es día en que se permite perturbar la tranquilidad ajena, hacer daño, romper esos cristales que se llaman las conveniencias, desconocer las jerarquías, tutear a todo el mundo, injuriar tras la careta, descubrir los secretos peligrosos, martirizar sádicamente el pudor, rosa espiritual de la sangre”<sup>887</sup>.

La linda cara de la moza vecina está bañada por los pomos: forma una espesa y tosca careta, muy diferente a los suaves polvos y perfumes con que se aderezaba aquella

---

<sup>886</sup> Ibid.

<sup>887</sup> Rubén Darío, 1893, “Psicologías carnalescas”, (a propósito del Carnaval de Buenos Aires), en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 9-18.

santiaguesa para transformarse verazmente en madame Recamier. Esta otra mujer y él mismo, al entrar en la calle, entran al espacio de la transgresión bochornosa: todos los adjetivos esconden un fondo de violencia y caos, de invertir el orden social (conveniencias, jerarquías), de engaño y des-engaño en el cubrirse equívocamente (hombres en traje de mujer), de descubrir secretos necesarios, de exponerse a los ojos-espías. Todo eso se resume en el reino del Mal y del sádico martirio del pudor, pudor que poseen los espíritus refinados, esa “rosa espiritual de la sangre”.

A la luz brutal del día, empieza la farándula que en la noche arrecia y recarga sus tintas de burdos equívocos a medida que se diversifica la fauna humana que allí concurre, travistiendo a las en otras ocasiones honorables personas en seres anónimos con estúpido disfraz, mezcladas con los en otras ocasiones pervertidos que ocultan su falta de honorabilidad en la mascarada colectiva. El académico ilustrado igualado con la prostituta ante la engañosa complacencia colectiva. El ser y el parecer se invierten mentirosamente (pobre Platón y Rousseau: ¿dónde quedan la verdad y la decencia?). El Mal se expresa como locura, entendida como anulación de la cultura y la razón, como desorden en las voces y en los cuerpos, como un zaherir el oído y la vista. También, como un engaño a la conciencia lúcida sobre las bajezas de lo humano y sobre la certeza final del dolor y la muerte:

“Por la noche, un amigo artista, invítame a recorrer la vasta Avenida de Mayo, lugar del corso. Y he aquí que penetramos en el campo de la locura.

El ir y venir, la enorme muchedumbre bañada de luz, el ruido, un ruido de mil voces distintas, toda aquella humanidad, ostentando su gozo cual si se refugiase en esas horas paganas y mentirosas, esquivando la verdad diaria, la verdad de la perversidad, del dolor y de la muerte. ... La nariz nos saluda y la reconocemos. Es un señor respetable con quien hemos departido más de una vez asuntos graves y altos. ... Jamás su gesto soberano ha aminorado siquiera en una mínima parte su majestad. Es un honorable padre de familia, un enciclopedista rezagado, desde cierto punto de vista. Cree en el progreso, en los beneficios de la libertad y en la bondad de las instituciones modernas. Posee un nombre más o menos ilustre, una edad digna del más justo respeto, un capital, por mil motivos, digno de genuflexión. Es un varón serio y podría merecer las distinciones del funcionario público, hasta ciertos puestos. ¡Sobre todo eso, erige la nariz carnavalesca! ...

Otro carruaje, no menos lujoso: cuatro muchachas hermosas se divierten en los juegos usuales. Son las pupilas de una casa de goces clandestinos.

Una de ellas no lleva careta. ¿Para qué la necesita? ... Salen al aire, a gozar del buen aire libre, esos enjaulados pájaros de amor, preciosos y estúpidos. Y después, tienen el amparo de la confusión para ser creídas, por los que no las conocen, verdaderas honestas damas. Lo que no obsta para que una se lleve el premio de impudencia, con la valentía de su descote. Todas maniqués, autómatas sensuales, animalitos, gatitos, cosas banales y peligrosas, en que el ojo del mediatibundo ve aparecer el misterio terrible y fatal que se encierra en la prostitución, y a las cuales el carnaval, hijo de la locura, corona de alegres y vistosas flores”<sup>888</sup>.

Mostrar el cuerpo femenino es una “impudencia”. Convierte a las mujeres en pura superficie, en objetos sin sentimientos ni interioridad (maniqués, cosas): en naturaleza caótica, en animales (gatitos). Esa alteración de la cultura, que en la mujer equivale a la modestia, es baudelerianamente entendida como una “flor del mal”, cuya decadencia es ocultada por las vistosas flores del corso, ellas también, pura visibilidad para tapar la fealdad de lo real.

Luego se enfrenta al grupo heteróclito de una comparsa de disfrazados, ya no encubiertos por esos lujos de sedas, tules, perlas y brillantes como los que nos acostumbraron a ver y disfrutar los Vicuña, los Edwards y los Concha Cazotte, al son de regias orquestas clásicas. Ahora, no se ven como una proyección legítima de sí mismos en su deseo de poder: quien no guarda concordancia esencial entre el ser y el parecer, quien no tiene continuidad de sensibilidades y cultura entre su jerarquía socio-cultural y la de aquel en que se re-presenta, deviene en fraude y en desquite. La venganza social es la interpretación dariana de ese deseo de “las clases humilladas”, una negación de la democracia. ¿Por qué no entenderla, por el contrario, como una afirmación de esta al modo bajtiniano, como ese espacio de libertad en que no hay prescripciones al uso del vestuario como índice de jerarquías y poderes y en el que cada cual puede libremente elegir entre el repertorio disponible sin pasar por la obligación al respeto de la “ley del lujo” del Antiguo Régimen?

Lo que más parece molestar a Darío es la disonancia entre la forma de los cuerpos y la finura de los trajes, disonancia que no existía en la fina, blanca y rubia santiaguesa en acto de in-corporarse en madame Recamier. Grosería de los cuerpos generada, claro, en el obligado trabajo diario y en las malas condiciones de vida, no en la implícita

---

<sup>888</sup> Ibid.



depuración darwiniana de la raza. Los adjetivos y el tono son de rabia, de violencia interna, no de la armonía sedosa del claroscuro perfumado del *baudoir* de la santiaguésa. Estos disfrazados populares no sólo traicionan sus cuerpos de deformidades inocultables e inmaquillables sino también sus palabras. Es también cuestión de incongruencia con el decir, con el otroro enunciado de verdad.

Asocio este lenguaje al ocupado por Edwards Bello en su crónica sobre los levantamientos sociales de Valparaíso que vimos en la Segunda Parte, al describir a ese muchachote asesinado que bajó de las barriadas del puerto a la fiesta de la muchedumbre del saqueo, al que no le dio crédito de finura ni en su cuerpo ni en sus ideales o pensamientos sino prefirió crucificarlo en el reino de la fealdad y de la ignorancia: “cabezotas decoradas con birretes de pajes, oros y plumas”. Las cabezotas no son las de los cabezones de feria hechas de cartón piedra; son las de los obreros disfrazados con oros falsos, cabezotas al fin incapaces de cerebros inteligentes:

“A son de clarín y a son de tambor, viene marchando una comparsa. Los focos eléctricos hacen brillar sus cascos metálicos, sus lujosas zarandajas; lentejueados y galoneados esos hombres marchan, precedidos de estandartes; tras los músicos van los acompañantes. Hay marqueses y duques italianos, estudiantes españoles y jefes turcos. Son los desquites de las clases humilladas; es la negación espontánea e involuntaria de la democracia. El almacenero napolitano más lisiado y zopo aparece de Adonis, militar o noble. El obrero que habla de anarquía y socialismo más furiosamente que ninguno de sus compañeros, camina metido en su disfraz, Colonna o Doria de *Barracas*. ¡Bravos y excelentes trabajadores! Han ahorrado todo el año para salir petulantemente de príncipes de carnestolendas; así veis en la comparsa la exhibición de las piernas musculosas y férreas de los changadores, enfundadas en medias de color, gruesas caras de arrabal sobre golillas bien planchadas, cabezotas decoradas con birretes de pajes, oros y plumas”<sup>889</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

La única no falsedad descubierta es la del que sigue siendo, en cuerpo rítmico, lo que siempre ha sido: negro candombero. No se disfraza de nada sino de su propia diferencia racial de mandinga o carabalí. Puro cuerpo en cadenciosa armonía festiva, es también pura memoria. No hay en él transformación, progreso, evolución: su presente es su pasado, es memoria incorporada en plenitud. Su estado de transparencia entre el ser y el parecer inspira al poeta que busca alcanzar lo real originario y en contraste, por cierto,

---

<sup>889</sup> Ibid.

desdeña a las antípodas del poeta: la mujer, entre ellas, la costurera o mucama, la que trabaja con las manos fabricando el parecer o proveyendo el placer de la otra mujer, de la adinerada. Esa costurera de la carencia amorosa, que menosprecia al apenas más bajo; esa del exceso, por perfumarse en demasía con el patchoulí, perfume característico de la cursi que no sabe de orientalismos refinados.

“Sigue, negro candombero, mandinga o carabalí, sigue en tu paso acompasado, en medio de la fiesta carnavalesca. ¡Tú rememoras algo que sirve al pensamiento, a la poesía, siquiera seas abominado por la costurera disfrazada de princesa, o la mucama fragante de patchoulí!”<sup>890</sup>,

Con formato: Diseño: Claro

Darío concluye con una vuelta de tuerca en que se distancia de esa muchedumbre y de cada uno de los engañosos disfrazados, individualizándose en su posición de observador no in-corporado a la mascarada aunque impregnado de ella en su sensibilidad porosa y receptiva.

“El cauce gigantesco del río humano, iluminado y sonoro, presenta un aspecto fantástico. El oleaje se mueve, avanza, se detiene en partes. Las serpentinillas llueven en curvas coloreadas; un clamor confuso se extiende por el amontonamiento enorme.

La belleza está allí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte.

Salimos del hervor, y, como yo quisiese librar a mí espíritu de aquel ambiente, pido a mi compañero me repita su bella apología de Caín”<sup>891</sup>.

Darío, entonces, se atribuye la calidad de esos raros y únicos que prefieren la palabra poética que construye su propia realidad de belleza y armonía. Y con ella exalta a Caín, un Mal que sí está dispuesto a disfrutar desde ese lenguaje refinado. Ella, la poesía, es salvática de ese otro Mal recién experimentado en el ver, oír, oler y sentir a la plebe en carnaval.

---

<sup>890</sup> Ibid.

<sup>891</sup> Ibid.

## 2. LA TRANSGRESIÓN CARNAVALESCA VS. LA DISTANCIA DEL FLANEUR Y DEL ORIENTADOR DEL “BUEN GUSTO”

*“Nada en este país acaba de ser propiamente lo que es. Jamás podría haber en Chile algo parecido al Carnaval de Venecia con sus trajes impecables, siempre consistentes y perfectos”.*

**Guillermo Tejada**<sup>892</sup>

El populoso carnaval está fundido en el imaginario con lo decadente y excesivo, con el ditirambo y lo dionisiaco, como tan bien lo expresó Darío. Hierde las sensibilidades avanzadas y cultas que preferirían quedarse en el terreno de lo impoluto y lo simbólico, no obstante ejercer una ominosa atracción sensorial que incomoda como un algo pegajoso adherido al cuerpo (y al alma). Diferentes discursos de intelectuales y reiteran este esnunciado; así por ejemplo, Hernán Díaz A., Alone, en su diario íntimo en busca del tiempo perdido a lo Proust, reconstruye su día a día yuxtaponiendo sintéticamente en contraposición dramática chispazos de experiencia y meditando sobre ellas. En su encuentro en 1917 con los disfrazados de nuestro carnaval criollo, la Fiesta de la Primavera, fue más tolerante y celebrador que Darío con la libertad que allí reina, pero coincidió con él en identificarlo no con el Mal sino con la fealdad. En la duda de si incorporarse a la fiesta o mantenerse en la actitud del *flaneur*, del voyerista, triunfó la segunda opción que él valora altamente y a la cual se dedicó con pasión baudeleriana. Se distanció de su experiencia de haber estado en un mismo espacio-tiempo con la fiesta estudiantil de disfraces mediante dos mecanismos lingüísticos. Uno, el de la calificación de lo feo, del mal gusto, de la carencia de refinamiento, y por tanto, de lo grotesco de esos disfraces expuestos a la ruda crudeza de la luz del sol. Esa que permite verlo todo, sin ocultamientos ni ambigüedades:

---

<sup>892</sup> Guillermo Tejada, 1995, Los disfraces de Neruda, 15.

"Sábado 20-X-1917. ... Día de los estudiantes, fiestas de la Primavera. Fui al Cementerio Católico, a la hora en que enterraban al pobre Ernesto Serruys, pero llevaba a Renan –otro Ernesto!-. Estuve después en el (cementerio) General y leí a S. Fco. de Asís en un banco de piedra frente a un muchacho que pintaba de verde las rejas de una sepultura.- Locura juvenil y estudiantil: hay algo simpático, liviano, que no incomoda en este carnaval. Uno siente su derecho de participar o no participar del tumulto alegre. Los disfraces feos, al sol, horribles, estrechos, calurosos, incompletos, inarmónicos, sin sentido ni gracia la inmensa mayoría, pero es un alboroto que trastorna un poco el orden, rompe la grave uniformidad diaria y... basta.- Compré unos cuellos G. y Ch. (Gat y Cháves) y en la Ville de Londres". ... Me volví por la Plaza, Estado, Ahumada y Moneda, entre un gentío inmenso de disfrazados y espectadores, estrujado, apretado, sofocado por la muchedumbre".

La cadena sintagmática es expresiva: de la consideración de lo inmediato a lo trascendente, de lo secular a lo sagrado, de lo elitista a lo popular, de la muerte al carnaval, del refinado y monarquista Renán al ascético y medieval Francisco de Asís. Ello, envolviendo el enunciado del día como fiesta de Primavera con el encuentro sensorial con dicha fiesta. Agradeciendo/repudiando ese trastorno del orden. Para él, la limpieza y distanciamiento de ese mundo, junto con remitirse a sus referentes literarios como fuerte contraste a lo intensamente corporal, caótico y feo del carnaval, está en el consumo de artículos de moda propios del caballero moderno: cuellos comprados en dos multitiendas internacionales. Pero no es esa su última sensación triunfante y liberadora, como en el caso de Darío al referirse a la poesía de su amigo el poeta maldito transgresor desde la palabra: ya con los estirados, almidonados, albos cuellos ingleses en su bolsa de compras, es estrujado y ahogado por la muchedumbre, participando de la sensualidad violenta de los cuerpos, de los ocultos/expresados en el disfraz que se exponen a la vista del otro, de los manifestados/negados por los ropajes cotidianos, expuestos al cuerpo a cuerpo de la presión callejera de la fiesta multitudinaria. Esa que convierte al Centro de Santiago no en la ordenada "fiesta de ojos" del paseo matinal comentada por Edwards Bello, sino en el arremolinado caos de todos contra todos.

Darío se siente un intruso descontextualizado en medio del carnaval; Alone, un observador a la vez crítico y sensualmente participativo. Ninguno de los dos es protagonista desde su posición de elite: el carnaval chileno es básicamente popular; el bonaerense, populariza al que parecía no serlo. Los relatos del carnaval de Madrid del novecientos, no obstante, hablan de una elite protagonista que se precia en pasear sus

más imaginativos disfraces en público, como también lo hace la nobleza y oligarquía europea de “auténticos príncipes y nobles” en Niza, mezclándose, aunque aislados en sus carrozas, con los disfrazados del pueblo. Esos disfraces que los chilenos prefieren reservar para la fiesta privada: “Un acontecimiento de la vida festiva es sin duda el Carnaval. Solana se ocupó de pintar (y contar) el lado más popular pero también más astroso y lóbrego del festejo. Hay, sin embargo, un envés elegante y vistoso: ‘Desde Recoletos al Hipódromo desfilan vistosas carrozas... No pocas damas emergen de sus coches engalanados como de una *corbeille* ambulante. Todos intervienen en el Carnaval, desde los elegantes socios del Veloz –con disfraces verdes, figurando tallos, y grandes corolas de clavel sobre la cabeza, sobresaliendo de gigantesca maceta-, hasta el artesano convertido en el ‘moro de Ferreras’ o en el ‘hombre del Higuí’”<sup>893</sup>.

Las actividades dentro del carnaval madrileño eran animadísimas y se repartían en distintos focos a través de la ciudad, alborotándola por completo: bailes, máscaras para el rostro, disfraces para los ropajes del cuerpo... y bailes de cabeza. Disfrazar, ironizar, disfrutar imaginativamente retrucando los peinados inverosímiles de la nobleza del Antiguo Régimen. Esos tan altos que obligaban a las mujeres a arrodillarse para cruzar las puertas; esos tan complicados que en ellos cabía la reproducción completa a escala de una batalla naval: “En Carnaval se bailan tarantelas, y las jóvenes agitan su pandereta intentando adoptar un aire napolitano. Desfile en el paseo de coches del Retiro, concurso de carrozas, máscaras a pie y a caballo, coches engalanados, estudiantinas... Baile de máscaras en el Circo de Colón y en el Nuevo Teatro. Batalla de confites y serpentinas en Recoletos. También se hacen ‘bailes de cabezas’ y en esos casos ellas lucen altos peinados al estilo Madame Pompadour o María Antonieta, o al de las damas retratadas por Goya o Pantoja”.

Desde la calle, el carnaval se filtra hacia espacios cerrados, a las fiestas organizadas por instituciones. No por ello pierde sus características, como por ejemplo, en el baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes que se celebraba en el Teatro de La Comedia o en el Real.

---

<sup>893</sup> Agustín de Figueroa, 1894, La vida de un año, 37, citado en Raúl Eguizábal, Memoria de la seducción, baile de máscaras.

“Desde arriba, el espectáculo de la sala, a eso de las dos de la mañana, es ya animadísimo. Es un semillero de parejas, mascaritas y galanes de frac con la chistera encasquetada. Como hay tanta gente, se baila pegados unos a otros. Parece, visto desde el palco, que todo el patio inmenso del Real formase una sola masa, temblequeante como la jalea, una jalea compuesta de bailarines”.

Con formato: Diseño: Claro

El decoro y la compostura se va perdiendo con el correr de la noche, no como en el Baile Concha Cazotte, en que los invitados se fotografían al amanecer tan ordenados y compuestos como si recién empezara la fiesta. Aquí en el Bellas Artes madrileño, la noche avanza con las libaciones y permite separar no por su disfraz o por su escote a las mujeres inmodestas, sino porque son las únicas que continúan la fiesta, alentadas ya por Baco:

“Hacia las tres han desaparecido las verdaderas señoras y sólo quedan las otras, como dueñas del cotarro. Baco ha hecho ya de las suyas. Se ven chisteras abolladas, fraques puestos del revés, damiselas ligeritas de ropa; han desaparecido la mayoría de los antifaces... En el ambigú se cena y bebe copiosamente; pero donde la orgía recuerda más sus orígenes paganos es en el secreto de los palcos, más bien de los antepalcos, que permanecen con las cortinas corridas...”<sup>894</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

En la ya internalizada discriminación de género, es la mujer que permanece en la fiesta del teatro hasta el desborde de los sentidos la calificada de “la otra”, las in-auténticas señoras. Los hombres sólo ven abollado su prestigio mientras dura el deterioro de su prestancia en los fraques invertidos o puestos al revés. El antifaz a estas alturas ha dado paso a la máscara del rostro propio: todo ha quedado a la vista.

Los bailes de máscara o de fantasía en espacios cerrados fueron habituales en el mundo occidental y en Chile a través de toda la segunda mitad del siglo XIX, no sólo en carnaval. En Valparaíso fueron extraordinariamente frecuentes, sea para agasajar a un Presidente de la República que visita la ciudad, para allegar fondos a una causa de beneficio colectivo (mejoramiento urbano, por ejemplo), etc. Por cierto, eran bailables y se publicitaba el repertorio de la orquesta y las delicias del buffet para atraer a los participantes, y hasta se ofrecían en arriendo los disfraces para mayor comodidad del público. El éxito de estas fiestas estaba en su masividad. Resulta grotesco y hasta

---

<sup>894</sup> Melchor de Almagro San Martín, Biografía del 1900, 120-121, citado en Raúl Eguizábal, Memoria de la seducción, baile de máscaras, 70-71.

ridículo un baile de máscaras sólo entre pocos, donde no es posible el necesario juego del anonimato y donde no se alcanza a formar una energía colectiva entre cuerpos y miradas que desaten la alegría y la desinhibición lúdica<sup>895</sup>.

Los carteles de bailes de disfraces y máscaras dieron lugar a una iconografía valiosa que sintetizó el espíritu de época transgresor y alternativo que tuvo este tipo de performances en la era victoriana y en la transición hacia la *Belle Epoque*. El cartel ícono de esta expresividad fue el realizado por el artista visual francés Jules Chéret para promocionar la fiesta de máscaras y disfraces (*masque & travesti*) en el Bal Valentino, París, 1869, con el cual los expertos aseguran se inaugura el cartel moderno. Se caracteriza por la síntesis: reducción de detalles y trazado preciso mediante la yuxtaposición de tintas de colores. Destacan en él la influencia del rococó (el dieciocho de nuevo) que Chéret perfecciona en su técnica... y la de la estampa japonesa en el uso de colores vivos de textura plana, el perfilado de las figuras y el erotismo mundano<sup>896</sup>.  
¡Sin rococó y japonisería parece no ser posible el modernismo!

En este cartel (que reproduzco aquí) están contenidos tres elementos básicos del baile de fantasía que comparte con el carnaval: primero, bailes movidos y sensuales al compás de orquestas y bandas en vivo. Segundo, los elementos de ocultamiento, el disfraz con el frecuente aditamento de la máscara, y, tercero, como corolario de los anteriores, la liberación del deseo de poder como deseo voluptuoso, en el juego lúdico de la transgresión. Se desata la inversión de los signos y códigos que engloban y obligan la

---

<sup>895</sup> El simulacro del juego que permite la máscara fue, alrededor de 1906, una nueva moda dentro de los bailes de la alta burguesía chilena: llegaban a las fiestas con dominós, capas envolventes del cuerpo con capucha, y antifaces. Todos los dominós y los antifaces eran iguales, por lo que el juego era identificar quién era quién bajo esos ropajes de encubrimiento. Estos, claro, no tenían la capacidad del simulacro baudrillardiano, y en una sociedad tan extremadamente pequeña y dentro de una fiesta de entre veinte a cincuenta invitados, a la primera ojeada esta gente acostumbrada a la gastronomía del ojo, debe haber dilucidado la (falsa) incógnita.

<sup>896</sup> Eguizábal, Raúl, “Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional”, en Memoria de la seducción, 282-284.

relación entre prestigio o status social y la vestimenta posible: “los hombres se visten de mujeres, las mujeres decentes se disfrazan de fulanas, los ciudadanos pacíficos de famosos criminales, los ricos de pobres y los pobres se engalanan con lentejuelas y oropeles”,<sup>897</sup>. Una transgresión audaz es el vestuario femenino de manifiesto erotismo consonante con la sensualidad en la pose y gestualidad, vestuario ya no negro, pesado y cubierto de cuello a suelo y a muñecas propio del XIX, sino de falda corta, brazos desnudos y generoso escote. Mujeres al brazo de un hombre con antifaz vestido entero de rojo, con un toque mefistofélico. Bailando en público. Lo interesante es que no se trata de una mujer libertina como las de los coches bonaerenses de Darío, para las cuales la careta es, según él, innecesaria porque no tienen nada que defender en tanto desde ya son “mujeres públicas”. Aquí vemos a la mujer corriente, a la ciudadana que se libera y transforma en y por el baile de máscaras y travestismo. El carnaval es entonces la invitación a disfrutar un espacio único y privilegiado de transgresión permitida, del único engaño legitimado de los signos del cuerpo: el de la risa y lo lúdico del travestismo carnavalesco.

Nada de esto observamos en las imágenes fotográficas de fiestas de disfraces privadas o semi-públicas, ni tan solo en las de carnavá, en Chile. La compostura los preside, un cierto orden y afán de verse y posar bien ante el ojo contralor y revisor del lente o de la retina que los ausculta. En la conciencia de ser visto, se pierde la soltura que da el verdadero anonimato, o más aún, el deseo de estar inmerso en el colectivo y en su ritmo caótico más que el ser observado por un ojo conocedor.

Por eso, no es de extrañar que las voces orientadoras y críticas provenientes de la prensa que se autoproclama como vocera de lo refinado insistan en disciplinar el disfraz, en someterlo a la norma del buen gusto y de la mimesis del mejor modelo posible: el de la imagen pictórica europea del vestuario ideal de las épocas excelsas ya identificadas. Para establecer el tránsito entre vestuario de época y vestuario de disfraz, basta sobreponer una máscara al rostro identificable y personificado de la mujer u hombre que posa ante el pintor. La máscara del carnaval. Con ella, se pasará de lo específico al requerido arquetipo. Al arquetipo del ideal. Así es como se elabora el “disfraz perfecto”:

---

<sup>897</sup> Ibid.



el de la elegancia superior. Ese —y no es paradoja— propio de las eras decadentes, calificativo al que esta *Belle Epoque* postula con fervor:

“El disfraz se ha enviciado y ha perdido su distinción en el sentido de la elegancia. Con la decadencia del Carnaval los disfraces se han hecho chabacanos, se han vuelto canallas y fáciles, cuando precisamente las decadencias deben ser las más preciosistas y las de más puras fórmulas. ... La elección de estos trajes tiene dos campos inmensos: todo el pasado y todo el presente. Así es que la mayor fantasía puede triunfar en ellos y convertirse en realidad. Sobre las modas un poco grises y un poco sometidas a una general discreción, el traje de Carnaval podía ser, por un momento, el triunfo de lo pintoresco, lo coloreado, lo optimista en las ciudades apocadas y aplanadas bajo el peso de ese tono morigerado y general.

Las siluetas vivas y libres, despejadas, pondrían algo de fiesta en la calle; pero no esa fiesta vulgar de mantones y ridículos colorines, sino de buen gusto, pudiendo llevar los trajes diversos cuyo uso no está permitido fuera de ese momento. Porque en el Carnaval debían triunfar de nuevo todos los grandes aciertos de la moda universal y debían resucitar las mujeres de todas las épocas. El Carnaval debía ser una historia del traje y de la mujer, llena de viveza y de fantasía, una obra de renovación en la que resucitase la gracia, que no debió morir, de las mujeres del pasado”<sup>898</sup>.

La receta para lograrlo no es complicada: se trata de crear arte a partir del arte, sólo enmascarándolo. Poner la máscara sobre el rostro de aquel personaje noble de antaño, ya muerto, y hacer aflorar bajo esa misma máscara el rostro propio (ver imagen adjunta). Los cuerpos de unas y otras serían idénticos en vestuario mas no en tiempo. El tiempo pasado ennoblece el presente con su preciosismo decadentista:

“Así yo me he imaginado con antifaces esos cuadros de mujeres de los museos, los más femeninos y los de una moda más acertada. Con antifaces esas mujeres tienen un valor de arquetipos para la moda del Carnaval. Son como ejemplos maravillosos para un baile de trajes perfecto, como figuras que llenarían de gracia y distinción las calles repletas de máscaras sucias, monótonas y ramplonas.

Darían distinción al Carnaval esas máscaras escogidas, elevándolo y dignificándolo con el arte que hay en ellas.

En esas figuras con antifaz el encanto se redobla y se sobrepasa; aunque sabemos quiénes son, un nuevo secreto se ampara de ellas; el secreto

---

<sup>898</sup> Carmen de Burgos, 1916, “Disfraces perfectos”, *Pacífico Magazine*, junio, 637-638.

aristocrático y distinguido; el fondo delicado y turbador que debe haber dentro de cada máscara.

Imitando la estructura reservada y espiritual de esos cuadros, se contendría la vulgaridad plebeya que ha contagiado al Carnaval; porque el Carnaval merece una mayor consideración, más ensayos generales, más estudios lentos y apasionados, como los que se dedican a la ejecución laboriosa de un cuadro o al poner en escena una comedia complicada y preciosa. Sin este concepto de arte, no merece vivir el Carnaval.

Viendo estas siluetas misteriosas y admirables de los cuadros, que todos conocemos, se comprenderá cómo pueden servir de ejemplo para dar un mayor realce y una mejor dirección al arte del Carnaval, alejándole de la pobreza y de las monstruosas complicaciones de esos vestidos charros, de esos eternos mantones de Manila, de esos bebés estúpidos, de esas percalinas detonantes, toda esa mezcla abigarrada que toma aspecto de engranaje de fábrica o de esas mesas revueltas de las más espantosa garrulería.

El Carnaval, con estos modelos, tendría un doble valor de arte y de evocación”<sup>899</sup>.

El carnaval del arte y la evocación (o de la cita cultural) versus el carnaval de lo plebeyo, vulgar y estúpido.

El carnaval de tres días y con feriado legal terminó en Chile en 1915, realizándose luego sólo en día corriente, lo que le terminó de hundir a pesar de los esfuerzos por revivirlo y perfeccionarlo. Curiosamente, fue ese año cuando la Fiesta de la Primavera tomó auge, recuperando algunos elementos festivos de la tradición anterior, salvo uno principal: el de la religiosidad y el sentido trascendente.

La fiesta de primavera, ¿en que coordenadas se ubicó? ¿Significó una mayor democratización, transgresión, confusión democrática en sus performances, o mantuvo el disciplinamiento de la clase dominante, canalizando poderes y deseos de unos y otros? ¿Primó en ella el afán de la publicidad representativa (Habermas), o el flujo de los deseos de encarnarse en un otro del deseo, aprovechando las licencias permitidas en las fiestas de “máscara y disfraz”?

---

<sup>899</sup> Ibid.

### **3. FIESTA DE LA PRIMAVERA: ENTRE MAMARRACHOS, REINAS, TRAVESTIS Y PIERROTS**

La recuperación de la máscara por la intelectualidad y los artistas chilenos, y por aquellos que poseían un especial espíritu lúdico y deseo de autoexpresarse, manifestó nuevamente la cultura neo-barroca inscrita en la modernidad, fascinada por “la opacidad, la ilegibilidad y el carácter indescifrable de la realidad”<sup>900</sup>. La primera aparición pública del Grupo de los Diez en junio de 1916 fue de incógnito, en un ceremonial esotérico y refinado (brindaron con champagne con pétalos de rosa): todos estaban cubiertos con máscaras. Se fotografiaron enmascarados y se publicó la imagen en la prensa para jugar con su encubrimiento el cual, por cierto, incitaba al develamiento<sup>901</sup>.

Las Fiestas de Estudiantes también repusieron la máscara como protagonista, lo que abrió el camino al espíritu carnavalesco. Fue una celebración de la primavera, en octubre e inicios de noviembre; duraba tres días, al igual que el antiguo carnaval. Los estudiantes universitarios tenían rol protagónico y amplia convocatoria: participaban

---

<sup>900</sup> José Joaquín Brunner en “Mirada y vistazo”, (El Mercurio, 2003), cita Campos de fuerza de Martín Jay, donde postula la existencia de “tres subculturas visuales en el seno de la modernidad: el perspectivismo cartesiano o de la frialdad abstracta, el arte de describir asociado al empirismo baconiano y la visión barroca, fascinada por ‘la opacidad, la ilegibilidad y el carácter indescifrable de la realidad’”. El primero correspondería al pensamiento racionalista y al cálculo, el segundo, al empirismo tecnológico y el tercero, a la hermenéutica.

<sup>901</sup> “La comida se desenvolvía con lentitud y buen humor. Llegaron los postres y con ellos, una extraña ceremonia: en una gran copa, el personaje que presidía vertió un licor de tonos verdosos; el de la barba rubia, le aplicó un fósforo; elevóse un verdadero infierno de llamas; se apagaron las luces de repente, y al reflejo siniestro de las llamaradas, se pusieron todos de pie y después de repetir una misma palabra en un idioma desconocido se estrecharon la mano izquierda y bebieron champagne con pétalos de rosa”. (El caballero de IS, 1916, “La misteriosa sociedad de ‘Los diez’”, Zig-Zag N° 590).

“todos” lo estratos de la sociedad, aunque imagino que incluía sólo desde los obreros especializados y personas con ingresos suficientes para pagar una máscara y un disfraz.

La pujanza estudiantil renovó el ambiente e integró diferentes tradiciones del carnaval con espectáculos propios de esta *Belle Epoque*, logrando quizás por primera vez en este tiempo para este tipo de fiestas públicas una participación a la vez masiva y heterogénea, culminando en una fiesta de alrededor de treinta mil personas. Este modelo se extendió a provincias y se realizó con entusiasmo de norte a sur del país, sin decaer tan siquiera en los pueblos más pequeños.

Un “gancho” de estas fiestas era la elección y coronación de la Reina de la Primavera, acompañada a veces por el Rey Feo. Ella, la Reina, debía cumplir con tres condiciones básicas: belleza física, fortuna sumada a gran situación social, y “cualidades morales”<sup>902</sup>. Lo que equivale a cumplir con la obligación de la belleza femenina, a tener visibilidad pública y prestigio y, por supuesto, también decoro, dentro de la definición de género establecida por las elites y la cultura dominante. La elección de una reina con estas cualidades era estratégica: su alta posición social incentivaba a que “todas y todos querían tomar parte en la velada” de coronación con que se daba inicio a la fiesta. Además, la reina costeara dicha ceremonia, la que redundaba en su propio honor (y poder) al modo de los antiguos patronos de las fiestas religiosas y movilizaba sus influencias para facilitar el cumplimiento del programa a través de los tres días siguientes de incesantes actividades festivas.

Este arraigado concepto de equivalencia entre reina y elite usado en el Chile de la era del Imperio no era universal: en Francia, el criterio era diferente. No se confirmaba a la que ya había logrado visibilidad y poder sino que, como en un cuento de hadas, se alimentaba la fantasía de cualquier jovencita de ser, aunque fuera por un día, una reina homenajead por los poderes constituidos y por toda la sociedad. Rubén Darío destacó esta opción francesa del juego de vaivén entre el anonimato, la visibilidad y el agasajo, entre las ropas de seda y la vuelta a la cotidianeidad de la humildad decorosa. El

---

<sup>902</sup> “La reina era elegida sin rozamientos por las universidades; se ungía, generalmente, una niña de popular belleza, con cualidades morales, de fortuna y de gran situación social. ... Como la reina pertenecía a la alta sociedad, todas y todos querían tomar parte en la velada”. (Eduardo Balmaceda Valdés, 1969, *Un mundo que se fue...*, 234-238).

chispazo de la fama. El chispazo de la alegría. El chispazo de la vida. Tema omnipresente del carnaval, estimulado/amenazado por el peso de lo efímero.

“En París, cada Carnaval tiene una reina, la cual reina es paseada en triunfo en un carro hermoso y pomposo, en una gran procesión. La reina ha de ser bonita, y ha de saber saludar y enviar besos con las puntas de los dedos ...es elegida entre los gremios obreros, y ya es una lavandera, o una muchacha de mercado, o una costurerita. A esas reinas, el presidente de la República, el presidente de la Cámara de Diputados, el prefecto, los directores de diarios, les regalan joyas y valiosos recuerdos. Reinan ellas un día: son aclamadas... Dos días después ... las horas de imperio risueño se han ido como todo se va aquí, como espuma de vino de Champaña. El nombre de la reina se olvida. Al año siguiente se elige otra reina. ... Siempre, la elegida es honrada. Es decir, trabaja y tiene su novio, un novio. En el escaparate de una casa cercana a la Opera se ha exhibido, hace algún tiempo, un cuadro: *Le lendemain d'une reine...* La obrerita, al día siguiente de su triunfo, se está desayunando en su cuartucho pobre; café y pan de centeno. Y ya no tiene los zapatos de seda ni el traje de muselina ni encajes; se ha puesto los zapatos viejos y la ropa de siempre, modesta, como conviene a su honradez y laboriosidad. Luego irá a la tarea, a ganarse dos o tres francos diarios, pongamos cinco, con que pagar casa, comida y ropa, mantener a la madre o a la familia, si la tiene”<sup>903</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Llama la atención la asociación establecida por Darío entre honradez y laboriosidad/fidelidad amorosa: ha de tener un novio y contentarse con un trabajo y un sueldo humilde. Mejor es tener reina con novio para asegurar que no será indiscriminadamente coqueta (requisito de la modestia para Diderot). Mejor con un sueldo de obrera, que asegure no ejercerá otros trabajos para conseguir el pan. La mujer ideal para mirar y honrar. En ella no hay amenazas, se celebra el deseo sano de su alegría, su belleza, sus besos no sensuales. Con el vestido de reina está vestida de disfraz auténtico, no de doble piel, como la sensual santiaguesa vestida de Madame Recamier. Disfraz capaz de llevarla a la antípoda para luego no dejar nada de aquella imagen fantasiosa de sí, una vez que se la desviste.

Percibo en Darío una intención de disciplinar el concepto de lo femenino ligado a lo carnavalesco, reaccionando contra la molestia provocada en él por las prostitutas desfilando en sus carros abiertos en el carnaval de Buenos Aires. En esta reina parisina

---

<sup>903</sup> Rubén Darío, 1925, “Las transformaciones de Mimi Pinsón”, en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 82-83.

no hay decadencia alguna ni la habrá: el carnaval nada cambia de su constitución moral ni de su condición social. El desborde no es parte de su arco de posibilidades.

En el caso chileno, no se optó por la reina ilusoria, de fantasía por su necesaria condición efímera, sino por la reina que posee una contigüidad con dicho símbolo, al encontrarse en la cima de la estructura de poder familiar y disponer ya de una visibilidad social llamativa, la que proyecta sobre las fiestas en vez de nutrirse de ellas. No tanto recibe regalos sino que ella los dona, al financiar el boato que la rodea y las acciones de beneficencia que realiza, y al poner a disposición de este lucimiento el capital de saber acumulado en su clase respecto a la organización de lucidos espectáculos. La retribución recibida: de deseo y de poder. En tiempos en que las universidades eran en un 99% de alumnado masculino, ellas eran “benditas entre los hombres”: “la reina vivía esos días como rodeada en un halo de respeto y cariño por sus estudiantes, y deliberaba con ellos a diario sobre el nutrido y a veces abrumador programa”<sup>904</sup>. De nuevo, Arendt nos recuerda sobre la relación caridad/ocultamiento como esfumados en la ética de la modernidad: la motivación de la reina era sentirse “orgullosa de verse admirada y satisfecha de su humanitario rol. Hay constancia como todas aquellas reinas ejercitaron su poder, en este sentido, con abnegación y largueza”<sup>905</sup>. Sacrificio para satisfacer el deseo de ser admirada, siendo el costo económico suplido en abundancia por los bolsillos paternos.

Las Fiestas de Estudiantes se iniciaban con la Velada Bufo, la que en vez de tener un corte popular se inscribía en la ya dilatada experiencia de la alta burguesía en actos de gran parafernalia performativa en espacios ad-hoc de acceso restringido o público-privado: el Teatro Municipal. Allí, la reina “era coronada, en medio de sus damas de honor, todas magníficamente ataviadas, en un cuadro alegórico”. Las reinas solían nombrar a Eduardo Balmaceda como director general de la Velada, la que era cuidadosamente organizada. El desafío principal era crear la alegoría en que se presentaría la reina y su corte, siendo su objetivo ubicarla en un “marco que diera el mayor relieve a su personas y a su séquito”. En esta alegoría secularizada, importaban

---

<sup>904</sup> Eduardo Balmaceda, *Un mundo que se fue...*, 234-238.

<sup>905</sup> *Ibid.* Las citas siguientes corresponden a esta fuente.

más los lucimientos personales que el juego de símbolos, sustento profundo de la alegoría barroca. Los hombres de la clase dirigente también tenían su puesto al lado de la reina y su corte; ella elegía sus “pajes de honor” entre sus amistades, “los que en las noches debían presentarse ante S. M. correctamente vestidos de frac; la corte mantenía el decoro en su real ornato”. El decoro se reduce aquí a la vestimenta apropiada: por cierto, para el hombre de la Gran Renunciación Masculina, al Rey Feo, le correspondía el frac.

Los otros protagonistas de esta fiesta eran los jóvenes poetas: “se inspiraban en la entrada de la Primavera con una oda a la Reina y el laureado debía recitarla en el teatro durante la alegoría de la coronación”. Esa decaída tradición de los poetas y músicos cantando al carnaval se revitalizó con este certamen poético pagano, que celebraba ya no la vida/muerte, la última risa antes del llanto de la pasión de Cristo, sino la despedida del invierno y el renacer de la primavera, época celebrada por todas las culturas ancestrales como canto al ciclo de fertilidad. Como lo fueron en su tiempo las fiestas a Dioniso que culminaron en el nacimiento del arte dramático.

Una velada bufa incluía performances de distintos géneros (musicales, pantomima, literarios, dramáticos) realizados con ironía festiva, como cita satírica a géneros canónicos, restándoles el aire académico y devolviéndolos al reino de lo lúdico. No eran espectáculos descuidados ni menores y entre ellos destacó el arte teatral: entre “los cuadros organizados por los estudiantes, algunos llenos de sprit y jamás decayendo en lo chabacano ... presenciamos escenas teatrales sencillamente encantadoras que habrían sido aplaudidas por el más exigente público”. Esto equivale a afirmar el nivel “profesional” de los ejecutantes dramáticos dentro de un establecido “buen gusto” que opone lo encantador a lo chabacano. La idea es de una sana alegría: ¿no había aquí poetas ni dramaturgos malditos o “raros”?

La celebración se diversificaba y ampliaba hasta culminar el tercer día con un programa abigarrado. La entrada a la calle de inmediato incitaba la irrupción de lo popular, y allí las performances eran muy otras: las transgresiones comenzaban. “La animación empezaba en el centro por la mañana en que todos nos disfrazábamos de mamarrachos y por supuesto con caretas que, de otras suertes, siendo reconocidos éramos presas de bromas interminables que nos obligaban a huir. Nuestras amigas se transformaban en viejas horribles, envueltas en desvaídos mantos, algunas con máscaras inimaginables

que costaba pensar cuánta belleza y lozanía pudiera encontrarse tras de ellas”. Lo invertido carnavalesco hacía al fin su aparición; las máscaras ocultaban, lo visible era lo inverso: el disfraz de “mamarracho” radicaba en esmerarse en no ser bellas ni bellos, en no ser compuestitos ni seductores. La libertad del que lúdicamente se identifica con lo monstruoso (aunque no con lo despreciable). Sólo por unas horas, sin compromiso. No como Tancredo Pinochet, cuando en serio disfraz de inquilino tuvo que jugar el rol y sus consecuencias durante largos días de obligado mimetismo con su apariencia.

“Y así empezaba a estimularse el buen humor que seguía in crescendo con la farándula”. La farándula, esos actores, cómicos, poetas, malabaristas, payasos, mimos, adivinos, bailarines, cantantes, murgas y comparsas que animaban el ambiente con sus números y sus bromas, en el ejercicio de un arte popular y callejero. Allí no había organizador de velada ni jerarquías preestablecidas. Cada cual ganaba su espacio con ingenio y capacidad de apelación al transeúnte bien dispuesto a recibir propuestas expresivas. Había quienes preparaban con tiempo y cuidado el personaje o el artista que habría de alimentar esta fluida farándula: “había hechiceras que en las esquinas nos auguraban el futuro en términos que hacían reír a carcajadas a los curiosos que se acercaban a estos amenos corros, y pandillas que perseguían a sus conocidos con bromas de nunca acabar. ... Los restaurantes centrales, a la hora del aperitivo matinal, eran una batahola en que se colaba toda esta abigarrada muchedumbre; algunas comparsas cantaban canciones relativas a las fiestas; a veces graciosísimos, parloteaban encaramados en sillas o en mesas produciendo con sus chistes constante hilaridad; danzarines y bailarines hacían también sus números, a veces en las aceras o en el centro de las calles, donde se suprimía toda circulación de vehículos; murgas ambulantes ayudaban a amenizar el ambiente”.

En los primeros años de la Fiesta de la Primavera, la plazuela del Cerro Santa fue el centro de reunión de las multitudes de disfrazados. Incluso, los estudiantes ofrecían allí un gran almuerzo colectivo, en ánimo fraterno y democrático. Hacia 1918, el eje cambió hacia el Club Hípico, abriéndose este espacio de paseo de la alta burguesía a las multitudes heterogéneas. El desfile de la farándula comenzaba en la Plaza de Armas y formaba un larguísimo y continuo mar humano hasta ese centro deportivo “de una atmósfera y un colorido del que no era posible sustraerse”. La alegoría nuevamente aparecía, esta vez, en el formato de los populares carros, realizados en espíritu festivo, colectivamente, pero también atraídos por la competencia creada por el concurso, como



en los cursos de flores: “todas o casi todas las escuelas universitarias preparaban sus carros alegóricos con gran anticipación a fin de concursar al primer premio; hubo siempre algunos admirables por su buen gusto y costosa ejecución”.

Los temas de los carros alegóricos eran similares a los dominantes en las fiestas de disfraces, aquí armados como cuadros vivos (*tableaux vivants*). Lo fastuoso y lo exótico campeaba: Roma Imperial, la Alhambra, orientalismos varios “con turcas veladas y atuendos deslumbrantes de lentejuelas y pedrerías; apuestos eunucos con relucientes cimitarras parecían cuidar celosamente tan hermoso harem ambulante. Y así pasaba el Japón y la China con sus mandarines meticulosos, sus musmés adornadas con crisantemos, con sus frágiles abanicos y quitasoles de papel. *La Boheme* jamás dejaba de tener su magnífica presentación y hubo encantadoras comparsas de Rodolfos y Mimies románticos... Y así pasaban los Pierrots y las Pierrettes con sus caras empolvadas, sus trajes de raso y sus grandes golillones almidonados”. No creo que sea olvido del cronista Balmaceda, ya que las fotografías lo respaldan: en esta fiesta popular y abigarrada, no había lugar para el Antiguo Régimen, con sus Luises y Marías Antonietas, con sus medias blancas masculinas y vaporosos o sedosos vestidos femeninos de ruedo mayéstico. Aquí, el deseo de poder imperial y decadente no era exhibido impune y orgullosamente como en las fiestas de disfraces privadas de la alta burguesía. El orientalismo, por el contrario, sí era acogido, pero realizado con sensualismo, atrevimiento erótico y una pizca de ironía. Porque más que de vanidades, era una feria de lo cómico, y, si nos atenemos a Aristóteles, de la risa de las debilidades humanas, de sus aspectos más vulgares y ligeros, aptos para la sátira. Entre los estudiantes, los de medicina, que viven en medio de la enfermedad, de los cuerpos devastados y de los cadáveres de estudio, se llevaban las palmas, ya sea haciendo de ésta una fiesta de los muertos a la mexicana o parodiando la relación médicos-enfermeras-sufridos pacientes.

Una vez confluidos todos al iluminado Club Hípico “como una hechicería” y presidido por la reina resplandeciente y su corte “en su palco de honor”, se iniciaba el gran baile al que concurrían entre veinte y treinta mil personas. No hay fiesta de disfraces sin baile y regias orquestas, eso ya lo sabemos. Y, aparte de la reina jerarquizada en su palco, el resto pareció estar democráticamente entreverado y, por lo mismo, expuesto a la parodia del poder: “caballeros y damas respetabilísimos que iban a presenciar el espectáculo eran objeto de continuas bromas de parte de los disfrazados, las que ellos tomaban con

gran sentido del humor; a cada instante veíamos estas parejas de señorones, circundados de rondas que los majadereaban insistentemente; Ministros de Estado, senadores de la República, que por aquel tiempo no tenían el aire de petimetres sin importancia, como la mayoría de los de ahora, perdían todos sus fueros en medio de esta irresistible algazara”.

Según Balmaceda, “la general alegría no daba lugar a los rencores y malquerencias; en esos días había una especie de general fraternidad entre todos los habitantes de Santiago”. Sabido es que el carnaval ha tenido históricamente esa capacidad de relajación de tensiones, siendo más efectivo cuanto mayor represión y jerarquización social exista. Pero requiere de sabiduría de los gobernantes y respeto y fe en el ritual. Que un rey esté dispuesto a vestirse del último de sus súbditos y serlo por un día, trocando vestimentas, honores y lugar con este último, experimentando incorporadamente lo que es ser otro, supone una gran amplitud psíquica y corporal, una capacidad de desprenderse al dejar fluir el orden hacia el des-orden. No era lo habitual en nuestras latitudes en y tras el orden colonial, con sus sucesivas prohibiciones al carnaval, al auto sacramental y a las fiestas de disfraces. Escasa tolerancia hubo para la ruptura del orden en las jerarquías y constricciones del cuerpo en el terreno del poder y del género. Vemos como la mantención del rol de la reina en las altas jerarquías sociales fue un modo de constricción a la irrupción de la pluralidad, no distendida en esta *Belle Epoque*. Y Darío, si bien alabó la reina-obrera parisién, lo hizo en el entendido que ella seguía siendo el resguardo del decoro y del trabajo, lugar asignado en la modernidad a la mujer obrera civilizada.

Pero ya en la calle o en el redondel, una vez que eran multitudes las que se mezclaban en un mismo espacio-tiempo, la sátira a los signos del poder fueron imparables, amparados por el ambiente festivo. Algunos disfraces o composición de personajes no eran anodinos como visión de mundo sino implicaban una postura modernista crítica a la modernidad. Por ejemplo, la delicada cuestión del género fue desafiada, ya no en la muy controlada expresión de la mujer sino en la más tolerante respecto al hombre: me refiero al travestismo masculino. En el segundo caso, relativo a la sensibilidad crítica respecto a la modernidad, me refiero al personaje arquetípico del Pierrot.

### **3.1 HOMBRES TRASVESTIDOS EN CARNAVAL**

*“Fiestas de  
Carnestolendas*

*todas paran en disfraces.  
Deséome entretener  
de este modo, no te  
asombre  
que apetezca el traje de  
hombre  
ya que no lo puedo ser”.*

Tirso, **El vergonzoso en  
palacio**<sup>906</sup>

En el barroco español, eran principalmente las mujeres las que, al menos en los dramas, se travestían de hombres mediante un vestuario sígnico de lo masculino. Lo hacían por urgencia mezclada con picardía: querían sobrepasar las restricciones a su condición de mujeres. Circular por espacios vedados, en horas vedadas, encontrarse con alguien considerado no debido, realizar acciones o deportes que les atraían pero que no eran decorosas para las damas. Amor, complicidad, espionaje, aventura: descubrimiento de secretos y deseos estando en el ropaje de otro, vivido a cuerpo pleno. Una vez logrado el objetivo, se retorna al vestuario, pose, acción femenina. La mujer nunca dejó de estar oculta tras el disfraz.

Nel Diago, investigador teatral de la Universidad de Valencia, me comentaba: un hombre travestido en escena en el barroco aparece ridículo. Pero una mujer travestida en la calle, fuera de la escena, también aparece ridícula. En la mirada social, en ellas es preferible el manto. O el velo más oculto y secreto de las “tapadas”.

El personaje del hombre vestido de mujer fue muy poco frecuente en la escena dramática fictiva previa al siglo XX –sí aparece, por cierto, en su otro pliegue entre el frente y el detrás de la *skene*, como actor travestido, en las grecias, las inglaterras y los japoneses y chinas en que a la mujer le estaba prohibido el escenario, y los efebos y onagatas la representaban en plenitud y propiedad. Pero en el carnaval, el hombre vestido de mujer fue un disfraz habitual.

---

<sup>906</sup> Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, citado por Abraham Mardoñal en *Teatro y carnaval*, 76.

En los carnavales chilenos, el hombre disfrazado de mujer era una ocurrencia frecuente. No dejaba de sorprender y molestar a los moralistas: cuentan que O'Higgins, en su afán ordenador de la casa, prohibió los espectáculos proclives a los excesos lujuriosos y violentos: corridas de toros, peleas de gallos... y carnaval, "donde los hombres se disfrazaban de mujeres"<sup>907</sup>.

Permitido como juego de niños, el disfraz con los ropajes del otro sexo genera sospechas en la edad adulta, rondando la idea del homosexualismo reprimido, de un deseo de serlo y representarlo en público, o también, parodiándolo en exceso como desquite y rabia de ciertos estereotipos femeninos: la mujer "marimacho", la suegra represora, la mujer coqueta.

Ya vimos; en las fiestas de disfraces privadas de sociedad, ni hombres ni mujeres optaron por vestuarios travestidos. No sólo eso: cuando se aproximaban a ello, lo llevaban de inmediato a los códigos del propio sexo. En el baile Tocornal, una mujer vestida de Mosquetera, en vez de usar coulottes o pantalones ajustados como lo hacían los hombres vestidos de tales, optó por vestirse de mosquetera hasta el torso, pero de la cintura para abajo... mantuvo el amplio ruedo de la crinolina. Tampoco hubo hombres en ropajes de mujer, ni tan siquiera, en la media fórmula empleada por las mujeres. Salvo excepciones, no optaron por una figura femenina ni por una alegórica considerada como propia de ese género (la libertad, una diosa, el viento, etc.).

Las Fiestas de la Primavera, dionisiacas al fin, no tenían estas restricciones. En el reportaje a su primera versión, en 1915, se destaca el ánimo festivo de los disfrazados: circulan un marqués de Chimbarongo (parodia por cierto de los serios marqueses tipo Luises), húsares de granaderos, chulos, toreros, diablos, mosqueteros, turcos, pierrots y arlequines, un sabio inglés. Muchos, con máscara. Los que no la llevan, intentan descubrir quién está tras el que sí la lleva. Es un fracaso del disfraz el ser descubierto: el ocultamiento ha de ser total.

Y llega la hora del baile: "se organizan parejas para bailar. Una muchacha gentil, de ojos negros, es la más solicitada por los estudiantes. La morena sonrío diabólicamente y

---

<sup>907</sup> Juanita Gallardo, 2003, "La historia no es lineal", Santiago: El Mercurio 24-5, Revista de Libros, p. 4-5.

coquetea con todos ellos. –Caray, qué plancha, dice uno. Si es Carlos Marcoleta. Un rotito aniñado representante de la policía de aseo ríe escandalosamente. –Pucha la chica bien mandaruna!<sup>908</sup>, Qué equívoco, enamorar a una mujer que resultó ser un hombre. ¿Risa o vergüenza?

Hernán Díaz (Alone), en su *Diario íntimo*, recoge esta veta dos años después. Como siempre, en sus textos breves como dardos, contrasta las facetas de la vida de ciudad; lo inicia con el Carrousel, que aún con lo que sigue, la procesión de la Virgen del Carmen, versus la Fiesta de los Estudiantes en la Quinta Normal: "llegué a la hora en que salían los *pierrots* y los hombres vestidos de mujer. ... En las espesuras se movían algunas parejas rezagadas"<sup>909</sup>. Totaliza así en los *pierrots* y en los travestis los disfraces característicos de esta carnaval estudiantil. Claro que las parejas de las espesuras eran heterosexuales, en tanto los *pierrots* y los hombres como mujer eran grupos masculinos, expresivos, como desarrollaré, de distintos tipos de sexualidad y estados emotivos.

Hernán Díaz revela en él mismo una sensibilidad homosexual, ya que en sus andares por la ciudad siempre comenta sensualmente los jóvenes con que se cruza, en especial, los jóvenes. En otra parte, confiesa que no sería capaz de dañar a una mujer joven y pura, a tener una aventura amorosa con ella aunque le atrajera (se refiere a niñas modestas, una secretaria, a las cuales los de su clase suelen enamorar). Frente a esta opción cerrada, dada la idealización de lo femenino y la negación de su erotismo, la alternativa es el androginismo. No sólo en él: fue una opción recurrente en esa *Belle Époque*, comentada por Baudelaire e insistida por poetas, pintores, fotógrafos y revelada

---

<sup>908</sup> Perico de los Palotes, 1915, "Un día alegre (Ecos de la fiesta de los estudiantes del 23 de octubre)", Corre-Vuela, 3-11.

<sup>909</sup> El párrafo completo dice lo siguiente: "Domingo 21-X-17. Al extremo del (Parque) Forestal, han puesto un Carrousel. –La procesión del Carmen me detuvo al llegar a casa ... Me fui a la Quinta (Normal) y llegué a la hora en que salían los *pierrots* y los hombres vestidos de mujer. ... En las espesuras se movían algunas parejas rezagadas". Alone, *Diario íntimo* (1917-1947), 16.

en diversos estudios contemporáneos de género<sup>910</sup>. Al día siguiente de su anterior comentario, Díaz reflexiona:

▲ “Lunes 22-X-17(...) Volvíme por el Parque: luna, luna y estrellas! ... Estoy convencido de que el hombre alcanza el mayor grado de belleza física a los 16 años, cuando ya tiene la fuerza y todavía no ha perdido la frescura, cuando ya tiene expresión y aún no se le acentúan las facciones, cuando está alto y no ancho, flexible y tímido, cuando es sensual sin grosería e idealista sin dolor ni veneno. Extravié”<sup>911</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

La tensión entre lo intelectual y lo corporal en él está siempre presente. También, entre lo alto y lo bajo, en lo social y en lo erótico. “Las partes bajas” se confunden en un símbolo sexual. Reconoce en la ciudad, en lo popular, la diversidad que no encuentra en su estrecho círculo social:

▲ “Domingo 25-XI-17 ... Paseo a la luna, por el Forestal. Agradable, agradable la canalla de la ciudad. Me tiene cogido la infame; casi la quiero. Es tan múltiple... Lunes 26-XI-17 ... ¡Qué libre está uno en la ciudad! Guardando un poco las apariencias, puede hacer lo que quiera y nadie lo incomoda. De noche, donde Alfonso Bulnes: tenía sed de conversación intelectual”<sup>912</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

A una semana de la Fiesta de la Primavera, el tema de conversación en los corrillos masculinos no cesa. Tampoco, la referencia a este “destape”:

▲ “... Orrego cuenta que Parga y muchos otros muchachos salieron vestidos de mujeres el día de los estudiantes y se veían buenmocísimos. Con uno de la Plaza Brasil, conversando sobre ‘contra-naturas’: -Bah! No nos hagamos los lesos: a todos nos ha pasado alguna vez! (Pasma general y silencio)”<sup>913</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

La homosexualidad, una práctica extendida en la sociedad chilena, ocasional o no. Fenómeno, claro, también presente en el resto del mundo, que encontraba sus elusivos

---

<sup>910</sup> Ver Estrella De Diego, 1992, El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.

<sup>911</sup> Alone, Diario íntimo (1917-1947), 16 y17.

<sup>912</sup> Ibid, 43.

<sup>913</sup> Ibid, 45.

modos de manifestarse, ya sea explotando en escándalo como en el caso de Wilde, o siendo tema central de obras dramáticas –al fin, también censuradas– como fue *Los invertidos*, de González Castillo, montada por la compañía Podestá-Ballerini en Buenos Aires en 1914<sup>914</sup>. En Chile, esta cuestión parece no haberse abierto en público, y si Alone lo menciona, lo hace en sus conversaciones privadas entre amigos y en su *Diario íntimo* que dejó como legado para la posteridad como testimonio de época, pero que no osó publicar en su tiempo. En el carnaval primaveral, esa manifestación del deseo oculto fue posible, era una ocasión de verse “buenmocísimos” en traje de mujeres. Y desde allí, seducir a los hombres en la fiesta de miradas cómplices..

Alone suma y sigue con sus relatos de conversaciones oídas en sus baudelerianos paseos de *flaneur* (¿o voyerista?) por la ciudad, por lugares de encuentro distendido y de exhibición de los cuerpos. Sus preferencias: los parques. No sólo la vista atenta sino también el oído. Capta conversaciones al vuelo, Se entera de las costumbres, opiniones, opciones sexuales. La asociación del homosexualismo con el deporte, con su libertad y familiaridad en el uso del cuerpo, fue una vía explorada.

“Martes 27.XI-17. ... voyme a la Quinta con la correspondencia de Renan. ... Leí poco. Oí mucho hablar de sodomías y sodomías a un grupo de futbolistas populares, tendidos sobre el pasto, en el calor primaveral que enciende la sangre. ¿Serán los sports los que la han desarrollado tanto? Porque es enorme como cunde. No hay grupo de trabajadores en que se oiga hablar de mujeres: todo es entre hombres. Y sin ruborizarse, ni espantarse, ni casi condenar. ¡Cómo apreciaba la noble vida de Renán, que tenía en las manos, entre esa degradación! Hay una escala de valores... Aunque ¡quién sabe si todo valga lo mismo y nos estemos engañando! A las 12 llegó a la oficina a verme Agustín Espinoza Valdés, mi ex discípulo del Seminario”<sup>915</sup>.

Como siempre, el contrapunto: tras las sodomías masculinas, recuerdos de su juventud en el Seminario sacerdotal.

Alone enfatizó las conversaciones de los futbolistas sobre sodomías, extrañado de sus decires sin restricción ética o moral. Abiertos. Puede ser coincidencia, puede ser parte

---

<sup>914</sup> Carmen Hernández Ojeda, 2002, “Más allá de la homofobia: una lectura queer de *Los Invertidos* de González Castillo”, N.Y.: Revista Ollantay N°20.

<sup>915</sup> Alone, *Diario íntimo* (1917-1947), 44.

de ese mismo clima cultural, pero, aunque no era habitual, sí ocurría que los equipos de fútbol masculinos... jugaran sus partidos en traje de mujeres. Fútbol del sexo fuerte contra el sexo débil. ¿Cuál es cuál? Juego ritual, el resultado del partido lo dirá. Los hombres también patinaban en traje de fantasía, desplazándose raudos con los velos y los faldones al viento.

### 3.2 PIERROTS MODERNISTAS

*“Coqueta con tu traje de rica*

*Que no pudo pagarte Pierrot*

*Que el disfraz sólo dura una noche*

*Pues lo quema los rayos del sol”.*

*Carnaval, intérprete, Carlos Gardel*

De Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta

La figura de Pierrot, y en versión femenina, la de Pierrette (cuando mantiene el uso del pantalón), como también, de su eterna enamorada, Colombina (con pollera de frondosos tules) rara vez aparece en las fiestas de disfraces privadas de la alta burguesía, pero se reitera masivamente en las realizadas en lugares públicos, en especial, en carnavales y fiestas de estudiantes. A veces, en versiones cuidadas, consonantes con el refinamiento a que pueden adoptar estos personajes; otras, burdamente delineadas. Omnipresentes en la imaginería que con profusión se crea y difunde públicamente, simbolizan el concepto de disfraz en esta época.

Disfraz que, a diferencia de la mayoría que cita o re-crea personajes reales o vestuarios propios de algún lugar o tiempo histórico, caracteriza a un personaje que surge y vive en la ficción. Arrastra consigo una larga historia de encarnaciones e incorporaciones, desde los actores de la Comedia del Arte italiana a las máscaras de carnaval de ese país, emigrando luego a Francia y asentándose en dicha cultura durante el barroco. El paso incesante desde el escenario a la calle y de la calle al escenario lo van dotando de una complejidad embebida de ambos contextos performativos. Las síntesis vivenciales se plasman en elaboración teatralizada y van dejando su huella en la máscara facial, en el traje, en el gesto, alimentado por, y alimentando, los mundos fictivos de su lenguaje-acción. Desde un Molière que lo toma y reelabora, al gran mimo Debureau que lo lleva a su cúspide a mediados del siglo XIX, el personaje se nutre de la experiencia de la vida



de la gran ciudad moderna en la condición del pobre y del marginal. Pobre en recursos materiales, rico en canciones, versos y sensibilidad.

En este juego de persistente retroalimentación y de capacidad de identificar y representar una sensibilidad profunda de época, el Pierrot hacia el fin de siglo XIX e inicios del XX ya es una expresión privilegiada del modernismo. Ha dejado en el trasfondo de sí su momento popular costumbrista, luego, el romántico, para incorporarse de lleno al realismo grotesco con elementos simbolistas. Está en contacto cercano con el circo (el *clown*), lugar revisitado por los artistas de fin de siglo, igual que el cabaret, el prostíbulo, la calle, los cafés nocturnos y otros espacios en que el cuerpo del performer deslinda trágica y festivamente entre el placer y el dolor, lo fulgurante y lo decadente, la ilusión del artificio y lo obsceno, la inocencia y la perversidad, el deseo de ser otro espiritual y bello y no ser más que el mismo estrecho deseante, anclado a su materialidad grotesca.

Aparte de las usuales reflexiones estereotipadas sobre Pierrot, Arlequín y Colombina que abundan entre los pseudopoetas chilenos en estos años, los que proliferan en tiempos de carnaval, es interesante encontrar otras elaboraciones, consonantes con el refinamiento y compleja variedad de ese Pierrot modernista. Destaco los eruditas e iluminadores ensayos de Domingo Melfi de 1912, uno sobre la máscara en el teatro y en el carnaval, ilustrado por las máscaras-personaje de Pierrot, Arlequín y Colombina, y otro centrado en Pierrot.

En el primero, publicado en *Selecta*, Melfi pregunta “qué se han hecho las máscaras”, resaltando que en los bailes de fantasía en Chile se pone más atención a “los originales y extraños vestidos” que a la máscara facial, instando a su recuperación. Celebra la fecunda simbiosis entre plaza y escenario, Carnaval y Teatro, resultando en que las máscaras encuentran su más depurada expresión en el Teatro, por su capacidad de constituir tipos y arquetipos con estatura de arte: “De suerte que la máscara resultaba una verdadera obra de arte, puesto que creaba una forma de existencia igual a la realidad, pero modificada naturalmente, absolutamente, para así dar vida a un tipo, para plasmar de este modo una caricatura social”<sup>916</sup>. Entre ellas, las más logradas... las del

---

<sup>916</sup> Domingo Melfi Demarco, 1912, “Las máscaras del teatro. Fragmento de un estudio”, *Selecta* N°6, 169-170.

triángulo Pierrot, Arlequín y Colombina, cada una un carácter complejo y dinámico, en tensión mutua. No serían unas y otras lo que son si no establecieran dramática relación de poder y deseo entre ellas, porque

▲ “Arlequín, siempre frívolo, siempre enamorado –como entonces en las ‘farsas’, en estas otras de la vida– astuto e irónico pasea la policromía de su traje junto a una graciosa Colombina, mientras que en un balcón, contemplador melancólico del reposo lunar, un Pierrot se muere de fastidio...”<sup>917</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Dos meses después, Melfi centra su atención en Pierrot. Desarrolla la tesis de un Pierrot modernista, refinado, estetizado y distanciado irónicamente de sí mismo y sus circunstancias en medio de la melancolía, ante la imposibilidad de la realización del deseo amoroso por Colombina:

▲ “Llegado de Italia ... París lo sutiliza y lo refina. El alma francesa, toda armonía y gracia, filtra, al apropiárselo, en su espíritu de *parvenu*, como una solución de suprema inquietud, bella y soñadora. Su tipo que va a encarnar ‘al hombre’ se complica; se retuerce. El ingenio de múltiples autores desde Molière a Mendés, esbozan en su tosca personalidad, perfiles y líneas armoniosas... Al reformarlo le proporcionan gracia, melancolía, discreto matiz de elegancia. Es así como aparece ante nuestras pupilas modernas: siempre melancólico, siempre desventurado; pero, indudablemente, con cierto dejo de ironía, y con no se sabe qué siniestra expresión en el rostro y que alguna vez se intensifica, cuando al llorar amargura oprime con sus manos crispadas el fino cuello de Colombina, en las farsas funambulescas. Su risa loca, ruidosa, chisporroteante, es la risa cruel del enamorado sin ventura, que trueca en carcajadas agrias sus sollozos espasmódicos...”<sup>918</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Encarnación del marginado por su condición de poeta y de trasgresor en el amplio espectro de la palabra, recorre una variedad de dramáticos registros emotivos, dejando impresa en su máscara las huellas de su decurso vital que tornan el sufrimiento en mueca que comenta su situación desde una autorreflexión dolorida:

“Sucesivamente es poeta, filósofo, asesino, ladrón, mercader... Pierrot es el hombre... ‘todo es hombre’... Como un iris cambiante, su máscara se torna lánguida, grave, siniestra, astuta o burlona. Pero su alma y su

---

<sup>917</sup> Ibid.

<sup>918</sup> Domingo Melfi Demarco, 1912, “Pierrot”, Zig-Zag N° 403.

fortuna, son siempre iguales!!! ¡Melancolía y malaventura!... Todo amador puede encontrar en él un hermano; todo poeta un símbolo...

Su pobreza fue siempre la misma. ... en sus bolsillos, más se palpaban canciones que monedas... más veces sintió las torturas del hambre que las dulces satisfacciones del hartazgo... Por eso en sus canciones un fondo escéptico acompaña, siempre como un 'trémolo', las serenatas que a Colombina le llora en noches de luna..."<sup>919</sup>.

En Chile ya se conocía la excepcional encarnación de las ambigüedades y variaciones emotivas del alma de Pierrot realizada por el mimo Debureau, quien, junto con cristalizar la transformación de Pierrot mediante sus diferentes máscaras faciales en una sucesión de fotografías, dio el paso para una identificación social amplia con el nuevo arquetipo del personaje, el del Pierrot moderno:

“Cuando se le contempla después, la encarnación más pura y más original es la del mimo Debureau ... este actor que infundió a Pierrot todas las desolaciones de su alma. Su arte magistral dio vida a un 'tipo' elegante, delicioso, lleno de gracia. ... Por eso Paulo Ginisty dice, 'que los espectadores creían reconocer su propia alma en el alma de Debureau'..."<sup>920</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Cuestión de un tipo teatral que proyecta un alma. De una forma de cuerpo y rostro estilizado que construye un símbolo y un temperamento. Su adaptabilidad y capacidad de absorción de las nuevas facetas de estos personajes marginales y populares en el seno de la ciudad moderna es abismante, y opera como un imán para creadores de las diferentes artes.

Pierrot, desencontrado con los otros y consigo mismo, opone la simplicidad de su traje en blanco y negro, flotante sobre su cuerpo, al ajustado y delineado de Arlequín, armado con mil parches coloridos que lo llenan de vitalidad y bríos. La descomposición de su traje inspiró al arte pictórico cubista y vanguardista: lo testimonia la serie de arlequines de Picasso.

A su vez Colombina, en su versión italiana de la Comedia del Arte, es una muchacha de pueblo sencilla, trabajadora, sentimental. Lleva a veces incluso, bajo su corpiño

---

<sup>919</sup> Ibid.

<sup>920</sup> Ibid.

ajustado, un delantal sobre su falda de ruedo (ver imagen de Albina Bechis). Esta Colombina, arquetipo de la mujer modesta, al momento de encarnar la quintaesencia de “lo femenino” en la modernidad francesa, fue adoptando todos los trajes y todas las fantasías de ese imaginario. La coquetería, la vaporosidad de la falda repolluda en capas sucesivas como las de la bailarina de ballet, pero asociada a los pliegues de la golilla de Pierrot. Cada pueblo donde se asentó realizó un despliegue fantasioso con su figura, dentro del ideal de belleza allí reinante. En la selección que presento, vemos a Colombina hacia mediados de 1880 vestida con ricas telas con alegres cintas, encajes y botones rosas... y con el cojinete que abulta su trasero, más el corset que ajusta su cintura y realza el busto, sobre el cual la tupida golilla al cuello y el sombrero en suave punta remite a la cita del Pierrot clásico. María Guerrero ya en 1900 prescinde de los simuladores del cuerpo y su traje ajustado devela su silueta semiesbelta. Su principal evocación de Pierrot son los lunares, y la falda termina en girones denotando una suerte de pobreza. El ostentoso sombrero prefiere el de tres picos español que el en punta o el apegado a la cabeza.

Las Pierrettes son también una magnífica expresión de la mujer de fin de siglo que quieren encarnar incorporadamente al prototipo del desencantado hombre moderno: al tipo del “hombre” esencial. Y lo harán transgresoramente: adoptando el pantalón, extraordinariamente vedado y censurado como atuendo para la mujer. La imagen de la alemana en Carnaval en Berlín que reproduzco aquí, luciendo alegre y desenfadadamente su traje de Pierrette con pantalones, piernas a la vista desde las rodillas y corset de lentejuelas que delinea los pechos, mereció el comentario de que esa figura en nuestro país sería censurada por la Liga de Damas Chilenas en pro de la moralidad teatral. El pantalón volante de Pierrot, ancho y desgarrado (como eligió encarnarlo la propia Sarah Bernhardt), o el pantalón que enfunda ajustadamente las piernas hasta la rodilla con sus borlas coquetas, medias blancas de seda y zapatilla con borla similar en el réclame de una tienda de disfraces. Empezando la segunda década del siglo XX, alguien imaginó a una Pierrette-Colombina como una bailarina sensualísima de pollera muy corta (casi una mini falda), pero en negro. Ya hacia 1918, Pierrettes cubistas, con grandes figuras geométricas de color pero de corte estilizado, delineando sensualmente el cuerpo. Hasta entonces, los sombreros eran de fantasía, pero se van apegando a la cabeza varonilmente hacia la década del 20.

Pierrots, Pierrettes, Colombinas en carnaval. Excedidas a veces, ellas y él, inundados por los efluvios élficos de Baco. Pero ese descontrol se sedimenta en la melancolía, en la soledad del después de la fiesta, y reaparece la máscara dolida de Pierrot.

Tantas veces figura de carnaval y de fiesta de disfraces, tantas otras, personaje teatral, nutriéndose el uno del otro y ambos en relación a la vivencia desencantada de la modernidad. Inspiración frecuente de dramaturgos, éstos lo echan a andar por diferentes espacios de acción en obras de vanguardia que abren fronteras de géneros dramáticos, mediante Pierrots cada vez más transgresores y quebrados. Incluso, algunas piezas que ocuparon el formato del teatro breve para recrear a estos personajes dentro de nuevos lenguajes son consideradas piezas claves, fundadoras del teatro modernista o vanguardista.

La partida en España la da Jacinto Benavente en 1892, con *Teatro fantástico*, en el que se aleja del neo-romanticismo de Echegaray y del realismo social de Dicenta. Convertido en el manifiesto programático del teatro modernista simbolista, es seguido por Martínez Sierra, Valle Inclán y los catalanes Adriá Gual y Santiago Rusiñol, quienes exploran la psicología atormentada de Pierrot y sus relaciones desencontradas con Arlequín y Colombina. Así, lo cómico de la Commedia del Arte deriva en dramas de personajes trágicos, que luego de algunas décadas culminan en las ya maduras y poéticas piezas de guignol, como *Don Perlimplín y doña Belisa en su jardín*, de García Lorca<sup>921</sup>.

En Francia se produce el mayor auge de estos dramas, los que se centran en la máscara blanca de origen galo de Pierrot, contabilizándose más de 130 obras que tienen a Pierrot por protagonista central en este periodo<sup>922</sup>. Hacen de él “la encarnación de un espíritu disidente, en continua lucha con el mundo que le rodea e, incluso, con su propia conciencia; un perdedor cuya vida se basa en una cruel paradoja, ya que encuentra en el

---

<sup>921</sup> Ver Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el Siglo XX (1892-1939)*, 14.

<sup>922</sup> Jean de Palacio, 1990, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, París: Séguier.

sufrimiento el caldo de cultivo para su creatividad”<sup>923</sup>. El creador desencantado se identifica con Pierrot como con un alter ego, en el plano existencial, en el político-social y en el relativo a la organización burguesa y comercial del arte: “Pierrot se hace estandarte de la crítica contra una civilización burguesa sólo atenta a cuestiones de índole monetaria y que proyecta su poder sobre una serie de manifestaciones artísticas, en especial dramáticas, que soportan una filosofía completamente falseada de la esencia humana”<sup>924</sup>.

De la galería de obras que alimentaron este espíritu, destaco *Pierrot divin*, de Jacques Madeleine, en la que Pierrot se sincera con la Luna, su amiga fiel, repudiando a Colombina que disfruta con Arlequín de la ostentación burguesa, en tanto él posee un alma que busca y navega tras la belleza oculta en lo inmaterial y lo onírico<sup>925</sup>.

La máscara inmaterial, blancamente espiritual de Pierrot, está en un espacio poético que choca violentamente con la materialidad concreta y mundana de la civilización burguesa: “el mero contacto con ella redundaría en una sequía artística del trovador lunar”<sup>926</sup>. Para preservar su creatividad fundida con su espiritualidad sensitiva y en eterna búsqueda de un ideal imposible, Pierrot ha de mantener su condición de marginal. Cada vez que se alía con Arlequino o con la Colombina burguesa, o cuando cede a las tentaciones del dinero, pierde el don creador. Hay aquí una clara autorreflexión de los creadores modernistas, atrapados y tironeados por una industria

---

<sup>923</sup> Peral, Formas de teatro breve... , 31.

<sup>924</sup> Ibid.

<sup>925</sup> “Y ahora, ¡oh Luna!/ (...) perdóname, en primer lugar, si mi estúpido error/ ha estado a punto de hacer de mí el amante/ de una mujer sin corazón cuya alma seca/ no comprende nada de la belleza oculta/ de las cosas, del atractivo inmaterial/ del cálido sueño que hace del cielo un paraíso,/ del éxtasis que navega, sin vela, a través de remotas lejanías/ en el tembloroso centelleo de una estrella”. (Jaques Madeleine, 1887, *Pierrot divin*).

<sup>926</sup> Peral, Formas de teatro breve... ,32.

febril del espectáculo dramático que mueve grandes sumas de dinero a cambio de un teatro complaciente o al menos, dentro de los géneros dominantes.

“Quizás el ejemplo más significativo esté constituido por la comedia *Pierrot bérítier*, de Paul Arène, ... vemos cómo el siempre mísero Pierrot (gracias a una inesperada herencia) ha quedado convertido súbitamente en un pequeño burgués sometido a los crueles designios del dinero. ... la herencia supone un abandono por parte de Pierrot de su labor artística, por lo que Colombina le desprecia. Con ello, se cumple una de las características principales de este particular universo dramático simbolista: Pierrot está imposibilitado para alcanzar la felicidad. Es precisamente en esta eterna condena donde autores como Arène, Madeleine, Beissier..., encuentran la principal atracción del personaje. ... Colombina se lamenta de su suerte estableciendo una disociación entre el antiguo y verdadero Pierrot respecto del bastardo surgido de las cenizas espurias de lo material: ‘¡Mírenle, qué porte y qué facha! / ¡No, no es Pierrot! Unos desalmados me lo han cambiado./ Charlatán como un tordo y ligero como un arrendajo, / ¡No era frío, el otro Pierrot, / al que yo amaba!’”<sup>927</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Se suceden en esta línea obras como *Pierrot y su conciencia* de Felicien Cahmpsaur, o *Pierrot narciso* de Albert Giraud, en que un Pierrot que encarna el sueño se opone a un Arlequín inserto en la realidad ordinaria, o *Les deux Pierrots*, de Edmond Rostand, escindido entre la lucha agónica con su propia conciencia y el mundo que le rodea.

Las transformaciones del personaje dramático se enlazan con las de sus corporizaciones en escena, e incluso, la creatividad de un mimo como Deburau le otorgó facetas que fueron recogidas y desarrolladas en la dramaturgia. La tendencia fue hacia una cada vez mayor tragicidad y violencia, hacia el desencanto total y la ruptura con el sistema burgués. El dolor reemplazó a la risa llegando al shock emocional, a conectarse con lugares bajos, sórdidos, oscuros de lo humano. Y ello requirió in-corporar estos rasgos en la figura y la máscara del personaje. Su incontenible faceta oscura, maldita, fue inscrita ahora en un cuerpo y una máscara negras:

“J. G. Deburau, excelso actor, ....confirió a la máscara de Pierrot una imagen física diferente y, sobre todo, una faceta de violencia escénica de la que hasta entonces había carecido. Con él nace un nuevo Pierrot que... añade a su bagaje personal grandes dosis de escepticismo y de crueldad así como un componente satánico muy marcado. El ejemplo paradigmático de esta nueva lectura está representado por la pantomima

Con formato: Diseño: Claro

---

<sup>927</sup> Ibid.

de Léon Hénique y Joris-Karl Huysmans, *Pierrot sceptique*<sup>928</sup> en la cual la máscara francesa pierde su proverbial e inmaculado color blanco para aparecer en escena ataviado con indumentaria negra, lo que sin duda, potencia su lado maléfico”<sup>929</sup>.

Una obra que llevó a un límite magistral el juego expresionista simultáneo de la máscara y del cuerpo del mimo fue una en que Pierrot no sólo se personifica a sí mismo sino a Colombina en agonía, fruto de su propia mano asesina. Me refiero a *Pierrot, assassin de sa femme*, pantomima de Paul Magueritte, la que, incluida con frecuencia en los repertorios de la época y escenificada reiteradamente en Chile, fue elogiosamente comentada por Mallarmé<sup>930</sup>:

“La principal aportación de Margueritte reside en el juego de desdoblamiento a que somete a su personaje. En efecto, Pierrot es asesino pero, a la vez, ejecuta el papel de su víctima, pues reproduce los gestos de horror y los movimientos convulsivos que ha visto hacer a su esposa durante la ejecución de su maquiavélico plan. ... A ello ha de unirse que la escena está presidida por el cuerpo yacente de Colombina muerta. Por el contrario, la traba existencial del Pierrot decadente –no olvidemos que, completamente ebrio, rinde adoración al dios Baco– seguirá estando presente incluso en el que parece triunfo de la máscara satánica. La risa incansable y machacona de Colombina continuará, sin descanso, atormentando la atribulada personalidad de nuestro payaso, de nuevo perdedor, al morir sin poder detener los ecos de su fracaso”<sup>931</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

<sup>928</sup> Léon Hénique y Joris-Karl Huysmans, 1881, *Pierrot sceptique*, Paris: Edouard Rouveyre.

<sup>929</sup> El estudioso Paul Hugounet destacó desde muy pronto esta evolución en la presentación del ‘tipo’: “... Pierrot sceptique debe marcar época en la historia del Pierrot contemporáneo, ya que, sobre la cobertura multicolor, aparece por primera vez con un vestido negro”. (Paul Hugounet, 1889, *Mimes et Pierrots*, 219).

<sup>930</sup> Ver fotografía de la actriz Albina Bechis quien protagonizó a Colombina en esta obra en 1905 en Chile, como también el dibujo a acuarela “La plegaria de Pierrot”, 1915, *Zig-Zag* N°521.

<sup>931</sup> Peral, *Formas de teatro breve...*, 42.



En Chile, artistas y creadores, en especial, dramaturgos, inscribieron a Pierrot, Pierrette y Colombina en su proyección vanguardista y antiburguesa, en identidad con el artista marginal y buscador del ideal en soledad, cantando a la amada imposible o a su otra encarnación, la luna. Lo incorporaron e inscribieron en sus cuerpos, vistiendo su ropaje y máscara, o en el papel, en dibujos y poemas.

En una fiesta de disfraces en el Cerro Santa Lucía, nos encontramos a la esposa del dramaturgo René Hurtado Borne en un fantástico traje de Pierrette, vaporoso y etéreo. Toda en blanco y negro como Pierrot, y con la careta de éste bordado en la falda, ella, con una lágrima en la cara, vivencia el dolor de la pérdida de Pierrot, a quien cita como memoria en esas imágenes de él prendidas en sus velos que corroboran su ausencia. A su vez, Hurtado Borne la acompaña de Pierrot, pero del Pierrot negro, ese escéptico, oscuro, casi maléfico en su violencia desesperanzada.

Germán Luco Cruchaga, no sólo gran dramaturgo sino refinado ilustrador y pintor, proyectó su identidad con Pierrot creando un estilizado paisaje nocturno donde Pierrot canta a la luna su desazón por la muerte de la amada. Más aún, en las primeras Fiestas de la Primavera, Luco eligió encarnar a Pierrot mediante un disfraz que, creo, era una construcción de personaje identitario. Era un disfraz deslumbrante, con el que se unió alegremente a la farándula en el Club Hípico: “Germán de pronto se tornó silencioso y así lo vimos hendir la multitud ondulante hasta enfrentar el surtidor que proyectaba sobre el espacio su magnífica combinación de colores. Nuevo para nosotros, ese derroche de aguas encendidas cogió al pintor, y tras la revelación súbita de su aire recogido, de su silencio ...en rápida y ágil carrera, se lanzó a la pila”<sup>932</sup>. Esta “alucinación del espíritu”, deslumbrada por el surtidor de agua realzado por la modernidad de las luces de colores, magnetizó al Pierrot quien, en su performance, acto poético al modo de una intervención de arte, manifestó que su flujo hacia la fusión corporal con la belleza fue para él más fuerte que cuidar y mantener “en orden” la apariencia del traje para ser apreciado por el baile de ojos que buscaba la confirmación de sí en los standards dominantes.

Armando Moock creó un *Ex Libris* que reproduce en las contratapas de sus ediciones de textos dramáticos. En él, en torno a una esbelta figura mítica de mujer, cual diosa

---

<sup>932</sup> Alberto Romero, 1936, “¡Germán Luco, Luquito!”, Revista Atenea, agosto.

sensual elevada en los aires y con los brazos en alto, hay dos figuras masculinas que representan su propia dualidad, especificada en el texto inferior: “En mí, un sátiro y un Pierrot cantan a la mujer”. Es el desborde pasional del hombre-naturaleza ancestral versus la melancolía de una espiritualidad modernista no acogida por la mujer; mientras la mujer cruza miradas de fuego con el sátiro, Pierrot, de espaldas a ella, canta al infinito.

Así, creo que hacia la segunda década del siglo veinte en Chile, la revitalización del carnaval se produjo gracias a los estudiantes y sus Fiestas de Primavera, realizadas en ánimo festivo en calles, parques y lugares públicos con espacio para la transgresión (aun cuando mantuvieran pleitesías al sistema dominante, como en el caso de las reinas de la alta burguesía y su coronación en fastuosos privados en los más lujosos teatros de cada ciudad) y para la revitalización de figuras modernistas desdeñadas en las fiestas privadas, como Pierrot. Una década antes, en 1905, G. L. H. tomaba a Pierrot como la figura que simbolizaba el carnaval que se aleja, que decae irremediamente, a partir de su imagen de “traje ajado, al hombro el flácido saco donde trajera los confetti, los pomos de esencia, las flores destinadas al galante adversario de las alegres justas; debajo del blanco betún su rostro se contrae en una mueca de resignación dolorosa”<sup>933</sup>. Ello, porque la sociedad y la juventud chilena habrían perdido la capacidad del goce, de la risa abierta y franca: “cada cual se afana en ocultar su naturaleza alegre, como si ello fuera un delito, y en adoptar circunspecto y grave continente... (abundan) blandas sonrisas de ceremonia”. Esto convertía a Pierrot en un imposible en las calles de Santiago: “En su carcajada se advierte ya un dejo amargo; relegado por la fiebre del negocio, apenas sí se atreve a mostrar su faz en algún sitio, intimidado por la frialdad de la acogida”. La esperanza es que “nuestra raza” le diera espacio al regocijo del carnaval, “de manera que salpicaran las calles las manchas festivas y chillonas de truhanescas máscaras; que el ruidoso tintineo del gorro de la Locura, en magnífico crescendo, apagara por un instante siquiera el fiebroso rumoreo mercantil”<sup>934</sup>. Pide el triunfo de lo chillón y truhanesco sobre el disfraz de “buen gusto” que primaba en las fiestas de fantasía dominantes. En suma, pide que Pierrot sea el rey del carnaval, que en su locura

---

<sup>933</sup> G. L. H., 1905, “Carnaval”, Zig-Zag N°5.

<sup>934</sup> Ibid.

desprendida del dinero y del disciplinamiento del cuerpo y del espíritu, venza sobre la performance de Arlequín y Colombina, tan profundamente incorporada desde y en esa cultura burguesa adocenada.

Las Fiestas de la Primavera, entonces, ya en plena Primera Guerra Mundial y en medio del auge de los movimientos populares en Chile, iniciaron un camino de largo aliento de creatividad estudiantil y popular. Se conceptualizaron como “un gran teatro del mundo”, en que los jóvenes pudieron encarnar las figuras arquetípicas y apropiarse de su fábula y su sentimiento. Entre todos, los modernistas Pierrot/Colombina permitían juramentos de amor entre los jóvenes al citar sus textos prototípicos: “Las parejas se agitaban en la más fraternal de las uniones que jamás soñara la utopía de los estudiantes. Era una reunión multiforme de ese íntimo consorcio de la poesía, la leyenda el tiempo, las razas y la historia. Un paseo a través del mundo, de apariciones, que llenaba terrazas y buffets, podía decirse con plena felicidad que si es cierto que la vida es una mascarada, esa noche estaba allí la mascarada de todas las vidas del mundo”<sup>935</sup>.

Las lucubraciones sobre el ser y el aparecer, sobre el yo íntimo y el yo social eran estimuladas en estos días de fiesta, en los cuales los ensayistas calentaban la mano con el tema del disfraz y la máscara. Algunos, escépticos, lo veían como una constante en nuestra civilización, y, en vez de la desnudez que requería Nietzsche, preferían vestir el disfraz consustancial, a lo Pirandello: “La disimulación es la ley universal y en la lucha por la vida, condición necesaria. Valga decir que vivimos tanto de la verdad como de la apariencia, y tal vez más de ésta que de aquélla. No hago una paradoja: proclamo un principio de biología.”<sup>936</sup>

Si las fastuosas fiestas de disfraces privadas fueron perdiendo espacio y visibilidad en la post-guerra con el término de la *Belle Epoque* a la cual estaba inextricablemente ligada, las Fiestas de la Primavera tuvieron aún un largo periodo de asentamiento en la sociedad chilena, constituyendo una tradición que derivó en fiestas relacionadas, como los Clásicos Universitarios y las Veladas Bufas. Nada menos que el movimiento del Teatro

---

<sup>935</sup> Guillermo Quiroga, 1916, “Pierrot y Colombina. (En el baile de fantasía de la fiesta estudiantil)”, *Corre Vuela* N°470.

<sup>936</sup> X, 1917, “Disfraces y estudiantes”, *La Tribuna Ilustrada* N°17.

Universitario chileno encontró en estas veladas bufas uno de sus antecedentes primordiales: algo más de dos décadas más tarde, hacia 1935, la Orquesta Afónica de los estudiantes de la Universidad de Chile, creada en ese contexto, fue un pilar en la formación del Teatro Experimental.

También, las Fiestas de la Primavera están ligadas a otras actividades artístico-culturales impulsadas antes por los activos estudiantes universitarios y federaciones de artistas, vitales en la promoción de la literatura poética y dramática en el país. Actividades realizadas con una parafernalia conectada con la sensibilidad de la *Belle Époque* y de la Época del Imperio. Me refiero a los Juegos Florales, cuya estructura performativa tenía fuertes lazos con las performances hasta aquí analizadas, en especial, con la de los cursos de flores y la coronación de la reina de la Fiesta de la Primavera, aunque carecía de la apertura y transgresión carnavalesca que esta adquiriría una vez ingresada a la calle y al espacio público.

De aquí que figuras disonantes respecto a puntos sensibles de este tiempo, como eran la definición de género, de raza y de posición social, como lo fue Gabriela Mistral, hayan chocado con ese modelo, poniéndolo de manifiesto desde su propia respuesta performativa y poética.

## VI. GABRIELA MISTRAL: LA IMPOSIBILIDAD DE SU PRESENCIA PÚBLICA EN LOS JUEGOS FLORALES DE 1914

Elegí analizar los Juegos Florales de 1914 realizados en Santiago, en los cuales Gabriela Mistral obtuvo el premio más importante, el de la Flor Natural, como culminación de mi mirada a las performances chilenas de la *Belle Epoque*. A esas en que los juegos del “ojo a ojo” construyen y deconstruyen las imágenes de lo otro, elaborando, confirmando, cuestionando, reformulando discursos acerca de las identidades, en tanto los cuerpos propiamente tales realizan su coreografía ante espejos planos, cóncavos y convexos, o espejos identitarios, de la pantalla y de la exclusión. De la exclusión, cuando los cuerpos son sustraídos a la mirada, sin posibilidad alguna de ser reflejados en ciertos espacios cívico-públicos que definen ceremonialmente “lo digno de ser visto y los modos de ver”.

Mi hipótesis es que la debatida cuestión de la presencia/ausencia de Gabriela Mistral en la ceremonia de premiación de estos Juegos Florales encuentra una atractiva veta de esclarecimiento al analizar la performance que sustentaba dichos juegos. Esta, como toda performance, posee una compleja red de textualidades, enunciados y visualidades que constituyen una propuesta específica de organización, valoración y prescripción de los cuerpos y voces sociales allí entramados. Dichos Juegos Florales comparten flujos de poder y de deseo con las performances predominantes de esa *Belle Epoque*, las que se despliegan en corsos, kermesses, paseos, procesiones alegóricas, fiestas de disfraces y de estudiantes, flujos que en estos Juegos líneas duras de confirmación de lo dominante más que de escape y fuga. No coincidiendo la Mistral con esas líneas, sino más bien refractando, desde su específica in-corporación de género, etnia y posición social, al símbolo de la flor que las articulan, opta por sustraer su cuerpo físico de esa performance de premiación, para re-aparecer luego con el cuerpo de su discurso, encarnado en la textualidad que le es más manejable y le brinda mayor capacidad expresiva: la de la escritura poética.

## 1. TRADICIÓN RECUPERADA: INCLUSIONES Y EXCLUSIONES EL TEJIDO PERFORMATIVO DE LOS JUEGOS FLORALES

Los Juegos Florales tenían 600 años de tradición en la Provenza francesa, en Toulouse, tierra de trovadores. Se habrían iniciado en 1324, en primavera, “bella estación, juventud del año, nos vuelves a traer los dulces juegos del amor (la poesía). Y para recompensar a fieles trovadores, se coronan con flores la cabeza”<sup>937</sup>. Los juegos, pretexto para fiestas suntuosas, duraban varios días, con el desfile de reinas, el fallo del tribunal, la distribución de recompensas y la cabalgata triunfal de los poetas, aclamados por la ciudad. El certamen se abría con una Oración a Clemencia Isaura, figura mítica de la cual hay diversas imágenes. Una escultura la presenta de cuerpo entero al modo de una sensual Safo griega; otra, con los cabellos escapando coquetamente del blanco velo monástico del siglo XIV; aún otra, la ubica en el siglo XV, vestida con las galas enjoyadas de una mujer de alcurnia, coronada de flores. Habría sido mujer de fortuna, iniciadora o restauradora de los juegos, entregando ella las “alegrías” o premios simbólicos a los ganadores, “los que son muy dignos de haber sido concebidos por una alma delicada de mujer y de poesía: la violeta, la eglantina, los suspiros de oro fino”. Se dice que su amado murió peleando por su rey, y que ella en fidelidad a él dedicó su vida a cantar su memoria. Mujer rica, a cambio de flores sobre su tumba, habría legado su fortuna para solventar la continuidad de los juegos.

El imaginario de los juegos florales se funda en rituales y performances que contienen y expresan esta tradición. Sin duda, era apto para ser recuperado en esa *Belle Époque* ansiosa de encarnar historias con aura romántica y esplendente. De vivir vicariamente ese tiempo idealizado del amor cortesano, de vigencia de las virtudes y de la espiritualidad que experimenta el placer como ofrenda, como postergación del acto amoroso hasta su plenitud trascendente. Que lo ritualiza al son de trompetas, a la vista de estandartes, de cabalgatas que exhiben la fortaleza y gallardía de la mente/cuerpo ante la mirada femenina junto a la del poder situado en la tribuna del juez y benefactor

---

<sup>937</sup> Simona, 1924, “Figuras femeninas de pasados tiempos. Clemencia Isaura y los juegos florales”, Familia N<sup>o</sup>177, p. 3.

del torneo, haciendo circular el deseo de ser y poseer cada uno de esos elementos, valorizados desde su carencia.

La reedición de los Juegos Florales en su provenza natal durante la *Belle Epoque* se extendió a Europa y luego a América, y a Argentina antes que a Chile. Aquí, se inauguró en Valparaíso para el Centenario, instaurándose en el puerto una tradición antes que se realizara esa primera y memorable en Santiago, en 1914.

La Sociedad de Artistas y Escritores de Chile, con sede en Santiago, llamó a un concurso nacional de poesía, comedia y teatro en septiembre de ese año. Manuel Magallanes Moure presidía entonces la Sociedad de Escritores y en esa calidad presidió el jurado de poesía, secundado por Miguel Luis Roucant y Armando Donoso. El actor español Manuel Díaz de la Haza presidió el jurado del género “comedia”, junto al dramaturgo español de su compañía Enrique Ayuso y al investigador teatral chileno Nicolás Peña. En el concurso de obras dramáticas representadas, que luego no se llevó a efecto, fue jurado la actriz española María Guerrero. (Los jurados mayoritariamente españoles manifiestan la orfandad en Chile de un teatro profesional). Fue mantenedor de los juegos Víctor Domingo Silva y su organizador, el secretario de la Sociedad de escritores Fernando Santiván.

Los ganadores fueron: Flor Natural (principal galardón), Gabriela Mistral (Lucila Godoy), por sus *Sonetos de la muerte*. Premios de poesía: primer premio, *Plegaria a María*, de Julio Munizaga Ossandón; segundo premio, *Rogativas a mi corazón*, de Pedro Sienna, y tercer premio, *Salomé*, de David Bari. El primer premio del género comedia fue para *El rey consorte* de Pedro Gil, con cuya escenificación culminó el acto de estos Juegos Florales.

¿Cuál fue la performance, inscrita en las tramas de poder y deseo, en los enunciados y las visualidades de esa modernidad periférica chilena, que puso en juego estos Juegos Florales la noche de la premiación, el 22 de diciembre de 1914? ¿Explica esta en parte el que Gabriela Mistral, la única mujer premiada y probablemente, la primera en un certamen nacional de esta categoría, no quisiera presentarse en público a recibir su premio en el ceremonial realizado por dichos Juegos Florales? ¿Fue lo que en su discurso explicó públicamente Víctor Domingo Silva, su “excesiva modestia de carácter”, o como le dijera ella a Magallanes Moure al día siguiente en carta personal,

por no buscar los aplausos (“unos momentos solo en la multitud me hacen daño” y por luchar contra todo asomo de presunción en su carácter (“nada he cuidado más celosamente que de ser presuntuosa y me he arrancado con pinzas calientes las pequeñas vanidades”)<sup>938</sup>?

Postulo la opción de Santiván como organizador los Juegos Florales de 1914 fue clara: crear un ambiente de boato y utilizar a cabalidad la simbología de la Corte de Amor como estructuradora, desde el ceremonial, de un particular concepto de poeta y de poesía deudor de lo tardo-romántico y muy lejos de la idea del poeta modernista. Dicho concepto se sustenta en una particular relación de género masculino-femenino y, en el caso de lo femenino, apela a lo identificado aquí como la más alta expresión de la raza: a las jóvenes de alta sociedad, que ya sabemos identifican su estirpe con lo blanco caucásico.

Por ello, no concuerdo con la idea de que esta performance fue el inicio de la aceptación de Gabriela Mistral en la alta sociedad chilena como postula Gonzalo Catalán, y menos que dicho ceremonial de premiación fuera la manifestación de un espíritu de clase democrático: “Los Juegos (Florales) constituyeron no sólo el inicio de la consagración literaria del nuevo tipo de escritor, representado esta vez por Gabriela Mistral, sino también el inicio de su aceptación como figura pública por la alta sociedad. Pues resultaba bastante sintomático que en el proscenio de la premiación alternasen de igual a igual las bellas hijas de los oligarcas con los hasta ayer oscuros escritores provincianos”<sup>939</sup>.

Quiero demostrar aquí que la dinámica performativa de estos juegos fue fuertemente excluyente de la presencia/cuerpo de la Mistral, por representar ella un inesperado cuerpo femenino, incongruente y anómalo con lo esperado en un poeta laureado, sujeto idealizado de la relación poeta-musa hecha equivalente a la del trovador y su dama. Y,

---

<sup>938</sup> Gabriela Mistral, carta a Magallanes Moure del 23 de diciembre de 1914 y del 26 de enero de 1915. En Gabriela Mistral, *Cartas de amor y desamor*, 23 y 30.

<sup>939</sup> Gonzalo Catalán, *Antecedentes sobre las transformaciones del campo literario en Chile entre 1890-1920*.



en tanto mujer, con agravantes marcas de etnia y clase diferentes al ideal dominante de la mujer-flor.

La contestación de la Mistral a este aparataje fue contundente, al sustraer su cuerpo del espectáculo performativo y luego irrumpir potentemente desde su incorporación en la palabra textual, descentrando transgresoramente la dinámica en la que se vio involucrada.

## 2. LA SIMBOLOGÍA DE LA MUJER-FLOR

*“Ella, la descarada, no tenía  
vergüenza en aceptar regalos  
de él:  
y siempre con besitos y  
caricias.  
¡Ya se perdió la flor!”.*

**Johann W. Goethe, 1808, Fausto**<sup>940</sup>

La flor fue un elemento omnipresente en esa *Belle Epoque*, un significante que operó como fetiche investido por deseos y proyecciones diversas. Elemento sacrificial, se derrochó por millones como adorno en toda fiesta, banquete, ceremonia, corso floral, gala teatral, ritual religioso, arreglado en ramos y guirnaldas, componiendo figuras, arrojado a los pies de los festejados o a copas de champagne. En una cultura que se goza en el adorno y en la belleza, la flor era el toque artificioso que citaba lo natural.

Cuando los Juegos Florales ofrecen una Flor Natural como principal premio del certamen, ¿qué ofrecen? Por de pronto, la flor es una figura retórica manida para nombrar a la mujer. En su sentido obvio, son frases habituales en la prensa chilena: “flores vendiendo flores”, “un bouquet de flores” referido a un grupo de niñas, “flor en medio de las flores” para una mujer en un campo de flores, etc. Es un tropos poético del cual destaco dos elaboraciones muy diversas, no siendo casual cuál de ellas se adopta en estos Juegos Florales.

Una acepción es la del Baudelaire de *Las flores del mal*, siendo por cierto las mujeres esas flores del mal: las mujeres puestas en el abismo de una sexualidad enrarecida y

---

<sup>940</sup> Johann W. Goethe, Fausto, 103.

sensualista, sexualidad trágica, decadente y desesperanzada. La mujer lesbiana en especial, la mujer prostituta, la amante ocasional, la compañera nocturna de la vida bohemia y de bar. Flor de un día, bellezas y placeres efímeros, carnalidad condenada a la corrupción. En otra acepción, mujer carnal devoradora de hombres, según bien lo expresa Darío:

“En medio de un paraíso de locura en que la mujer, en su sentido más carnal y animal, es la reina invencible y la devoradora todopoderosa, ha olvidado que hay algo inevitable y tremendo sobre los besos, sobre los sueños, sobre la alegría, sobre la música, sobre el capital, sobre la lujuria, sobre la risa, sobre la primavera y sobre el otoño, y este algo es, sencillamente, la muerte: la muerte, a la cual se olvida, o se ofende, o se burla”,<sup>941</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

El símbolo del *Art Nouveau*, arte dominante de ese tiempo, es la mujer-flor, mujer sensual que mira de frente. Escotada, ciñe su cuerpo con velos: su cuerpo es ondulante como un tallo de flor, tallo envolvente como serpiente. No por casualidad, Loie Fuller fue el gran ícono del *Art Nouveau*, con su baile *Serpentina*, en el cual ondula su vestido, contrastado con cientos de focos lumínicos, para convertirse en flores cambiantes. Su otro personaje, el más recurrido por dramaturgos, escritores, pintores, músicos de ese tiempo: Salomé, en especial, en la versión de Oscar Wilde. También, “por su talento y belleza, Sarah Bernhardt (1844-1923) encarna a la mujer-flor del *Art Nouveau*, mujer esfinge, rodeada de animales exóticos, atractiva e inaccesible, que ejerce su seducción como un poder”,<sup>942</sup>.

Estas imágenes transgresoras y modernistas no son las que priman en el imaginario chileno cuando equivale mujer a flor. La “fijación objetual hedonista”<sup>943</sup> de la *Belle Époque* hace participar a la flor como contraste y complemento del pesado boato del habitat palaciego, aportando la liviana hermosura de lo natural. Ya lo había dicho ese gran moderno que fue Vicuña Mackenna, quien, tras describir con deleitada fruición los

<sup>941</sup> Rubén Darío, “El desquite de la muerte”, en Rubén Darío. Impresiones y sensaciones, 129-130.

<sup>942</sup> Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*, 28.

<sup>943</sup> Subercaseaux, *Fin de siglo. La época de Balmaceda....* 64.

espejos y dorados y luces y mármoles del Palacio Meiggs en esa esplendorosa fiesta que miraban las “tapadas” tras los cristales, da un giro a su discurso al describir a las jovencitas que reinan en la fiesta:

“¡Cuánta beldad! ¡Cuánta gracia! ¡Cuánta juventud! ¿Veis aquellas dos niñas frescas, ligeras, de ojos brillantes y dulces que se llaman hermanas? Son dos botones de rosa que se abren en el mismo tallo. .... ¿Y aquella beldad de pálido rostro ...? es el lirio de la vega que se estremece sobre su esbelto mimbre ... y envía con él su perfume al cielo”<sup>944</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Fue un cliché incorporar la flor al perfil de jovencitas y de destacadas mujeres del espacio cívico-público nacional:

“En un hall maravilloso, guarnecido de muebles espléndidos y de bronce y de mármoles y repleto de flores, de rosas exuberantes y crisantemos soberbios, que sobre los múltiples tiestos allí diseminados levantan sus desgreñadas cabelleras de oro, de escarlata, de nieve... por la escalera gallarda ... desciende la señora del Campo de Montt y nos invita a uno de sus salones”. Ella dice que las ocupaciones de sus días son variables, salvo “dos preocupaciones que no dejo nunca: mis oraciones y mis flores”<sup>945</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Esta inclusión prioritaria de la flor permite inferir en sus cultivadoras no el materialismo del explicitado despliegue de riquezas sino una delicada espiritualidad. Luisa Lynch, futura presidenta del Club de Señoras, con un dejo panteísta, espiritualiza la flor en entrevista con Claudio de Alas, próximo ganador de un premio en los Juegos Florales de 1914:

“-¿Ama Ud. las flores?

Asombrada:

-¿Pero no sabe Ud. que en cada flor hay un alma que se exhala en perfume?

-¿Y ama Ud. el silencio?

<sup>944</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, 1866, “El baile improvisado de la Quinta Meiggs”, reproducido en 1924, Familia N° 176, p. 1.

<sup>945</sup> Tomás Gatica Martínez, 1916, “En qué ocupan un día las damas chilena II. Con la señora Sara del Campo de Montt”, Zig-Zag N° 590.

Con formato: Fuente: 12 pto

-Lo amo, porque en el silencio hay voces que nos hablan cosas extrañas y profundas...”<sup>946</sup>.

Estos enunciados de verdad proferidos por mujeres chilenas manifiestan que muchas ocupan este mecanismo de identidad mujer-flor para proyectar sobre sí las cualidades atribuidas a la flor: plegaria, alma, elevación, emanaciones etéreas. Enunciados devenidos en tropos, se reiteran en variedades de decires de mujeres y hombres por igual. En su poesía modernista del primer periodo (1896), Darío aún no veía en la mujer a la “flor del mal” sino a la flor emanación, perfume, complemento de su cuerpo, surgido de su carne (varón) pero espiritualizada; en especial, aquella envuelta en el mito clásico, ahora, devenido francés:

“Y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno inciensario de carne,  
Varona inmortal, flor de mi costilla.

Hombre soy. (...)

Oh pueblo (Francia) de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!”<sup>947</sup>.

Darío mantiene su ideal de la mujer-flor como “flor del espíritu”, aplicado a mujeres poetisas; le dice a Dolores Montenegro y luego a Delmira Agustíni:

“La delicadeza del corazón de la mujer ... como la de la flor, toma su ser del rayo que el astro luminoso la envía, del beso del aire puro que comprime sus pétalos, del pico áureo del pájaro que liba la miel de su corola. La mujer es flor. Pero ... cuando el alma de una mujer sensible y ardorosa tiende el vuelo y halla espacio, llevada por la fuerza de natural inspiración, se exhala su sentimiento en raudales de melodías... la flor esparce entonces su aroma”<sup>948</sup>.

“De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso, ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustíni, por su alma sin velos y

Con formato: Diseño: Claro

Con formato: Diseño: Claro

<sup>946</sup> Claudio de Alas, 1914, “Entrevista con una gran dama, Sra. Luisa Lynch de Gormaz”, Zig-Zag, N°493.

<sup>947</sup> Rubén Darío, 1896, “Palabras liminares”, en Prosas profanas, reproducido en Rubén Darío. Antología poética, 107-109.

<sup>948</sup> Rubén Darío, “Carta a Emilia: Dolores Montenegro”, en Páginas de Arte, 147-150.

su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina.”<sup>949</sup>.

Con frecuencia, los escritores chilenos ubican el nacimiento de lo femenino en el mito, en esa antigüedad griega legitimadora de posturas idealizadas, que permite lirismos para volver una y otra vez sobre la relación del cuerpo femenino como flor y de su naturaleza hundida en el misterio:

“Un bajo relieve nos llama la atención. Es Afrodita naciendo, surgiendo de entre el misterio de sus velos. Su rostro se levanta lleno de juventud, de confianza en la vida. ... No hai nada, seguramente, más gracioso que la figura de esa joven mujer surgiendo como una flor desde el fondo de un misterio.”<sup>950</sup>

Con formato: Diseño: Claro

La flor es así usada como mecanismo de desmaterialización de su referente-mujer; la abstrae de su corporalidad, de sus necesidades y deseos sensuales, de su poder inmediato para llevarla al terreno de la pureza, de lo incontaminado: de lo esencial. Es el lugar de la transparencia, de la modestia sincera que nada oculta, que nada planifica. Flor delicada, es incorpórea, pura espiritualidad, encantamiento y fantasía, no habita la terrenalidad de lo contingente ni de lo interesado. Pura naturaleza, está más allá de afanes de posesión; no tiene arraigos mundanos. No compite por el poder ni opera en el campo de lo público.

### 3. LA FLOR NATURAL COMO PREMIO DE LOS JUEGOS FLORALES

La Flor Natural, premio principal de los Juegos Florales, es un símbolo cuyo significante está entramado en el ceremonial de los Juegos. Al recorrer la información de prensa que los enuncia y describe, derivo las siguientes constantes<sup>951</sup>:

---

<sup>949</sup> Rubén Darío, citado en 1914, “La trágica muerte de Delmira Agustín”, Zig-Zag N° 492.

<sup>950</sup> Mont-Calm, 1908, “El Museo Boncompagni”, Zig-Zag N° 169.

<sup>951</sup> Valparaíso, 1911: “Con un gran éxito se llevó a efecto últimamente en Valparaíso la hermosa fiesta de los Juegos Florales. Asistieron a ella las autoridades y una numerosa y

Con formato: Fuente: 12 pto

- la presencia del poder político en su más alto representante
- asistencia de “de las más distinguidas familias de la sociedad”
- entradas pagadas con fines de beneficencia
- un organizador, benefactor o mecenas
- Corte de Amor y Reina de los Juegos
- mención del poeta ganador de la Flor Natural y de otros ganadores.

Con formato: ListaVin1

Con formato: Numeración y viñetas

¿Cómo se articularon estos elementos en el caso de los Juegos Florales de Santiago, 1914?

No se realizaron con fines de beneficencia, aunque el aparataje fue el prototípico empleado en kermesses, corsos, conciertos y veladas dramáticas de beneficencia para atraer a la clase dirigente y al poder político. En este sentido, fue un evento inscrito en la lógica dominante, propia de la parafernalia *Belle Epoque*. Una convocatoria central fue realizada a las mujeres “de sociedad” para que “coronaran al poeta laureado”, asunto que preside la información de prensa:

“Queremos hablar de los Juegos Florales que organiza actualmente un grupo de nuestros literatos más eminentes. Sabido es que en otros países, tan cultos como el nuestro, estas fiestas son recibidas con entusiasmo y que damas de alta alcurnia y a las veces de estirpe real, coronan al poeta laureado. No ha mucho, la hija del Presidente de Argentina, señorita

---

distinguida concurrencia. Fue elegida reina de la fiesta la hermosa señorita porteña Blanca Soublotte y obtuvo la flor natural el poeta señor Abel González” ( Zig-Zag N°346).

Valparaíso 1915: “El 21 de mayo se realizaron los juegos florales del segundo concurso literario “Swinglehurst”, llamado así por su iniciador, un “caballero inglés”. Se dio a la fiesta carácter de beneficencia, destinando el producto de las entradas al Hospital de Niños. Entre la concurrencia, “las más distinguidas familias de la sociedad porteña”. Fueron presididos por el intendente, Sr. Aníbal Pinto. “En el centro del proscenio tomó colocación la corte de amor para la reina de la fiesta. Los ganadores fueron : 1er premio: Los viejos, de Carlos Barella; 2º premio, El hermano lobo, de don Luis A. Hurtado; 3er premio: Crepúsculos galantes, de David Enrique Perry”. (Zig-Zag N° 536).

Figuroa Alcorta, era proclamada reina en las fiestas del Centenario de las Cortes de Cádiz y como estas podríamos enumerar muchas otras.

Esta vez, los miembros de la comisión de los Juegos Florales piden su gracioso concurso a la sociedad femenina y no dudamos que así como siempre están dispuestas a aliviar miserias y dolores, querrán también alentar los esfuerzos de aquellos que tienden a engrandecer nuestra patria conquistando para ella glorias que suelen enaltecerla tanto como las más brillantes victorias. Entre la juventud femenina de hoy día hay muchas niñas amantes de la belleza y del arte y confiamos en que ellas prestando su valioso concurso serán el mejor aliciente para los poetas y contribuirán a ensanchar los horizontes del espíritu”<sup>952</sup>.

Para atraer a las jóvenes, se enfatiza que los Juegos son expresión de alta cultura, al ser réplica de los ya realizados “en otros países tan cultos como el nuestro”. Eminentes poetas chilenos los organizan, con el concurso de “damas de alta alcurnia y a veces de estirpe real” que coronan al poeta. El poeta coronado por una mujer que ya tiene corona. Se le pide a la “sociedad femenina” su gracioso concurso: la mujer agraciada y benefactora del que sufre alentará los esfuerzos de los que engrandecen la patria. Son ellas el aliciente al esfuerzo del poeta, siendo él el que enaltece la patria al igual que otros lo hacen en el campo de batalla. La gloria de la nación es la de la cultura y la de las armas: al hacerlas equivalentes, se está hablando de un sujeto masculino, más aún, cuando en ambas tareas la mujer es el aliciente. Su colaboración en “ensanchar los horizontes del espíritu” es de mediatización, vía el poeta por ella estimulado.

Sólo al final del artículo se mencionan los jurados de los premios literarios, poniéndose en equivalente lugar los de poesía y teatro, denominado “comedia”. En el plan original, había un concurso de obras representadas: “a estos nombres habría que agregar el de María Guerrero o de la persona que ella designe para que juzgue los trabajos dramáticos que se presenten”<sup>953</sup>.

Pareciera fue más fácil organizar el concurso literario que la participación de las mujeres de la Corte de Amor, la que los organizadores buscaron con ahínco:

---

<sup>952</sup> 1914, Zig-Zag N° 501, 26-9.

<sup>953</sup> Ibid.

“Toda la pompa y el boato de la aristocracia criolla rodea el evento, pompa y boato que estos escritores no repudiaban sino que, por el contrario, parecían buscar. Es Santiván, organizador del concurso, quien relata: ‘La corte de honor debía estar formada por las jovencitas más bellas de la sociedad santiaguina. Su concurrencia significaría un despliegue de lujo que costaría una fortuna a los padres de las agraciadas. Sin embargo, para conseguirlo fue necesario vencer dificultades innumerables. La mayoría de las niñas elegidas se negaban a participar en el magno concurso de arte, lujo y belleza si no se les aseguraba ocupar el trono. Sólo después de largo ajeteo conseguimos que se le aceptara un plebiscito y, realizado éste, resultó elegida reina la hermosa joven María Letelier del Campo, sobrina política del Presidente Pedro Montt ... El acto se llevó a efecto con brillo extraordinario y público escogido que llenaba todas las aposentaduras del Teatro Santiago. Las damas más bellas de la ciudad, tanto en el proscenio como en los palcos y platea, lucían trajes vaporosos y deslumbrantes. Escritores, hombres de gobierno, militares y damas asistentes vestían trajes de etiquetas. Una orquesta formada por los mejores ejecutantes de ese tiempo llenó de armonías la vasta sala, mientras polvo dorado y vaho de perfumes ascendían por la sala iluminada con profusión.”<sup>954</sup>

¿Por qué tanto interés en incluir la belleza de las mujeres como elemento central del acto de los Juegos Florales? El concepto desarrollado de mujer-flor algo nos dice de eso; hay que agregar la elaboración complementaria de la política del cuerpo para la mujer de este tiempo: la obligación de la belleza femenina.

Los enunciados filosóficos, estéticos, ideológicos, morales sobre el vestuario durante la *Belle Epoque* fueron persistentes en grandes pensadores y literatos, aparte de los gacetilleros sociales e interesados en esta industria en auge. Su dimensión performativa era evidente para muchos y se la trabajó en plena conciencia de su inscripción en el amplio arco de la historia de la cultura y la civilización occidental, como incorporación de la elevación estética de esa cultura que vive la cima de su progreso. El hábito, el vestuario de las personas como escenografía teatral construía el espacio social de la acción, del drama humano, de la diferenciación de clase, de poder y de género. Recordemos la sentencia de Rousseau de que “un perfecto hombre y una perfecta mujer

---

<sup>954</sup> Gonzalo Catalán, Antecedentes sobre las transformaciones del campo literario en Chile entre 1890-1920, 130.



no deben asemejarse entre ellos en mente más de lo que se asemejan a la vista”<sup>955</sup>. No estamos en el terreno de lo banal o de lo accesorio, sino en uno estratégico de la construcción de los fundamentos civilizatorios.

La idea de la obligación de la belleza femenina encuentra su cúspide en esta Época del Imperio; en Chile, las mujeres “elegantes” de la época la incorporan decididamente, apoyadas por enunciados de verdad emitidos en la prensa. No podía menos de estar enterada de ellos Gabriela Mistral, lectora de *Zig-Zag* (antes de ganar los Juegos Florales, esta revista publicó sus poemas: *Primavera*, el 1º de agosto y *La lluvia lenta* el 5 de septiembre de 1914), aun cuando no leyera la sección Modas, ya que estos artículos eran escritos por los más connotados literatos de la época. Hablan del refinamiento en el vestir como un “producto exquisito de una civilización ya superior y madura”, como un momento de arte: “La moda ... tiene su base en la caprichosa fantasía de las multitudes y su raíz en el arte, en un sentimiento de lo bello nunca definido ... pero que se impone con toda su fuerza”<sup>956</sup>. Fernando Santiván, organizador de estos Juegos Florales, poco antes había fundamentado la moda femenina en el poder y el deseo masculino que la requiere de la mujer. Esta, en su afán de agradarlo, recurriría a su innata capacidad de buen gusto y apreciación de la belleza. Siendo incapaz de generar la belleza en objetos de producción artística, recurre a aquello sobre lo que sí tiene un saber y un dominio: su propio cuerpo, el que modela como cera en función de la seducción. La seducción del hombre, por supuesto:

“Todas estas damas tienen perfecta conciencia de su misión en la tierra. El hombre les dice: ‘Agradádnos’ y ellas responden á este llamamiento usando de todos los medios á su alcance. La mujer es artista de raza, ni más ni menos que un escritor ó un músico de profesión. Ellos modelan hermosos bustos en yeso ó en mármol, combinan líneas, sonidos, formas armonías maravillosas, sencillas, complicadas, originales, audaces, profundas o frívolas, según sean sus temperamentos ó fuerzas de expresión. La mujer, en cambio, hace de su cuerpo, de su rostro, una obra de singular belleza. Combina colores y líneas, agrega o quita intensidad á sus ojos, modela el busto en curvas arrogantes y provocativas, ó la sujeta

---

<sup>955</sup> (“A perfect woman and a perfect man ought not to resemble each other in mind any more than in looks”). Rousseau, *El Emilio*, libro 5.

<sup>956</sup> Wanderer, 1910, “Las grandes elegancias y su espíritu”, *Zig-Zag* N°272.

á formas que evocan la indecisa edad de la adolescencia, pudorosa y virginal.

La obra artística es una síntesis de belleza vista á través de un espíritu original y la moda femenina no es más que el molde, el vaso, por decirlo así, que construye toda alma de mujer para mostrarse en toda su poderosa seducción"<sup>957</sup>.

Ser artista de su propio cuerpo requiere ser parte de esa “civilización superior y madura”, haber in-corporado este saber desde el habitus inmediato: hay allí estirpes, ojos y sensibilidades educadas a través de una sociabilidad larga. Hay un genio alimentado por la observación detenida, por el ejercicio de la baudeleriana “gastronomía del ojo”:

“Para una visualidad artística no existen escondrijos, todo lo analiza y lo interpreta, y es inevitable no buscar en la asociación de los colores y en su buena armonía el alma de la mujer y la elevación de sus gustos por el estilo de su toilette. Para la mujer elegante el origen de esa complacencia y ufanía es la perfección de un traje, de la línea y los colores que responde a ciertas predisposiciones de nuestras facultades visuales; un matiz puede expresar toda una melodía sentimental. ... La práctica, la experiencia y sobre todo el buen gusto, es el que guía a la imaginación artista en la disposición y arreglo de tantos materiales diversos como son los que entran en la confección de un traje. Esta facultad de la naturaleza constituye lo que llamamos genio... No hay que buscarlo. Quien lo posee lo siente dentro de sí mismo, y es la única guía por las sendas del arte, vedada a las imaginaciones pobres y triviales”<sup>958</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Las sentencias son definitivas: se es o no se es artista del cuerpo, no hay disimulos ni simulaciones posibles. Tal como vimos antes la sentencia a la mujer que intenta engañar acerca de su posición económica a través del traje o de joyas incongruentes con su verdad social, aquí se deja en claro que en materia de vestuario, las clases sociales se

---

<sup>957</sup> Fernando Santiván, 1912, “La moda femenina”, Zig-Zag N°374.

<sup>958</sup> Agrega Hochstetter: “Una imaginación viva y cultivada tiene vuelos de águila real, en su mente posee todos los elementos que puedan en la práctica dar forma a la fantasía de su imaginación. Después hay como otra segunda imaginación digámoslo así, aquella que se ocupa de los detalles y desciende a las minuciosidades. Esta segunda imaginación es cualidad muy femenina”. (Rosa Hochstetter, 1908, “Trapos”, Zig-Zag N° 179, y N° 177).

reproducen y se evidencian ante el ojo conocedor. Todavía existe el terror de ser descubierta, a través del traje y del modelamiento del cuerpo, de que no se posee el espíritu refinado. Fernando Santiván estratifica a la mujer según estos criterios. Seguro que ni él ni sus congéneres poetas querían ver aparecer en el escenario de sus Juegos Florales alguna mujer que no fuera verdaderamente “una magnífica flor”:

“El arte, como las sociedades humanas, tiene también su aristocracia, su clase media y su bajo pueblo. ¿... la mujer que se adorna se convierte en una obra de arte? ¿Sí? Pues, agregaré que la mujer de poco espíritu, por mucho que se atavíe, no pasará jamás de ser sino una obra mediocre. ... Mientras una le parecía á Ud. una mujer ordinaria, deslucida, falta de elegancia, la otra se desplegaría ante Ud. como una magnífica flor, rica en matices, en gracia sutil y penetrante. La sonrisa iluminaría el rostro de una luz inefable, misteriosa, y cada movimiento, cada gesto adquiriría en ella actitudes estatuarias. Su traje, su tocado, le parecería simplemente una parte de sí misma, una prolongación de su ser, algo así como una segunda piel de seda, como sus finas manos ducales. Mientras que el traje de la otra aparecería como algo desligado de su ser, como un manto robado. ¿Por qué? ... es que una viste con ‘talento’, con verdadera originalidad, adaptando las modas á su modo de ser, usando del arte de vestir como de un simple medio para producir belleza”<sup>959</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

Habla Santiván de “manos ducales” y de “una segunda piel de seda”, siendo por tanto la piel misma de seda, ambas, propiedades físico-biológicas. Hemos llegado a una belleza del cuerpo en términos de la época, de la raza, suave y propia de la nobleza; suave por haberse formado a través de generaciones sin trabajo físico con las manos ni el cuerpo.

Se levanta una fuerte oposición entre la mujer flor natural y la mujer historicada, entre la mujer sin intervención de la cultura y la mujer modelada por el artificio. Santiván se lo pregunta, pero concluye que el arte siempre es una elaboración valedera sobre lo primitivo:

“Y tal vez la forma más deseable sería la forma primitiva: la mujer naturaleza, sin el menor artificio... Pero igual objeción se puede hacer á todas las obras de arte. ¿Para qué la pintura, cuando en la naturaleza podemos encontrar sensaciones más puras, más nobles, sanas y verdaderas?”<sup>960</sup>,

Con formato: Diseño: Claro

<sup>959</sup> Fernando Santiván, 1912, “La moda femenina”, Zig-Zag N°374.

<sup>960</sup> Ibid.

El novelista Luis Orrego Luco es más directo y honesto: propicia, para el solaz masculino, que ella trabaje al máximo su cuerpo en pos de la belleza seductora, que utilice todos los medios de simulación y disimulo, como es el maquillaje –aún no utilizado o apenas utilizado por la mujer chilena post-victoriana. La condición: que su arte de transformación de sí misma sea tal que ningún ojo logre detectar el artificio. Que parezca ser natural, contraviniendo la norma de la mujer flor de ser verdaderamente natural: en ese “pecado” de simulacro reside la cualidad de ser mujer moderna:

“De manera que todo esfuerzo hecho por la mujer para embellecerse, para agradar á los hombres, para seducirles, para arrastrarles, para enloquecerles, no viene á ser, á la postre, nada más que un tributo al hombre, una palpación inconsciente de sentimientos increados, un anhelo secreto de amar y ser amado que vibra en todo ser. Por eso el pintarse no es ni puede ser un crimen sino cuando se conoce: es un jénero de pecado que las mujeres deben cometer sin que las descubran”<sup>961</sup>.

Con formato: Diseño: Claro

¿Es posible imaginar a Gabriela Mistral, con su sinceridad a toda prueba en su aspecto natural, modelando su cuerpo, manos, busto, caderas con corsets, rellenos y modas de disimulo para aparecer como no es, para la seducción masculina a través del cuerpo? Máxime, expuesta, sobre un fastuoso escenario, al ojo de cientos de hombres y mujeres con saber de este arte, y codo a codo con las más excelsas de ellas, las de la “Corte de Amor”?

En la republicana Francia, no son las mujeres de mayor belleza de la alta sociedad las que entregan los premios a los galardonados de las artes ni son las reinas de los carnavales. Para esto último, se elige una mujer del pueblo, y para lo primero, mujeres trabajadoras. Fue el caso de algunas ceremonias en la Sorbona, como cuando “la graciosa modistilla Mimí Pinson”<sup>962</sup> entregó al literato Charpentier la espada de académico en presencia del presidente de la República Poincaré. En el diminutivo empleado para calificar a la “modistilla” hay por cierto un aire de superioridad condescendiente. La imagen revela aún más la diferenciación por clase social: un grupo de altas y hermosas mujeres ataviadas con iguales túnicas griegas dan el marco de cita clásica acorde al acto, contra las cuales desentona la “modistilla”, ataviada como mujer

<sup>961</sup> Luis Orrego Luco, 1909, “La mujer moderna”, Zig-Zag N° 207.

<sup>962</sup> 1914, “París.- Homenaje al celebre critico Charpentier”, Zig-Zag N° 477.

trabajadora. El incluirla en este esquema performativo de hecho se la emplea como un “otro” humilde, contra el cual destaca con más fuerza lo egregio de las figuras, confirmando en vez de superando las diferencias mediante la política del cuerpo.

¿Cómo se desarrolló la ceremonia esa noche del 22 de septiembre de 1914, en el Teatro Santiago, el segundo coliseo más elegante y prestigiado de la capital, aquél que fuera inaugurado en 1888 con la presentación de la gran diva y actriz francesa Sarah Bernhardt? Contamos con el relato *La noche de los juegos florales* de Xavier de Lys<sup>963</sup> (¿seudónimo?) quien lo adereza con rebuscados adjetivos, ocupando una clásica estructura dramática que utilizaré a mi vez para organizar el desmontaje de su relato.

## 4. LA PERFORMANCE DE LOS JUEGOS FLORALES DE 1914

### Momento 1. Situación inicial. El juego del deseo en la platea

Noche de triunfo, alegría y miradas iluminadas. “Luz, palmas, sonrisas, ojos radiantes...”. El baile de los ojos parece ser la acción principal dentro del teatro; su origen y destino: las bellas mujeres jóvenes, como las de la Corte de Amor, ya que lo que ocurre allí es el juego amoroso:

“Bellos rostros bañados por el plenilunio de las miradas amantes. Senos núbiles estremecidos casta y dulcemente bajo la suavidad vaporosa de las sederías y la rutilación cambiante de las piedras deslumbradoras. La gran sala naufragando en turbadoras irradiaciones, semejantes a la nave solemne de un templo de Misterio, donde los Trovadores hubieran dado cita amante a la caravana de sus versos... Ante el pórtico del teatro, piafar de pura sangre i trepidaciones de lustrosos automóviles.

Era la noche sagrada de los poetas”.

La gozosa inmersión en la materialidad provista por el dinero gastado sacrificialmente en lujos: sedas, joyas (diamantes), tules, automóviles lustrosos y caballos fina sangre. Las mujeres: virginales y vaporosas, la modestia en ropajes de costosa y cuidada

---

<sup>963</sup> Xavier de Lys, 1914, “La noche de los juegos florales”, en *El libro de los Juegos Florales*, reproducido en 2000 por Lom, 23-26. Las citas que siguen se remiten a esta fuente.

elegancia que exhiben su artificiosa naturalidad, al modo prescrito para ellas por Orrego Luco, el “profesional de la elegancia”. Si están bellas, según ese raciocinio, es porque quieren seducir al máximo a los hombres, quienes captan el mensaje del ojo a ojo y entran en el circuito de miradas deseantes. Lo hacen, atribuyendo a la mujer el lugar del Misterio; a sí mismos, el de Trovadores, término que totaliza la acepción de “poeta”. Ellas, flores, “jardín temblante”, cuerpos bellos que emanan lo indefinible, más allá o más acá del lenguaje simbólico. Ellos, no descritos en sus corporalidades sino que en su hacer: son los que articulan la palabra y el canto. Los del manejo privilegiado del lenguaje simbólico extracotidiano: la poesía, ella, su producción de belleza.

El poeta, entonces, es el trovador que canta el misterio de la mujer, el que entabla con ella un juego de miradas y descubrimientos, especialmente, con la mujer virginal. La flor natural. En esta definición del poeta como juego intersubjetivo establecido entre dos géneros diferenciados y polares en relación amorosa heterosexual. La una, la mujer, de belleza corporal suntuosa, es activa en miradas y misterio. El otro, el hombre, desde la “renunciación masculina” a su belleza corporal, es activo en la elaboración del lenguaje simbólico: de la palabra musical, cuya belleza brota de su amorosa inspiración en la mujer así concebida. En este esquema tardo-romántico, ¿dónde cabe la poetisa?

### **Momento 2. Inscripción en el espacio del poder político con el cuerpo presente del representante de la Nación**

Primer momento de solemnidad ritual, la interpretación con orquesta en vivo de la Canción Nacional, a la llegada del Presidente de la República, señor Ramón Barros Luco. Fue así un acto realizado dentro de la cultura oficial de dicho gobierno oligárquico, identificando con él el carácter nacional del certamen. Lo nacional no se vinculó a otros referentes posibles: el acto corporizó la organicidad del arte con los poderes establecidos, sin interés por marcar su autonomía o vincularse orgánicamente con otras raigambres ya vivas en el país, como pudieron ser las obreras o las gremiales.

### **Momento 3. Se alza la cortina: la Corte de Amor al centro de la escena**

Tras un operático alzar de la cortina del escenario, quedó a la vista su decoración: “un salón rejio de columnas corintias ... trasunto de la tradición del Arte i de los tiempos”. Evocación manida de lo clásico griego, ¿en tiempos del modernismo?

“Sobre estrado de rosas, el Trono de su Majestad la Reina de la Fiesta. El Trono aparece vacío. ... ¿Cuál será la elegida? ... Alas de luz y de gracia se desprenden de sus flancos, las bellas damas de la Corte del Amor. De sus filas supremas ha de surgir la Soberana, mediante el veredicto mágico del Poeta Elegido”.

Con formato: Diseño: Claro

Al centro del escenario se yergue el elemento principal de la ceremonia (ver imagen): sobre abundantes rosas naturales, altas escalinatas conducen a un trono elevado, realizado mediante una piel de armiño. A su alrededor, las “alas de luz y de gracia”: cual hadas<sup>964</sup>, las diez jóvenes de la Corte de Amor. A la izquierda, la música (piano y violín, pulsado el primero por un hombre, el violín por los “dedos de flor” de una mujer). A la derecha del trono, los cuatro poetas “vencedores en la justa florida” en el rubro poesía. Ausente, Gabriela Mistral. Junto a ellos, el Alcalde de Santiago y cuatro representantes de la Sociedad de Escritores (Magallanes, Soro, Blanchard, Santiván y Silva). La distribución en el escenario según sexo estuvo planeado en perfecto equilibrio visual: un músico hombre y una músico mujer, diez mujeres de la Corte de Amor y diez hombres entre poetas galardonados, autoridades y representantes de la sociedad de autores.

Once bellas mujeres de vaporoso blanco. Once hombres de estricta etiqueta negra.

#### **Momento 4. El clímax de la pareja ideal: la dama y el trovador**

Tras el discurso oficial del Alcalde de Santiago, el presidente del Jurado proclamó a los poetas premiados, y “sonoras salvas de aplausos saludan los nombres de los vencedores”. Aún no había llegado el clímax: la del trovador reconociendo y cantando a su musa inspiradora: la verdadera reina y triunfadora de los Juegos. Julio Munizaga, Primer Premio de poesía, realiza el acto que es privilegio del ganador de la Flor Natural, ganándolo él de hecho ante la ausencia de la verdadera merecedora de ese acto: Gabriela Mistral:

“Julio Munizaga Ossandon surge al frente de la escena i en nombre del Arte i la Belleza, proclama Reina de la Fiesta a la señorita María Letelier del Campo. ... El teatro en masa se alza. Resuena una marcha triunfal, i bajo sus acordes unidos al glorioso aleteo de un aplauso inmenso, el

Con formato: Diseño: Claro

---

<sup>964</sup> En los corsos de flores, las jóvenes que animaban el concurso eran llamadas “hadas de amor”.

trovador tiende la diestra enguantada de blanco a la mano de lirio de la Reina i la conduce hasta el Trono”.

En este momento culmina la construcción del cuadro alegórico, se consuma la simbología:

“En homenaje de sus sentimientos i tributo simbólico de su lealtad de vasallaje, el bardo pone en las manos de su Reina un búcaro de rosas, de adelfas i de mirtas”.

Con formato: Diseño: Claro

¿Podía una mujer, dentro del *habitus* elaborado aquí, proclamar a otra mujer como reina de la fiesta, reconociendo en ella al arte y la belleza? ¿Podía ofrecer su mano a la elegida, y llevarla con toda dignidad y apostura a los pies del trono, para ayudarla a subir los peldaños sin soltarle aún la mano? ¿Podía una mujer ofrecer “tributo simbólico de vasallaje” a la reina, ser un bardo que canta el amor a la mujer? ¿Podía ella luego ofrecer flores gentiles y refinadas a la reina, para sobresignificar su calidad de mujer-flor, siendo que ella como mujer, en ese contexto, merecería recibirlas y no entregarlas?

Porque lo que esta performance realiza es entregarle al ganador de la Flor Natural su verdadera flor natural: poner a su disposición un grupo de las más bellas y ricas mujeres del reino con el derecho de elegir aquella que más lo seduzca. Una vez elegida su reina, puede ya decir sus versos gracias a la inspiración despertada en él por sus cualidades de mujer-flor. Y para continuar en ese camino de creatividad, se establece un juramento de lealtad y fidelidad entre ambos: ella, de seguir siendo flor pura, él, de seguir produciendo y cantándole sus versos.

La simbología cromática empleada confirma la participación plena de este ceremonial en la política de los sexos decimonónica, expresada en plenitud en los ya comentados *dance-blanc*: la mujer soltera, por tanto virgen, al estar sin mujeres mayores presentes y en un espacio compartido con hombres, viste de riguroso blanco en tela vaporosa de velo, expresando su modestia (en el sentido usado por Diderot): su inocencia y potencial fidelidad. Los hombres, de etiqueta en negro, manifiestan su mayor experiencia y conocimiento del mundo: su saber. La Reina de la Fiesta y su pareja, el trovador ganador de su mano en tanto Flor Natural, satisface la máxima darwiniana del mejor ensamblaje hombre-mujer para el perfeccionamiento de la raza blanca: se elegirán como pareja la mujer más bella en su modestia y el hombre triunfador, ese que sale victorioso al dirimir su valía en algún terreno de poder masculino. El constante apareamiento de



parejas así formadas a través de las generaciones habría resultado en la mayor belleza de la mujer de raza blanca en relación a la de otras razas, y el mayor saber y evolución cultural del hombre caucásico en comparación también con todas las demás razas.

Por eso, al celebrar en los juegos florales la pareja ganadora, cada cual en su ámbito de competencia, lo que se celebraba implícitamente era el progreso de la raza y de la civilización de la Nación.

(Adendum: por cierto la performance, en el perfecto sentido de la palabra, fue dos veces realizada, ya que todo estaba ensayado y decidido: no fue Munizaga quien eligió a María Letelier cautivado por su presencia, sino jueces en plebiscito previo votaron por la que había de ser la reina. Quizás por eso ella, ya advertida, usó un vestido con cola, la que se debió haber extendido con majestad sobre las escalinatas en su ascenso al trono. La performance pública nunca reconoció este hecho, y se asumió que el rito estaba siendo consumado en el instante presente del acto, tal como lo requiere todo ritual en lo hondo de su sentido religioso).

### **Momento 5: Explicitación de la simbología de los Juegos Florales y de su Corte de Amor en relación a los poetas galardonados**

Prosiguiendo el ceremonial, el poeta Víctor Domingo Silva, Mantenedor de los Juegos, historia “estas justas de arte i de belleza, hija de esa Edad Media... bajo la mano proficua de Clemencia Isaura, con la divisa tres veces tentadora de Fé, Patria y Amor”. Explicita luego la simbología de los Juegos Florales y de su Corte de Amor:

“cuadro feérico en que se ve al Arte —principio de leyenda— transformarse i levantar el vuelo al golpe májico de la varita de la virtud: la Dulce Encantadora de todas las leyendas sois esta noche vos, es Vuestra Beldad, ¡oh divina Reina de la Fiesta!, i Hadas maravillosas sois también vosotras, ¡oh deliciosas damas de su Corte de Amor!”

Silva, en este contexto ritual, declara abiertos los juegos, y anuncia y justifica cada premio, mientras el “heraldo del torneo” anuncia a los poetas. Estos a su vez leen sus versos en dirección a sus inspiradoras y galardón corporizado, la Corte de Amor y su Reina. Los *Sonetos de la muerte* de la triunfadora ausente, Gabriela Mistral, fueron leídos por Víctor Domingo Silva. Luego se repartieron los premios y laureles, y terminó el acto con una apoteosis musical. Lo que no podía faltar en una ceremonia de esta espectacularidad performativa eran las fotos de los ganadores y celebridades rodeando a

Con formato: Diseño: Claro

la reina de la Fiesta. De la reina con su verdadera corte de amor: la masculina, los poetas.

### **Momento 6: La caracterización de la ganadora de hecho de la Flor Natural**

La ausencia de la Mistral en ese feérico escenario fue justificada por Silva comparándola con la poetisa italiana Ada Negri, también maestra de enseñanza pública: “precisamente la excesiva actividad de las labores escolares al final del año, pero más que todo la excesiva modestia de su carácter” le impidieron ocupar “el sitio de honor que debiera junto a Su Beldad la Reina de la Fiesta i entre la pléyade esplendorosa de su Corte de Amor”.

Queda en claro que no cabían dos reina en esta preformance: era **una** reina y su corte de amor para con **un** hombre, dentro del esquema de género de dos sexos en tensión de atracción. La caracterización que se hizo de ella: “maestra pública”, “excesivas labores”, “modestia” (de carácter), con el implícito de modestia también económica, evidenciaron que no era una reina según el concepto que se ha elaborado aquí: reina es “Su Beldad”, la bella en cuerpo y espíritu, sin preocupaciones materiales ni menos con un trabajo remunerado, que siempre da la cara en público según el principio de la publicidad representativa.

El Mercurio, al día siguiente, remarcó la inadecuación socio-económica de Gabriela: bajo su foto, comenta que no fue a recibir su premio porque “ella no tenía el traje adecuado”,<sup>965</sup>.

## **5. ¿TODAS ÍBAMOS A SER REINAS? EL HOMENAJE LÍRICO A LA AUTÉNTICA FLOR NATURAL**

El post-scriptum de los Juegos Florales se prolongó por un mes, ahora por escrito, en el álbum abierto como Homenaje Lírico a su Majestad la Reina de la Fiesta, Srta. María Letelier del Campo. Presidieron el álbum dos dedicatorias escritas por su pareja ideal, el poeta triunfante Julio Munizaga Ossandón, quien simuló elegirla Reina de los Juegos. Luego, hay dos poemas de Gabriela Mistral y, a continuación, la de casi todos los

---

<sup>965</sup> “Ella no tenía el traje adecuado”, reza la lectura de fotos de El Mercurio, 1914. Reproducido en 1998, Revista Ya de El Mercurio, 15-12.

poetas chilenos del momento: Carlos Barella, Angel Cruchaga Santa María, Daniel de la Vega, Juan Guzmán Cruchaga, Jorge Hübner, Vicente Huidobro<sup>966</sup>, Max Jara, Carlos Mondaca, Manuel Magallanes Moure, Claudio de Alas, etc.<sup>967</sup>

Quiero destacar la majadera reiteración hecha por la mayoría de los poetas de los elementos aparentes y no profundos de la simbología del amor cortesano medieval, identificando a la amada con la Madona celestial. La definición de género reitera la de mujer flor, virgen y doliente, bella en su modestia, silenciosa; en tanto, la definición del poeta es la del poeta romántico que extrae su inspiración de esta musa nocturna y pálida<sup>968</sup>.

Julio Munizaga encabeza esta formulación con *Oblación*, poema dedicado a “la más bella de las reinas”. Oblación: “ofrenda y sacrificio que se hace a dios”,<sup>969</sup> y lo realiza en su calidad de “paje poeta” y “paje trovero”: él tocó los clarines a su belleza heráldica, “hecha de luz de luna y de carne de rosas”. Su veneración se materializa en deshojar flores finas a sus plantas, ya que ella, como musa inspiradora, “ha unjido de belleza el ensueño de sus horas sencillas”. Concluye en su tercera estrofa:

---

<sup>966</sup> Huidobro, en su conferencia “Los poetas jóvenes chilenos” dada en Buenos Aires en 1916 en los salones del Ateneo Hispano-Americano, resalta a la Mistral como una de las grandes poetisas de vanguardia chilenas: “El auditorio celebró mucho a cada uno, pero extremó su interés por la personalidad de Hübner (...) y tributó una verdadera ovación, insistente, prolongada y ruidosa a los Sonetos de la muerte de la Mistral, a quien no temí colocar en el primer puesto entre las poetisas del habla castellana. Por cierto que la prueba que llevaba –sus admirables Sonetos- me fueron pedidos después por numerosísimas personas”. (V. Huidobro, 1916, entrevistado por Hernán Díaz Arrieta en “Nuestras relaciones literarias con Argentina”, Zig-Zag N°600).

<sup>967</sup> Aparte de la Mistral, sólo otra mujer que no alcanza a la calificación de poetisa escribió en él, bajo el hiperbolizado seudónimo de Juana Inés de la Cruz.

<sup>968</sup> Recordemos que el romanticismo se inspira en el medioevo y rescata con fuerza el ideal del amor cortesano.

<sup>969</sup> Según definición del Diccionario de la RAE.

“Maravillosa Reina de los ojos dolientes,  
para tus manos místicas traigo nobles presentes  
i ante tu ara mi espíritu se postra de rodillas”.

Es así la Reina de los Juegos Florales una *mater* dolorosa en un altar, una materialidad inmaterial de luz de luna y flor; irradia su belleza no carnal sino espiritual al alma del poeta. La artificiosidad de su engalanamiento y el soporte material y social de su reinado, buscado explícitamente por Fernando Santiván, queda en el silencio de lo no dicho.

También Jorge Hübner ocupa esta dualidad: María Letelier es la musa, la dama impoluta e inalcanzable del caballero, presencia para contemplar e inspirar al poeta. Esto, porque ella contiene dentro de sí la poesía, aunque no puede proferirla ni articularla por sí misma. Esta mujer sin palabra necesita al hombre, al poseedor del poder del lenguaje para que esa palabra hondamente oculta en la represión del deseo pueda aflorar. Hübner pide al poeta que logre llegar a su corazón: “publicad sus poesías. Nadie las ha visto. Será entonces cuando en la lengua de los vasallos llegue a todas las almas su imperio de gracia”.

Munizaga y Hübner persisten en la concepción emblemática del poeta romántico: “En estado de vigilia, el poeta espera la manifestación de las musas... Todavía estamos en el período de la inspiración, cuando el poeta famélico requiere alguna forma de soplo divino para entonar sus salmos”,<sup>970</sup>.

¿En qué posición se ubica Gabriela Mistral al hacerse presente mediante la palabra –un soneto- frente a María Letelier, la otra triunfadora de los Juegos Florales, esa Flor Natural que debió haber sido su premio si ella hubiese sido un poeta y no una poetisa, y con la cual no quiso equipararse de cuerpo entero en esa performance del Teatro Santiago?

Desde el título, Gabriela deja en claro la distancia física infranqueable existente entre ambas; su poema se basa en el retrato de la Reina, en su imagen plasmada en el papel.

---

<sup>970</sup> Manuel Vicuña Urrutia, *El París Americano*, 67.

**“Con su retrato.**

De qué país de lunas llenas,  
Reina, te fueron a traer?

¿En qué nevada de azucenas  
te consiguieron recoger?

¿Qué lirios dieron la cuajada  
para amasarte el corazón?

¿Qué arpa del alma apasionada  
te echó a volar hecha canción?

Qué era ideal, qué olorosa era  
de los trigales del Señor  
dió el gajo de tu cabellera,  
gajo magnífico de sol?

¿Quién fue en un ánfora guardando  
las mieles de la Creación,  
i lento, lento concentrando  
tu azul licor de perfección?

El trazo de la boca, breve,  
¿qué mano esperta lo trazó?  
¿qué larga lágrima de nieve  
tu esbeltez blanca dibujó?

Si tú lo sabes, di de qué otros  
astros tu casta de esplendor  
viene. ¡Qué no eres de nosotros  
Reina con párpados de flor!

Si el hombre con su lengua basta  
te hablara como a una mujer  
dile el secreto de tu casta,  
¡la Vía Láctea de tu ser!

Alguna vez conmigo hablaste  
¡ahora te identifico bien!  
fue en sueños. Sé que me dejaste  
fragantes almohada i sien (...)

Gabriela establece con la mujer del retrato la distancia de lo inalcanzable, al convertirla en una alegoría de lo celestial, en un ideal espiritual puro y etéreo, brotado de imágenes de flores de pureza virginal (azucena, lirio). Pero, a diferencia de lo realizado por los poetas mencionados, este ideal está encapsulado en un cuerpo de formas concretas, las que mediante reiterados oximorons, la tornan pasional e intensa en y junto a su frialdad. Reside la reina en mundos lejanos de naturaleza próxima: en “país de lunas llenas”, ella es “nevada de azucenas”, fría belleza en corazón de lirio y alma apasionada en arpa. Su infancia fue por el contrario diurna, nacida en los trigales de sol en el erial del Señor. Su figura esbelta de “lágrima de nieve” es de nuevo fría en su transparencia evanescente. Su interior es líquido: licor (ardiente) pero azul (frío, de sangre azul) y brilla como las estrellas (nocturnas) y, más que ojos abiertos al mundo, tiene párpado de flor (suave cerrar de ojos).

Es reina con mayúsculas, de una casta no terrena. Reitera luego la Mistral lo de la casta, al preguntarle cuál es su estirpe divina. Brilla en lo alto con luz propia generada a través de generaciones de ser estrella, acumuladas en ella cual Vía Láctea (¿el poder social?).

El hablante poético se sitúa frente a su objeto de modo dialógico y establece cercanía mediante el tuteo. Cree Gabriela haber intercambiado palabras con ella, pero no, fue el sueño de haber dormido las dos juntas, sueño real al sentir su perfume al despertar en la “almohada i sien”, (el vínculo con el inconsciente y el imaginario, con el retorno de lo reprimido). No ha habido entre ellas verdadera palabra, audible y sonora, sólo el sueño de haber soñado juntas, compartiendo el mismo lecho. Su identidad femenina es anterior a la irrupción de lo simbólico.

Concluye Gabriela su poema al retrato de la Reina María Letelier:

“Reina de la pestaña fina  
que me ha ocultado tu mirar,  
¡ah! cómo esta agria campesina  
de alma fragosa te va a amar!

Desde tu breve cartulina,  
Reina de la pestaña fina,  
¿no me querrás melificar?

Gabriela Mistral.  
Sierra Nevada.- 1915”.

María le “oculta el mirar”, no hay ojo a ojo entre ellas, ese juego de identidades y deseos practicado con desenfreno en ese tiempo.

Por primera vez, la voz narrativa se identifica, y lo hace como “agria campesina”. Se aclara el reiterado uso de metáforas de la naturaleza, del campo, nunca de la ciudad o de la modernidad en la que María Letelier claramente se inserta, con su traje de cuello de piel, su peinado a la moda, su accesibilidad mediada por una foto retocada en el estilo evanescente de la melancolía.

La hablante lírica, en un brusco giro final, desnuda su subjetividad y posición social, establece el contraste cruel y crudo con la anterior: agria versus ese licor, campesina arraigada al suelo y a la labor versus esa mujer celestial e incorpórea, hecha de luz, de flor, de líquido ardoroso-congelado. Ella, la narradora, tiene alma fragosa, de una pasión salvaje, estrepitosa, versus la retenida de la otra que en cuanto se enciende se petrifica, la cual no emite sonidos más que una canción de lira (pero lira divina, de nuevo silenciosa: la lira está en las manos de las diosas estatuas, de los cupidos que habitan el reino de lo fantasmático).

Esa mujer de la cartulina, de papel acotado, es pura representación enclavada entre el imaginario y lo simbólico. Y el rezumo alegórico de esa representación de nuevo no es la mirada sino lo que la oculta, lo que la vela: la pestaña. Pestaña fina es un velar en extremo sensual.

Concluye el poema en máxima tensión. Estos dos seres ni siquiera antagónicos sino que hechos enteramente de otro material, ¿pueden conectarse? Esa conexión sería en un solo sentido, desde María a Gabriela: el “melificar”, dulcificar, entregar la una la esencia de sí a la otra, de lo que esta última más carece. Entregar ya no sólo polen de flor sino éste destilado refinadamente en miel, líquido, fluido. Sexual. Su agriedad desea a gritos (fragorosamente) la dulzura de licor de miel de la otra, sabiendo de antemano que “no

querrá” entregarle su savia interna. Savia hecha de materiales tan finos como la nieve, sólo momentáneamente corporizados, amenazados ya del derrame y de devenir en un fluido que deshace la forma precaria.

La relación que establece Gabriela con Maria es muy diferente a la de los poetas trovadores con su musa. Gabriela se sitúa con ella dialógicamente, derechamente de mujer a mujer: la quiere no como musa sino como cuerpo-flujo conectado en el tú a tú, ahora, situado en el plano de lo real, sugerido y negado a la vez en su posibilidad de realización. Ella, la voz de la enunciación, está en estado de pura carencia, de deseo vivo. Necesitada de fusión con el símbolo de la plenitud de lo Otro, lo que ella no es y quisiera poseer.

Por eso, su necesidad de esa mirada no de pestaña fina entornada sino de esa que la refleje de cuerpo entero. La hablante pide la fluidez directa del cuerpo a cuerpo, el elixir del cuerpo, destilado como miel a su boca amarga y deseosa. Pide que la dulcifique y también que la acalle: porque de ser “melificada”, en la plenitud resultante, no habría más poesía.

## **6. ¿QUIÉN ES Y NO ES LA FLOR NATURAL? LA RE-ELABORACIÓN DEL GÉNERO REALIZADA POR LA MISTRAL**

La Mistral en *Con su retrato* no se atiene a los arquetipos duales y excluyentes de los dos sexos heterosexuales de referencia obligada en la cultura dominante chilena. Desde una fuerte ambigüedad y mediante la enunciación dialógica, atrae hacia sí a la otra, a la deseada, con el poder de la palabra. Ese gesto de negar su cuerpo presente en la performance de los Juegos Florales y sólo presentar ante los otros su elaboración simbólica en la palabra poética es para ella la condena a la no realización de su pasión erótica y necesidad amorosa, abierta como llaga. Lo mismo ocurre con su nutrida y refinada correspondencia con su amor platónico, el poeta Manuel Magallanes Moure, en la que realiza escrituralmente una extraordinaria entrega y exposición libertariamente honesta de su subjetividad. Su permanente sustraerse al encuentro corpóreo con él, pospuesto por largos y ansiosos años en los cuales nunca acude a las citas concertadas, explica su desesperado llamado a la Flor Natural de los Juegos Florales, a María Letelier, a que la “melifique”. Llamado hecho a su *alter ego*, por ser ambas las reinas de



esa fiesta, a Su Beldad poseedora de la belleza espiritual/corporal de la que ella cree carecer, por considerarse una mujer fea. Así lo expresa sin ambages en carta a Magallanes, justificando su temor a un encuentro personal y, en definitiva, su negativa a encontrarse de cuerpo presente frente a él:

▲ “Tú no serás capaz (interroga a ti mismo) de querer a una mujer fea. ... Dime la verdad, Manuel. ¿Tan grande es la ceguera que tú mismo te has dado que nunca has pensado en lo que puede resultar de nuestro encuentro? ... ¿Serás capaz, te dejará la bondad ser honrado para no tocarme, para no decirme una palabra más de cariño, después del desengaño? ... Tú, me querrás fea?<sup>971</sup>”.

Con formato: Diseño: Claro

A un escaso mes de estos marcadores Juegos Florales, el 26 de enero de 1915, Gabriela atribuye a Manuel Magallanes la cualidad de flor natural, de flor verdadera que se niega a sí misma (en un sentido religioso-místico de “amor a los seres”). Para ella, la flor no es un atributo asignado por la naturaleza a un sexo sino que todas las personas la poseen en diversas gradaciones. La flor es una conquista, una lucha. Le dice:

▲ “Siempre pensé en que lo que es la flor misma, la coronación de mi religión, el amor a los seres, está en Ud. mucho más que en mí. En Ud. es estado cotidiano, en mí florece después de luchas reñidas con mi ángel malo. Siempre lo ví como Ud. se me presenta: con un alma no viril (por virilidad entienden casi todos la rudeza), y sufre siempre que va por sus venas no la sangre espesa que da las pasiones comunes ... sino un zumo azul de azucenas exprimidas<sup>972</sup>”.

Con formato: Diseño: Claro

De las mismas azucenas de las que estaba hecha María Letelier. Continúa:

▲ “cada día veo más claramente las diferencias dolorosas que hay entre Ud. –luna, jazmines, rosas- y yo, una cuchilla repleta de sombra, abierta en una tierra agria. Porque mi dulzura, cuando la tengo, no es natural, es una cosa de fatiga, de exceso de dolor”.

Con formato: Diseño: Claro

Luego, reafirma:

▲ “Ud. con su pasta de lirios, a qué zonas entraría, qué corrientes de luz eterna atraería a su mar...”.

Con formato: Diseño: Claro

---

<sup>971</sup> En Gabriela Mistral, cartas de amor y desamor, carta N° 14, pp. 59 y 61).

<sup>972</sup> Ibid, 27-30

María Letelier y Manuel Magallanes si son equivalentes, son ambos pasta de luna, de jazmines, de lirios. Son ambos flores naturales. Ella, Gabriela, no lo es: rara vez es flor, y cuando lo es, lo es trabajosamente.

Quizás también por eso, por su hondo sentido ético y apreciación crítica de sí, no sólo en su apariencia sino en su ser profundo, espiritual, no podía ella coronarse en público como la Flor Natural de esos juegos florales.

Al sustraerse de la fiesta de premiación en su cuerpo presente y al apersonarse luego con su texto poético frente a la Reina de los Juegos en su álbum, exponiendo su carencia y deseo femeninos, creo que la Mistral aprovecha y disloca las reglas de dicho certamen espectacular. Con ese doble gesto, evidencia ambiguamente su condición de incongruente y anómala en tanto cuerpo/género/clase social/etnia respecto a lo esperado del ganador del concurso, y deja fluir sus deseos en fuga en relación a los dominantes. Con ello, realizó una subversión trascendental en la performance de los Juegos Florales, como acto y como palabra.

## CONCLUYENDO...

Mi propósito al realizar esta tesis fue doble.

1. Por una parte, hubo un interés teórico-metodológico de explorar una disciplina multivectorial, transterritorial, como es la de la performance y la de los estudios culturales. Fue ciertamente un desafío grande manejar una pluralidad de marcos teóricos, de aspectos diversos inscritos en las textualidades cuya semiosis realicé desde sus dimensiones psicoanalíticas a las sociológicas y políticas, desde las de género a las de clase y etnia, desde las institucionales y orgánicas a nivel local-nacional a las del sistema-mundo. Me fue imprescindible ocupar esta mirada amplia ya que aspiré a una comprensión compleja de los fenómenos mirados “como” performance, entendiendo que todos ellos, de una u otra forma, se juegan simultáneamente en la articulación de los fenómenos y en sus dinámicas de actualización y transformación.

En ese sentido, creo que el recurso a la contextualización histórica, el indagar en el “espíritu de época”, en los grandes preceptos y orientaciones que organizan ese mundo como fuerzas y pilares estructurantes, fue vital en la posibilidad de desentrañar los discursos tejidos en las performances analizadas. La confrontación de épocas también fue extraordinariamente iluminadora: la diacronía me permitió acceder a contrastes y gradaciones, a reiteraciones y citas, a olvidos y rescates. Así, los arcos de comprensión pudieron ser flexibles en su juego temporal, y no por casualidad, el volver una y otra vez a lo griego, por ejemplo, o al Antiguo Régimen, no fue una cuestión de definición a priori de estas como fundantes sino que las propias dinámicas de lo performativo en este fin del siglo XIX al XX las convocaban.

La visualidad tecnológicamente construida y difundida en la modernidad es un elemento que irrumpe con fuerza a través de la fotografía, masificada mediante *cartes de visite* y su profusa inclusión en la prensa ilustrada. Más aún, en tiempos en que el cable subterráneo permitió su transmisión directa desde ultramar, acortando sideralmente distancias y tiempos en la aproximación de la imagen del cuerpo del otro deseado, de ese que se quiere conocer en detalle porque es significativo en algún sentido modélico para el receptor. No cabe duda que la intercomunicación global multimedial empieza en

esta época, al sumarse a la fotografía y a la impresión de grabados el sonido en el teléfono y el fonógrafo, y desde fines del siglo XIX, el de la visualidad en movimiento del cine mudo.

La por siglos comunicación intercontinental e intracontinental a distancia, basada en la lengua escrita y por tanto en lenguajes simbólicos, por primera vez incluyó profusamente lo visual y el sonido junto a la palabra, más cercanos al imaginario. Porque ahora no es la imagen elaborada por el pincel guiado por mano humana, sino la impresa por la refracción directa de la luz del cuerpo (vivo) la que la origina. La ansiedad, el deseo por conocer eso nombrado pero jamás visto se multiplica, más aun, en un tiempo en que la “gastronomía del ojo” está en su cúspide. Por ello, creo que mi opción por trabajar a la par con fuentes textuales escritas e imágenes fue de crucial importancia. La imagen no fue tratada como una “ilustración” o una “comprobación” de los fenómenos o de lo dicho verbalmente sino como una textualidad discursiva en sí misma. Más aun, ella integra centralmente el circuito operante de la performance moderna. Recordemos el “disfrazar y publicar”, el hacer de la performance privada una que contribuye a la conformación del espacio público mediante su publicidad representativa mediatizada por la prensa, la espectacularización de los eventos de modo que su visualidad fotográfica sea atractiva, manifestación de poder y generadora de deseo, etc. En ello, el tema de la pantalla y del espejo se hace crucial, el de la fruición en la modelación narcisística de la imagen propia y el de la proyección modélica y normativa de la imagen del otro deseado en la pantalla hegemónicamente cristalizada<sup>973</sup>.

---

<sup>973</sup> Creo que una propuesta investigativa como la aquí realizada debiera explorar en un modo de articulación más fluido texto-imagen, siendo el CD-ROM el lenguaje contemporáneo adecuado a dicha imbricación. Haría más manejable el volumen de información y más simultánea la relación texto-imagen, entrando en el punto exacto de la textualidad requerida. Incluso, permitiría realizar links para aprovechar reiteraciones, concordancias u oposiciones, y trabajar la imagen fragmentariamente, focalizando en algunos de sus elementos. Si se trata de abrir campos disciplinarios transterritoriales, el nuevo modo de conocimiento requiere de un nuevo lenguaje también de parte del crítico, analista o ensayista. La masificación y acceso cotidiano que tienen las nuevas

Foucault y Sennett me dieron la clave al trabajar sus investigaciones, y orientar ejemplarmente la mía, la relación activa entre enunciados y visualidades, entre discursos de verdad y su incardinación como poder en los cuerpos de las sociedades. El discurso simbólico oral o escrito es el que organiza, modela, prescribe, conforma los decires acerca de los cuerpos y de las performances posibles, por lo que su relato se inscribe en él y se corporiza en tanto política y deseo, en una cadena de retroalimentaciones mutuas de gran dinamismo.

Esta época de transición, de una primera crisis de la modernidad en tensión con una otra modernidad adviniente (Wagner), de cambios e innovaciones, de quiebres hacia lo nunca antes vivido junto a recuperaciones del pasado, no sólo generó sino que prestigió y alentó estos discursos de verdad orientadores. Así, se produce una cadena sin fin de comentarios previos y posteriores a las performances, específicos y genéricos, escritos por periodistas y comentaristas, ellos más bien difusores y reproductores, como también por filósofos, psicólogos sociales, médicos, literatos y, entre ellos, poetas. Era un tema inescapable para todo el que quisiera reflexionar, y poetizar, su tiempo, ya que había clara conciencia del carácter político, estético, moral, psicológico, sensual, ideológico de lo performativo. Diría aun más, que ellos miraban estos fenómenos “como” performance, en una intuitiva y preclara comprensión de la misma.

Entre otros, Darío y Proust abordaron ya sea en crónicas o en escritos poéticos y narrativos las más significativas performances características de ese tiempo, desde las asociadas a la política del cuerpo a las de espectáculos rituales y festivos. Lo mismo en Chile, encontré múltiples escritos de Alone, Iris, Pedro Balmaceda, Luis Orrego Luco, Santiván, Roxane, Edwards Bello, etc. La ambigüedad, referencias abiertas, giros inesperados, atmósfera emotiva, proyección del hablante lírico, lenguaje extra cotidiano y autorreflexivo del lenguaje que ocupan estos escritores sin duda opera como un crisol de un cierto espíritu de época, una síntesis que sitúa los fenómenos en un ámbito complejo y muchas veces refinado estética e intelectualmente, del que necesariamente se desprende una mirada crítica o al menos, penetrante y reveladora.

---

generaciones a las tecnologías virtuales lo convertiría en un medio de uso más atractivo y manejable que un libro o un documento impreso.

Aproveché al máximo la posibilidad que brindaban estos textos poéticos para una semiosis multifreferencial, apoyada en los horizontes teóricos disponibles según fuera la veta de los discursos en ellos posibles de significar. Culminé este tipo de aproximación con *Con su retrato* de Gabriela Mistral, que permitía poner en jaque la lógica de clase y de género que fundaba a esos Juegos Florales de 1914, a la par que daba a la poetisa una vía de expresión de sí misma, de sus carencias y ansiedades íntimas acicateadas por la verdadera Reina de los Juegos: la reina de la Corte de Amor de los poetas laureados, de género masculino. Aparece allí el uso de la doble voz en la textualidad femenina: lo dicho en el trasfondo del no-decir.

2. Por otra parte, esta tesis indagó en un periodo concreto de la historia de Chile y del mundo –el del último cuarto de siglo XIX y el de la *Belle Epoque*– para desentrañar algunas performances destacadas de esa sociedad, como modo de vislumbrar los flujos de poder y deseo que atravesaban a algunos de sus miembros que tenían acceso a, y mediante ellas llegaban a conformar, espacios cívico-públicos en la eclosión de esas urbes en su experiencia de una otra modernidad.

Al respecto, considero que mis hipótesis iniciales encontraron un abundante campo de confirmación, al irse abordando desde diferentes ángulos según fuera su modo de realizarse en las varias performances de-construidas. Así, vimos que en la política del cuerpo realizada a través del vestuario, la modernidad encuentra su cauce de manifestación en “la obligación de la belleza femenina” versus “la renuncia masculina”, ambas, producidas en el contexto del ideario republicano que distingue el poder en relación al género, concentrando en la mujer los flujos del deseo sensual y en el hombre, los del poder público, locus de lo racional. Mas esa belleza femenina, realizada en blanco para la jovencita y en variedad de modelos para la adulta fregoliana, es cada vez más elaborada y rutilante a medida que se entra de lleno en la *Belle Epoque*, y va simplificándose y masculinizándose tras la Primera Guerra Mundial y el ingreso de la mujer a una pléyade de actividades laborales, físicas e intelectuales.

Diversificación que por cierto está ligada a las clases sociales y a los accesos económicos: se producen tensiones fuertes como en el uso del manto, “resabio colonial” que se usa por las mujeres de los diferentes sectores sociales, manto al que se le atribuye la capacidad de develamiento psicológico de quien lo porta y que llega a simbolizar alegórica y paradójicamente la celebración modernista del Centenario. En el caso de los

hombres, el dandi y el “profesional de la elegancia” se despliegan en tensión con la homogenización masculina republicana, y están asociados a intelectuales, artistas y refinados que desean vehiculizar su deseo modernista de tensionar las reglas asfixiantes del status quo burgués dominante.

El que las performances son campos de lucha de clases y género queda claramente comprobado en el caso de las “tapadas”, por ejemplo, que manifiestan cómo el ver y ser visto es un asunto de poder social que afecta a la mujer, y que encuentra mediante este artificio vías de escape a la vez represivos y liberadores, que agencian deseos tanto de las que van “tapadas” como de las “des-tapadas”, en dinámica relación a través de la danza de ojos que se cruza entre unas y otras. “Tapadas” y “des-tapadas” en las plateas del teatro, un asunto de aplicación férrea de la regla de la belleza femenina y de la exhibición de su capital económico, y des-tapadas y travestidas en ese espacio, un asunto de emancipación femenina. Ese duelo de ojos recupera espacios y los cede, mantiene vigentes performances aparentemente anacrónicas que aun cumplen una función de tensión/distensión psico-social en el seno de una modernidad que defiende sus enclaves de poder hegemonizados por la alta burguesía y dentro de los cuales una pieza clave es la discriminación de género en relación a lo femenino y los flujos de deseo que en ella y a través de ella fluyen.

La función privilegiada del ojo, de la vista, del mirar decimonónico. Un medio mirar, un mirar de soslayo, un mirar velado, un mirar bajo el sombrero de plumas y el de copa, a través de la máscara de carnaval o de los binoculares en las carreras hípicas, en los corsos florales o en el teatro. Los diversos modos de “gastronomía del ojo” y de juegos de seducción fueron aquí recorridos, el de las paseantes y el de los *flâneurs*, de los que descifran a las mujeres de manto y de los que refractan al anómalo, al pobre, al o a la desajustada cuya imagen rebota en la pantalla del deseo dominante. Un Darío llegando a Valparaíso con su pequeña y raída maleta y sus pantalones malamente ajustados; un Pinochet Le Brun “disfrazado” de peón en la hacienda del Presidente de la República... una Gabriela Mistral imposible en el fastuoso trono de los Juegos Florales de 1914.

Hay objetos fetiches, objetos símbolos que recurrentemente están incorporados a las performances, las que incluso se articulan en torno a ellas, como es la flor. La flor en el ritual mortuario, ritual secularizado en esta modernidad que con su toque de Midas torna lo sagrado en espectáculo y juego de prestigios (como en la elaboración de los

carros, andas y figuras realizadas mediante la flor en procesiones y ceremonial del culto católico); la flor en los corsos de flores, material de construcción de imágenes y símbolos imaginativos y a veces muy contingentes y políticos; la flor sacrificial arrojada por miles en esas fiestas, presididas y juzgadas por el poder situado ostensiblemente en las tribunas preferenciales; la flor hecha guirnaldas, arreglos de banquetes, insignias, estandartes de las organizaciones de la sociedad civil; también, prendida en el ojal del dandi, hecha corona para ceñir la frente femenina o para adornar su escote y cintura. La flor enredada en los sinuosos trazos del *Art Nouveau*; la mujer-flor, la decadente y sensual de Baudelaire, la modesta y virginal, pura naturaleza y perfume de Darío. La Flor Natural, condensación de un ideal en la performance de su entrega al bardo ganador de una contienda lírica, construyendo un relato acerca del amor cortés y de la inspiración de lo femenino aristocrático para el poeta y el aventurero caballero andante, dueño de la acción y de la palabra.

La hipótesis acerca de la preeminencia de la fiesta fastuosa, y entre ellas, de la fantasía y de la mascarada también se confirmó con creces. Se exploraron los flujos de poder/deseo que fluyen con intensidad y de modo muy explícito para los ojos de quien los mira “como” performance. La fijación del deseo en la reconstrucción de épocas imperiales y de realeza de los “luisés”, mezclado con el exotismo oriental, todos, modos de evadir el victorianismo y las homogenizaciones republicanas y burguesas, son extraordinariamente sistemáticas y persistentes entre la alta burguesía. Misma ola de deseo que recorre a algunas aristocracias, intelectuales y artistas europeos, presididos por los Goncourt, Verlaine, Loti y Renán. En este aspecto, como en muchos de los anteriores, el faro de la metrópoli atrae con un magnetismo difícil de contrarrestar.

No sólo están en ello nuestras dirigencias locales: el mismo fenómeno se repite en todo Occidente, a juzgar por las informaciones e ilustraciones que provienen a la par de las más diversas latitudes: Juegos Florales en Francia, España, Argentina, Chile, etc., siempre con el mismo esquema performativo; lo mismo para los corsos de flores, donde una chilena puede sacar el primer premio del exigente concurso en Niza gracias al cultivo y aprendizaje de ese arte espectacular en Chile; kermesses, cuadros vivos y plásticos, fiestas de disfraces, paseos, modas, etc. tienen ese sello que sin duda se inicia en esas latitudes europeas.



En especial, cuando el mundo nunca antes y seguro nunca después ha sido tan europeo como durante esa Era del Imperio de fines del XIX e inicios del XX, según establece Hobsbawm. Pero en ese influjo innegable, y en esa abierta y ansiosa receptividad de las clases dirigentes para beber todo lo que brota de esos poderosos manantiales, hay siempre un acto de apropiación al ser encarnado, in-corporado, inscrito dentro de la tradición y la acumulación de los grupos de la diversidad social chilena. No por casualidad inicié esta tesis citando a Ortiz, quien afirma que no existe un solo modelo de modernidad, una modernidad paradigmática, sino que las modernidades se actualizan diferencialmente en cada espacio social y urbano, conformando entonces distintas y particulares modernidades.

En ese tiempo en que era de “buen tono” asimilarse a lo europeo y en ocasiones a lo estadounidense, la simulación de sí como europeo a través de imprimir tal sello en las performances era no sólo no cuestionado sino buscado y celebrado como acto de evolución y civilización. Ahí está la cita de Vicuña Mackenna sobre el poderoso efecto modernizador de ese faro conductor, o cuando se decía con qué felicidad y arrogancia las mujeres “paseaban los vestidos franceses” por las calles santiaguinas. El efecto percha: sobrepongo una identidad que no irradia espontáneamente de lo culturalmente inscrito en ese cuerpo. Las chilenas “parecen que hubieran nacido vestidas” de manto, no de traje de noche escotado. Se siente como un disfraz sobreimpuesto a un cuerpo aún pudoroso de tanta seducción y des-encubrimiento. ¿Están ya culturalmente preparadas para manifestar la forma del cuerpo sin disimulos, los sentimientos y pensamientos sin simulación? Dura refriega consigo y con los otros. En especial, para la mujer.

Pero irrumpen con fuerza performances que son auténticas narrativas de la autoidentidad (Giddens). Como fue esa multitudinaria y grandiosa Fiesta de la Instrucción Pública, alegoría de la república secular, masculina, guerrera y neoclásicamente iluminista, realizada cuando esta ya estaba encarnada y madura en la cultura cívico-pública chilena, luego de un siglo de su maceración interna y a distancia de un siglo de similares festejos republicano en Francia. O también esa re-presentación del Santiago Antiguo, una in-corporación nostálgica de la alta burguesía en la idealizada imagen fraguada de sus antepasados, altivos, bellos, amantes de las artes, en armonía social y creadores y defensores de la República. Fiesta realizada en el exclusivo Teatro Municipal y propalada por diversos medios masivos a lo social, otorgándole el status de publicidad representativa de su poder. De este modo, fortalecía su carácter cívico-

público, de juego y conformación de identidades colectivas de lo social, aquellas que terciaban en el debate público, que se posicionan allí, perfilando sus intereses y autoimagen, confrontando otros discursos que circulan en contraposición o descrédito de este relato auspicioso y magnético de sí. Pero también en una Iris que se disfraza de la diosa homónima del Antiguo Egipto para el baile de fantasía Concha-Cazotte se encarna una narrativa autot-reflexiva, su proceso dinámico de distanciamiento de los juegos de representación del poder burgués materialista para adherir a un plano de espiritualidad teosófico, híbrido en relación a las coexistentes ramas de catolicismo ultra conservador (por ejemplo, de La Liga de Damas Chilenas por la censura teatral, muchas de sus líderes encarnando también sus deseos en ese mismo baile).

El agenciamiento femenino es otra arista permanente en este trabajo. Salen ellas al espacio cívico público escudadas en los enunciados de verdad acerca de lo femenino, que las sitúan como las espirituales, sacrificadas, sensibles al sufrimiento y las necesidades ajenas, encarnaciones de la belleza, modestas y generosas. Ellas, entonces, las indicadas para organizar las kermesses, eventos artísticos, espectáculos, fiestas de fantasía, corsos, juegos florales, procesiones necesarias a la implementación de las obras filantrópicas que presiden. Para ello sí están autorizadas a salir de casa, organizarse, trabajar, dar entrevistas en los periódicos, conversar y negociar con los poderes públicos, con los mecenas, con los artistas, con los banqueteros... Y en esa actividad, conquistan nombre propio. Tienen visibilidad por sí mismas. Aprenden oficios, organización, a hacer política ejecutiva y orientada a sus fines e idearios. Convocan y reúnen voluntades. Dejan fluir y acrecientan agenciamientos femeninos. ¿Son autorreferentes, excluyentes como clase social? La mayoría, sí. Pero también, es primera vez que tantas de ellas salen masivamente al espacio cívico-público, no sólo en las clases dirigentes sino también en las medias y en alguna medida, en las populares.

Dado que en este tiempo la visibilidad de la clase dirigente es aplastante, o al menos, no quiere ver ni reconocer en sus medios de expresión pública la existencia de las otras clases que también realizan sus performances, como las multitudinarias manifestaciones políticas, las huelgas, las actividades de las filarmónicas, de las mutuales, de la prensa y el teatro popular, etc., mantuvo la preocupación de realizar siempre contrapuntos, flechazos, alcances que mostraran las otras caras, los otros cuerpos, las otras voces que circulaban entonces, desafiando la hegemonía dominante. Así es como aparecieron ensayistas como Recabarren o Pinochet Le Brun, poetas como el Darío del *Rey burgués*

o la misma Mistral, reconociendo su existir en una esfera tan diferente a esa inalcanzable mujer del retrato: la Reina de los Juegos Florales, la sobrina del reciente Presidente de la República. La discordante aparición de jefes mapuches por las redacciones de los diarios, esos que “ni siquiera saben estarse quietos para la foto”; esos indios de Tierra del Fuego, onas civilizados en vestidos políticamente correctos junto a esos otros no-civilizados, apenas cubiertos por pieles. ¿Disfrazarse de mapuche? No gracias, que lo hagan las princesas suizas o alemanas cuando quieren in-corporarse en las antípodas de sí mismas.

A la cerrada y reiterada performance de los disfraces dominantes, la algarabía tosca, los “mamarrachos”, la comida y la bebida destemplada, el baile mezclado de la Fiesta de Estudiantes. Entre ellos, los flujos en fuga de los travestidos en trajes de mujer, en el carnaval y en la cancha de football. De las miradas y decires seductores ya no de mujer a hombre sino de hombre a hombre. De la aparición del Pierrot modernista, figura resemantizada en medio de la agresión de la urbe y de su materialismo que asfixia la poesía y el amor de una Colombina, también ella, mujer in-corporada en las formas y modos de los nuevos tiempos.

Pero los dirigentes de las Fiestas de Estudiantes y de la Primavera, esas que en la calle se carnavalizan y popularizan, ironizando y trastocando las claves de la cultura dominante, iniciadas en el momento más decadente de la *Belle Epoque* criolla (hacia 1916) también ellos, antes de salir a la calle, coronaron a la Reina de la Fiesta en un Teatro Municipal, y financiaron gran parte de la fiesta con los billetes del padre de la damisela dos veces coronada. Mixturas entre flujos de poder rígidos y flujos flexibles y en fuga (Deleuze): lo híbrido también era elemento central de estas performances contestatarias.

La mirada a la manifestación de las diferencias en público se vinculó con un valor que busco y postulo como un ideal de la modernidad, y que dejé establecido al inicio de esta tesis. Me refiero a la democracia política y social en base a la emancipación de todos los sectores postergados en los sistemas de poder instaurados por ella, y que en palabras de Iris Young, establece que “una concepción emancipatoria de la vida pública puede mejor asegurar la inclusión de todas las personas y grupos no reclamando una universalidad unificada sino explícitamente promoviendo la heterogeneidad en

público”<sup>974</sup>. Creo que a través del recorrido realizado, fue quedando de manifiesto una tensión fuerte entre una clase dominante que tendía a imponer una universalidad unificada, pero que era siempre boicoteada, intervenida, alterada, desafiada tanto desde su exterior como desde miembros disidentes de su propia raigambre.

Incluso, muchas performances (como las fiestas de disfraces y carnavales) eran recursos para dejar fluir dicha heterogeneidad en público y para distender las presiones asfixiantes del status quo. En las instancias más homogenizadoras, como en las del uso del manto, había resquicios en que algunas mujeres incorporaban una autoexpresión diferencial, en un vaivén sin fin de su posterior recuperación al convertirlas, integradas en un gran cuadro colectivo, en alegorías esclerotizadas de lo nacional.

Los continuums, variaciones, presiones por la diversidad, manifiestan una sociedad en rápidas vías de ampliar el espacio cívico-público, y de incluir en él a sectores tan vastos y negados como el de la mujer, por cierto, en un ámbito cuadrículado de manifestación, aún no político en términos de los poderes del Estado (ejecutivo, legislativo, judicial, armado). Las sanciones a la heterogeneidad eran drásticas, pero dichas represiones no eran capaces de controlar las olas de agenciamientos disidentes que una y otra vez se levantaban y fluían por el espacio público. De no ser así, no podría entenderse el triunfo de Alessandri Palma, que termina con el imperio de la república oligárquica permitiendo la entrada impetuosa de aires mesocráticos, al culminar la última década de las incluidas en el periodo aquí escudriñado.

3. Queda por delante una fascinante posibilidad de proyectar lo descubierto en esta tesis a otras dinámicas performativas no incluidas aquí. Pienso continuar trabajando el mismo periodo histórico, esta vez, desmontando y re-elaborando “como” performance la variedad de dinámicas que se producen en torno a la actividad escénica-teatral. Allí, lo cívico-público se juega en el ámbito del teatro aficionado, siempre realizado de modo orgánico con la diversidad de la sociedad civil. Espacios, repertorios, crítica, modos de escenificación, modelos actorales y textuales, tipo de organicidad y consecuencia con ella, etc. serán significativos de re-componer. Lo mismo, el vastísimo campo del teatro comercial, realizado en este periodo solo por compañías extranjeras. Allí, la relación

---

<sup>974</sup> Young, “Impartiality and the Civic Public: some implications of feminist critiques of moral and political theory”, 424.

metrópoli-periferia, formas neo-coloniales de relación, resignificaciones y adecuaciones a lo local serán vitales. Dado que era un teatro afirmado en la gran diva, la construcción de género y de identidad femenina a través de estos poderosos modelos de la modernidad seductora y dramatizada darán pie a la aplicación de coordenadas de los estudios culturales feministas.

Igualmente relevante será asociar los enunciados de los críticos teatrales, entre ellos, de escritores destacados (Darío, Huidobro, P. Balmaceda) y de mujeres destacadas (Iris, Roxane, Luisa Fernández, etc.) con las visibilidades de las teatralidades y de los cuerpos actorales en escena por ellos rescatadas en su decir crítico. Como culminación, los modos de inscribir e incorporar lo disidente y lo anómalo en el teatro, desde la profesionalización de la escena chilena (nueva generación de dramaturgos y primera de actores profesionales) a voces y cuerpos que encarnan otros orígenes, miradas, lenguajes sociales (Acevedo Hernández).

Finalmente, un llamado a quienes incursionan en los estudios culturales a que emprendan desafíos como el aquí asumido, lo critiquen y abran líneas complementarias, divergentes, convergentes, para enriquecer y acumular en este campo de lo performativo tan poco transitado aún por la teoría chilena y tan encarnado y activado por la sociedad moderna.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Anónimo (1877), Descripción jeneral del baile de fantasía, dado en casa del señor Claudio Vicuña en la noche del 18 de julio de 1877, Santiago: impreso artesanal.

Allende, Juan Rafael (1973), La República de Jauja, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 33-113.

Arendt, Hannah (1956), La condición humana, Barcelona: Paidós.

Aristotle (1983), Poetics, traducción al inglés de Gerald Else, USA: The University of Michigan Press, pp. 15-75.

Aristóteles (1998), Poética, traducción al castellano de Angel Cappelletti, Caracas: Monte Ávila.

Artaud, Antonin (1996), El teatro y su doble, Barcelona: Gallimard.

Avila, Affonso (1993), "Fiesta barroca: ideología e estrutura", en América Latina. Pelabra, literatura e cultura, org. Ana Pizarro, Brazil: Unicamp, Universidad Estadual de Campinas, pp. 235-263.

Aylwin, Mariana y otros (1986), Chile en el siglo XX, Santiago: Emisión.

Balmaceda Toro, Pedro (1889), "Los dioses que civilizan", en Estudios y ensayos literarios, (A. de Gilbert) Santiago: Cervantes.

Balmaceda Valdés, Eduardo (1941), Del presente y del pasado, Santiago: Ercilla.

\_\_(1969), Un mundo que se fue, Santiago: Andrés Bello.

Balzac, Honoré (2001), Tratado de la vida elegante, Barcelona: Casiopea.

[Barros de Orrego, Martina \(1942\), Recuerdos de mi vida, Santiago: Orbe.](#)

Barros, Luis y Ximena Vergara (1978), El modo de ser aristocrático: el caso de la oligarquía chilena hacia 1900, Santiago.

Barthes, Roland (1973), Elementos de semiología, Madrid: Alberto Corazón.

\_\_(1989), La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona: Piados.

Baudrillard, Jean (1983), Simulations. Semiotext(e), New York.

\_\_(1994), De la seducción, Madrid: Cátedra.

Bernard, Anne-Marie (1999), Le monde de Proust vu par Paul Nadar, Paris: Éditions du Patrimoine.

Blacking, J. (1977), The antropology of the body, Londres: ASA MonoGraph 15, Academic Press.

Blau, Herbert (1992), To all appearances. Ideology and performance, New York and London: Routledge.

Bond Head, Francis (1825), Las pampas y los Andes. (Rough notes taken during some rapid journeys across the pampas and among the Andes), reeditado en 1997, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1977), Outline of a theory of practice, Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_(1995), Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Barcelona: Anagrama.

Braunstein, Néstor (1987), "Las pulsiones y la muerte (collage)", en La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan, México: Siglo XXI, pp. 11-80.

Brunner, José Joaquín (2003), "Mirada y vistazo", Santiago: El Mercurio 19-10, pp. E 8.

Buci-Glucksmann, Christine (1987), "Catastrophic utopia: the feminine as allegory of the modern", en *The making of the modern body. Sexuality and society in the nineteenth century*, eds. Catherine Gallagher y Thomas Laqueur, Berkeley: University of California Press, pp. 220-230.

Burns, Elizabeth (1972), "Acting", en *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, New York: Harper & Row, pp. 144-183.

Butler, Judith (1988), "Performative acts and gender constitution", *Theatre Journal* 40, N°4.

\_\_\_ (1993), *Bodies that matter*, New York: Routledge.

\_\_\_ (1999), "[Bodily inscriptions](#), performative subversions", en *Feminist theory and the body. A reader*, ed. Janet Price and Margrit Shildrick, New York: Routledge, pp. 416-422.

\_\_\_(2000), *Antigone's claim. Kinship between life and death*, New York: Columbia University Press.

Caldera, Daniel (1912), "El tribunal del honor", en Nicolás Peña, *Teatro dramático nacional*, Santiago: Barcelona, pp. 493-539.

Canetti, Elías (1981), *Masa y poder*, Madrid.

Cárdenas, María Teresa (1999), "Siglos de tertulia", entrevista a María Angélica Muñoz, *El Mercurio* 24-7, *Revista de Libros* pp. 6 y 7.

Catalán, Gonzalo (1995), "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920", en J.J. Brunner y Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago: FLACSO.

Carlson, Marvin (1993), *Theories of the theatre. An historical and critical survey, from the greeks to the present*, Cornell University Press.

Chapman, Ana (2002), "Ana Chapman y los yámanas: historias del fin del mundo", *El Mercurio* 3-3, pp. E8-9.

[Chilean Government](#), ed. (1915), [Chile, Santiago: Zig-Zag](#).

Collier, Simon y William F. Sater (1998), *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge:University Press.

Cía. Nacional de Teatro Clásico (1999), *Teatro y carnaval*, Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico 12, pp. 207-221.

Contardo, Oscar (2002), "Valparaíso. Conventillos: Hacinados y encaramados", *El Mercurio* 27-10, pp. E4.

\_\_(2003), “Juventud y consumo. La edad de la amenaza. Tener 15”, Santiago: El Mercurio 7-12, pp. E4.

Correa, Sofía y Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña (2001), Historia del siglo XX chileno, Santiago: Sudamericana Chilena

Crossley, N. (1995), “Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology”, en *Body and sociology* 1, pp. 43-63.

Csordas, T. (1990), *Embodiment as a paradigm for anthropology*, Berkley: University of California Press.

[Darío](#), Rubén\_(1916), “Recuerdos de Chile y Pedro Balmaceda en la intimidad”, en “Rubén Darío en Chile”, *Pacífico Magazine* N°38, febrero, pp. 134-144.

\_\_(1925), Rubén Darío. *Impresiones y sensaciones*, Madrid: Biblioteca Rubén Darío, Obras Completas vol. XII.

\_\_(1939), *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, Tomo I, crítica y notas de Julio Saavedra M. y Erwin K. Mapes, Santiago: Universidad de Chile.

\_\_s/fecha, Rubén Darío. *Páginas de Arte*, Volumen IV, Madrid: Biblioteca Rubén Darío.

\_\_(1989), [El modernismo](#), Madrid: [Alianza Editorial](#).

\_\_(1994), Rubén Darío, *Antología poética*, ed. de Allen W. Phillips, Madrid: Clásicos Taurus.

Darwin, Charles (1859), *The origin of species*, Doubleday: Garden City.

\_\_(1896), “The expression of emotion in man and animals”, en *The works of Charles Darwin*, vol. X, Nueva York: Appleton.

De Diego, Estrella (1992), *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid: Ed. Visor.

De Figueroa, Agustín (1894), *La vida de un año*, sin datos editoriales.

De Lys, Xavier (1914), “La noche de los juegos florales”, en *El libro de los Juegos Florales*, reproducido en 2000, Santiago: Lom.

De Palacio, Jean (1990), *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d’un masque*, París: Séguie.

De Ramón, Armando (2000), *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*, Santiago: Sudamericana.

D’Halmar, Augusto (1975), *Recuerdos olvidados*, Santiago: Nascimento.

Deleuze, Gilles/Claire Parnet. (1980), *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Barcelona: Paidós Studio.



- \_\_(1990), “El devenir revolucionario y las creaciones políticas”, entrevista de Toni Negri a Gilles Deleuze, *Revista Futur Antérieur*, octubre.
- Desramé, Celine (1998), *Los espacios públicos en Iberoamérica*, México: F.C.E.
- Devés, Eduardo (1992), “La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad”, en *La época de Balmaceda*, Santiago: DIBAM, pp. 23-40.
- Dias, Nélia (1894), “O corpo e a visibilidade da diferença”, en Vale de Almeida, *Corpo presente. Treze reflexoes antropológicas sobre o corpo*, pp. 23-44.
- Díaz A., Hernán (Alone) (1915), *La sombra inquieta*, reeditado en Santiago: Sudamericana, sin fecha de edición.
- \_\_(2001) *Diario íntimo (1917-1947)*, Santiago: Zig-Zag. Diderot, Denis (1967), “On jouissance”, en *La Enciclopedia*, New York: Harper y Row.
- \_\_(1957), *The paradox of acting*, New York: Hill and Wang.
- Donoso, Pedro (2000), “100 años de ‘El corazón de las tinieblas’ de Joseph Conrad: ‘¡El horror, el horror!’”, Santiago, *El Mercurio* 4-8, pp. E1-3.
- Douglas, Mary (1973), *Natural symbols*, Nueva York: Vintage.
- Duvignaud, Jean (1970), *Espectáculo y sociedad*, Caracas: Ed. Tiempo Nuevo.
- Else, Gerald (1983), “Introduction” y “Notes”, en *Aristotle poetics*, USA: The University of Michigan Press, pp. 1-14 y 79-114.
- \_\_(1986), *Plato and Aristotle on poetry*, USA: The University of North Carolina Press.
- Echeverría de Larraín, Inés, *Crónicas*, citada por M. Echeverría, en *Agonía de una irreverente*.
- Echeverría Yáñez, Mónica (1996), *Agonía de una irreverente*, Santiago: Sudamericana.
- Edwards Bello, Joaquín (1968), *Crónicas del centenario*, Santiago: Zig-Zag.
- \_\_(2002), *Antología de familia*, prólogo y selección de Jorge Edwards, Santiago: Sudamericana.
- Eguizábal, Raúl (2002), *Memoria de la seducción, Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Fanon, Frantz (1986), *Black skins, white masks*, London: Pluto Press.
- Fausto-Sterling, Anne (2000), “Gender, race and nation”, en *Feminism and the body*, op. cit., pp. 203-233.
- Feliú Cruz, Guillermo (2001), *Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros*, Santiago: Andrés Bello.
- Felman, Shoshana (1980), *Le scandale du corps parlant*, París: du Seuil.

- Foucault, Michel (1977), "Language to infinity" y "A preface of transgression", en *Language, counter memory, practice*, (ed.) David Bouchard, Oxford: Blackwell.
- \_\_(1977), *The archeology of knowledge*, London: Tavistock.
- \_\_(1992), *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- \_\_(2001), *Los anormales*, Buenos Aires: F.C.E.
- Freund, Gisele (1993), *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Frontaura, Rafael (1957), *Trasnochadas. (Anecdotario del teatro y de la noche santiaguina)*, Santiago: Zig-Zag.
- Gallardo, Juanita (2003), "La historia no es lineal", entrevista, El Mercurio 24-5, Revista de Libros pp. 4-5.
- Gazmuri, Cristián (1991), "Gestación de la crisis de la democracia chilena", Santiago, El Mercurio 19-5, pp. E14.
- \_\_(2001), *El Chile del Centenario. Los ensayistas de la crisis*, Santiago: Instituto de Historia PUC.
- Gerber, Daniel (1987), "La represión y el inconsciente", en *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*, pp. 81-169.
- Giddens, Anthony (1994), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras: Celta.
- Gillis, J. M. (1855), *The U.S. naval astronomical expedition to the southern hemisphere during the years 1849-1852*, vol. I., Washington.
- Gil, José (1995), "Corpo", en *Soma/psique-Corpo*, Enciclopedia Einaudi, vol. 32, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gilbert M., Sandra y Susan Gubar (1979), *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Gilman, Sander L. (1985), *Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late 19<sup>th</sup> century art, medicine and literature*, Critical Inquiry N° 12, pp. 204-242.
- Godoy, Hernán (1989), *Imagen femenina en las artes visuales en Chile*, Santiago: Lord Cochrane.
- Goehte, Johann W. (1999), *Fausto*, Barcelona: Planeta.
- Gómez, José Antonio (2000), *Historia visual del escenario*, Madrid: La Avispa.
- Graham, María (1824), *Diario de mi residencia en Chile*, publicado en 1988, Santiago: Francisco de Aguirre S.A.

- Granese, José Luis (2000), "Los 206 días de Harry Grant Olds en Chile", en *Rescate de huellas en la luz*, eds, Margarita Alvarado e Ilonka Csillag, Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, pp. 96-109.
- Grez, Sergio (1992), "Balmaceda y el movimiento popular", en *La época de Balmaceda*, Santiago: Dirección Bibliotecas, Archivos y Museos, pp. 71-102.
- Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_(1999), "Bodies-Cities", en *Feminist theory and the body. A reader*, op. cit., pp. 81-387.
- Habermas, Jurgen (1999), *La inclusión del otro. Estudios sobre teoría política*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_(1999), *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili Mass Media.
- Haig, H. E. (1907), *The attic theatre*, Cambridge.
- Hale, Charles A. (1991), "Ideas políticas y sociales en América Latina: 1870-1930", en *Historia de América Latina*, ed. L. Behtel, Barcelona: Crítica, vol. 8, pp. 1-64.
- Hernández, Roberto (1926), *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso: San Rafael.
- Hernández Ojeda, Carmen (2002), "Más allá de la homofobia: una lectura queer de 'Los Invertidos' de González Castillo", N.Y.: Ollantay N°20.
- Hobsbawm, Eric (1998), *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Hozven, Roberto (2002), "Alegoría nacional y ensayo chileno", *Revista Universitaria PUC* N° 74, pp.4-6.
- Hugounet, Paul, (1889), *Mimes et Pierrots*, Paris: Librairie Fischbacher,
- Hunt, Lynn (2000), "Freedom of dress in revolutionary France", en *Feminism and the body*, pp.183-202.
- Hurtado, María de la Luz (1997), *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine, California: Gestos.
- Ibsen, Henrik (1905), *Letters of Henrik Ibsen*, translated by J.N. Laurvik and Mary Morrison, New York: Fox, Duffield and Co.
- \_\_\_ (1959), "Peer Gynt", en *Henrik Ibsen. Teatro completo*, Madrid: Aguilar, pp.737-841.

Irigaray, Luce (1985), "The eternal irony of the community", en *Speculum of the other woman*, Ithaca: Cornell University Press.

Jay, Martin (2003), *Campos de fuerza*, Buenos Aires: Paidós.

Krauss, Rosalinda (2002), *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: GG.

Kristeva, Julia (1999), *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio.

Lacan, Jacques (1970), "Seminario V: las formaciones del inconsciente", transcripción de J.B. Pontalis, en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_(1971), *Escritos I*, México: Siglo XXI.

Laqueur, Thomas (1992), *Making sex. Body and gender from the greeks to Freud*, Mas., and London, Cambridge: Harvard University Press, especialmente capítulo 6: "Sex socialized", pp. 193-207.

Larraín, Jorge (1996), *Modernidad, identidad y razón en América Latina*, Santiago: Andrés Bello.

Lash, Scott (1993), "Posmodernidad y deseo. (Sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)", en *El debate modernidad posmodernidad*, comp. Nicolás Casullo, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, pp. 357-400.

Latorre, Mariano (1971), "Autobiografía de una vocación", en *Memorias y otras confidencias*, Santiago: Andrés Bello.

Klickman, Jorge (1892), *La ciudad encantada de Chile*, Valparaíso: Universal.

Krebs, Ricardo (1986), "Apuntes sobre la mentalidad de la aristocracia chilena en los comienzos del siglo XX", en *Historia de las mentalidades*, Valparaíso: EDEVAL.

Landes, Joan B. (1995), "The public and the private sphere: a feminist reconsideration", en *Feminists read Habermas: gendering the subject of discourse*, ed. Johanna Meehan, New York and London: Routledge, pp. 91-116.

Mac-Iver, Enrique (1900), "Discurso sobre la crisis moral de la República", realizado en el Ateneo de Santiago, en Cristián Gazmuri, *El Chile del Centenario. Los ensayistas de la crisis*, op. cit., pp. 32-42.

Madeleine, Jaques (1887), *Pierrot divin*, Paris: Paul Ollendorff.

Mariaca, Guillermo (2000), "Los cuerpos del aire. Ensayo bailado en torno a tres danzas cholas", La Habana: Conjunto N°116.

Marín Vicuña, Santiago (1900), *Estudio de los ferrocarriles chilenos*, Santiago: Cervantes.

- Marks, Jonathan (1998), "La raza: teoría popular de la herencia", *El Mercurio* 7-6, pp. E12.
- Marvin, Carlson (1993), *Theories of the theatre. An historical and critical survey, from the greeks to the present*, Cornwell University Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Gustavo Gili.
- Martín, Randy (1990), *Performance as political act. The embodied self*, New York: Bergin & Garvey.
- Martínez, Gerardo (1992), "Desarrollo económico y modernización en la época de Balmaceda", en *La época de Balmaceda*, op. cit., pp. 55-69.
- Martínez Quevedo, Mateo (1893), *Don Lucas Gómez*, quinta edición corregida y aumentada (sin datos editoriales).
- Meehan, Johanna (ed.) (1995), *Feminists read Habermas: gendering the subject of discourse*, New York and London: Routledge.
- Melfi, Domingo (1945), *El viaje literario*, Santiago: Ed. Nascimento.
- Merlau-Ponty, M. (1962), *Phenomenology of perception*, Evanston: Northwestern University Press,
- Mistral, Gabriela (1915), "Con su retrato", en *2000: El libro de los juegos florales*, Santiago: LOM, pp. 71-73.
- \_\_(1938), "Cómo escribo mis versos", charla en el Instituto Vásquez Aedo, Montevideo, reproducida en 1997, Santiago: *Revista de Crítica Cultural* N°15, pp. 12-15.
- \_\_(1999), *Gabriela Mistral. Cartas de amor y desamor*, Santiago: Andrés Bello.
- Moock, Armando (1922), *Los perros*, Buenos Aires: *La Escena* N°193.
- \_\_(1989), *Pueblecito*, Santiago: Pehuén.
- Montecinos, Sonia (1993), *Madres y guachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago: Cuarto Propio.
- Nietzsche, Friedrich (1972), *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_(2001), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf.
- Olds, Harry (1899), "Carta a su padre", *Valparaíso sept.* 25, en José Luis Granese, "Rescate de huellas en la luz", pp. 96-109.
- Orrego Luco, Luis (1984), *Memorias del tiempo viejo*, Santiago: Universitaria.
- Ortega y Gasset, José (1977), *Idea del teatro*, Madrid: Ediciones de la *Revista de Occidente*.

Ortiz, Renato (2000), *Modernidad y espacio. Benjamin en París*, Bogotá: Norma.

Paz, Octavio (1974), *Los hijos del Limo*, Barcelona: Seix Barral.

Peña, Nicolás (1912), *Teatro Dramático Nacional*, Santiago: Barcelona.

Peral Vega, Emilio (1999), “Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea”, en *Teatro y carnaval*, Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico 12, pp. 207-221.

\_\_(2001), *Formas del teatro breve español en el Siglo XX (1892-1939)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Pereira Salas, Eugenio (1974), “Historia del teatro en Chile”, Santiago: Universidad de Chile.

Pérez de Arce, R, Ricardo Astaburuaga, Hernán Rodríguez (1993), *La montaña mágica/ El Cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, Santiago: Ed. Arq. Escuela de Arquitectura PUC, pp. 24-81.

Perrot, Michelle (1997), *Mujeres en la ciudad*, Santiago: Andrés Bello.

Pinochet Le Brun, Tancredo C. (1916), “Inquilinos en la hacienda de su Excelencia”, publicado en el diario *La Opinión*, reproducido en *Gazmuri El Chile del Centenario*, op. cit., pp. 123 y 131.

Pirandello, Luigi, s/f, citado en *The modern world. Ten writers*, documental de Nigel Watlis, Conacultura, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales.

Poblete, Juan (1997), “El castellano: la nueva disciplina y el texto nacional en el fin de siglo chileno”, Santiago: *Revista de Crítica Cultural* N°15, pp. 22-27.

Poirier, Eduardo (ed.) (1910), *Chile en 1910. Edición del Centenario de la Independencia*, Santiago: Barcelona.

Pratt, Mary Louise, “Humboldt y la reinención de América”, separata, Stanford University, pp.35-53.

\_\_(1986). *Ideology and speech-act theory, Poetics today*, vol. 7:1, pp. 59-72.

\_\_(1992), *Imperial eyes, travel, writing and transculturation*, London y New York: Routledge.

Proust, Marcel (1998), *La vida en París*, Buenos Aires: Need.

Rama, Angel (1970), *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

\_\_(1984), *La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

Recabarren, Luis Emilio (1910), “Ricos y pobres. A través de un siglo de vida republicana”, en *Cristián Gazmuri, El Chile del Centenario* ., op. cit, pp. 262-285.

Rilke, Rainer María (1999), *El libro de horas*, Barcelona: Lumen.

Rojas Mix, Miguel (1992), *América imaginaria*, Barcelona: Lumen.

Rojo, Grinor (2000), *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago: Lom.

\_\_(2001), *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*, inédito, caps. 4 al 6.

Romera, Alberto (1936), “¡Germán Luco, Luquito!” , Santiago: Revista Atenea, agosto.

Romero, Luis Alberto (1989), “¿Cómo son los pobres? Mirada de la elite e identidad popular en Santiago hacia 1870” , Santiago: Opciones N°16, pp. 55-79.

Rousseau, Jean Jacques (1968), *Politics and the arts: the letter to M. D’Alembert*, Ithaca: Cornell University Press.

\_\_(1981), *El Emilio*, traducción al inglés de Allan Bloom, New York: Basic Books, libro 5.

Sagredo, Rafael (2001), *Vapor al Norte, tren al Sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile-s. XIX*, Santiago: DIBAM, Colegio de México y Centro de Investigaciones Barros Arana.

Sánchez, Luis Alberto (1971), *La Perricholi*, Buenos Aires: Francisco de Aguirre.

Sand, George (1995), *Historia de mi vida*, Barcelona: Salvat.

Sarmiento, Domingo Faustino (1909), “Viajes por Europa, Africa y América”, en *Obras de D.F. Sarmiento*, tomo V, París: Belin Hermanos, 116 y sgtes.

Sartre, Jean Paul (1947), *Baudelaire*, París: Gallimard, citado por Rojo (2001), *Clásicos latinoamericanos* ., op. cit.

Schechner, Richard (2002), *Performance studies. An introduction*, London: Routledge.

Schiebinger, Londa ed. (2000), *Feminism and the body*, Oxford: University Press.

Showalter, Elaine (1988), “Feminist criticism in the wilderness”, en *Modern criticism and theory*, ed. David Lodge, London and New York: Longman, pp. 330-353.

Silverman, Kaja (1996), *The threshold of the visible world*, New York & London: Routledge.

Sennett, Richard (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

\_\_(2002), *El declive del hombre público*, Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

Shakespeare, William (1968), *Hamlet*, traducción de Astrana Marín, Buenos Aires: Espasa Calpe.

Simmel, Georg (1999), “La coquetería”, en *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba, pp.115-138.

Sontag, Susan (1996), *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.

Suárez, Ursula (1666-1749), *Relación autobiográfica*, editado en 1984, Santiago: Universitaria.

Strindberg, August (1961), *Miss Julie*, translated by E.M. Sprinchorn, San Francisco: Chandler Publishing Co., Prólogo en B. F. Dukore (1974), *Dramatic theory and criticism* Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College.

Stuven, Ana María (2000), *La seducción de un orden*, Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile.

Subercaseaux, Bernardo (1987), “La fanfarria nacionalista. A propósito de ‘Raza chilena’ de N. Palacios”, *Diario La Epoca*, 18-8, pp. 24.

\_\_(1988), *Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*, Santiago: Aconcagua y Ceneca.

\_\_(1992), “La cultura en la época de Balmaceda (1880-1900)”, en *La época de Balmaceda*, op. cit., pp. 41-54.

\_\_(1998), *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Serie Estudios.

Swinburn, Daniel (2003), “Historia del arte/ Un episodio del siglo XIX: Victorianos versus ‘decadentes’”. *El Mercurio* 19-1, pp. E8.

Tapia Pezo, Patricio (2001), “Polémicas de las elites en el siglo XIX: Cumbres Borrascosas”, en *El Mercurio* 4-2, pp. E2.

Taylor, Diana (2002), “Hacia una definición de performance”, *La Habana: Conjunto* N°126, pp. 27-31.

Tejeda, Guillermo (1995), *Los disfraces de Neruda*, Santiago: Planeta-La Máquina del Arte.

Turner, Terence (1994), “Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in cotemporary social theory”, en *Embodiment and experience. The existencial ground of self and culture*, org. T. Csordas, Cambridge: Cambridge University Press.

Urbina, María Ximena (2002), *Conventillos de Valparaíso*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Vale Almeida (1996), “Corpo presente. Antropología do corpo e da incorporacao”, en *Corpo presente. Treze reflexoes antropológicas sobre o corpo*, org. Miguel Vale, Oeiras: Celta.

Venegas, Alejandro (Dr. J. Valdés Cange) (1909), “Cartas al excelentísimo señor don Pedro Montt”, en *Cristián Gazmuri, El Chile del Centenario*, op. cit., Primera carta, pp. 144-153.



- Vial, Gonzalo (1986), Historia de Chile (1891-1973), Santiago: Santillana, vol. 1.
- \_\_(1981), Historia de Chile (1891-1973), Santiago: Santillana, vol II.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1866), “El baile improvisado de la Quinta Meiggs del 7 de septiembre de 1866”, publicado en 1924, Familia N° 176, pp. 1.
- \_\_(1872), La transformación de Santiago, Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio de Orestes L. Tornero.
- \_\_(1993), “Album del Santa Lucía”, en R. Pérez de Arce y otros, La montaña mágica/ El Cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago, op. cit., pp. 24-81.
- Vicuña Urrutia, Manuel (1996), El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX, Santiago: Universidad Finis Terrae y Museo Histórico Nacional.
- \_\_(2001), La belle epoque chilena, Santiago: Sudamericana.
- Villalobos, Sergio (1980), Visión de Chile. 1920-1970, Santiago: Cinde.
- Wagner, Peter (1994), A sociology of modernity. Liberty and discipline, USA and Canada: Routledge.
- Winnicott (1971), Playing and reality, London: Tavistock.
- Wright Robinson, Marie (1904), The Republic of Chile: the growth, resources and industrial conditions of a great nation, Philadelphia y London: George Barrie and Sons.
- Young, Iris Marion (1998), “Impartiality and the civic public: some implications of feminist critiques of moral and political theory”, en Feminism, the public and the private, ed. Joan B. Landes, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 421-447.
- Zañartu, Sady (1960), “Una cena al Presidente Amat en casa del Marqués García-Huidobro”, En Viaje N°318, abril.
- Zimbalist Rosaldo, Michelle (s/fecha), “Woman, culture and society: a theoretical overview”, en Woman, culture and society, ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, California: Stanford University Press, pp. 17-42.
- Zorrilla, Juan de (1844), Don Juan Tenorio, en 1971, Tirso de Molina. Zorrilla, Don Juan Tenorio, Madrid: Taurus.

## 2. ARTÍCULOS EN REVISTAS PERIÓDICAS ENTRE 1879 Y 1924

Con formato: 3|Bibli\_tit2, Sangría:  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto, Punto de  
tabulación: No en 6,67 cm

Revisión completa de las revistas editadas en Santiago, Zig-Zag 1905-1920 y Familia 1910-1920.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Espacio Después: 0 pto, Punto de tabulación No en 0,32 cm

Se citan de estas y otras fuentes periódicas, como Pacífico Magazine, Selecta, Corruela, La Tribuna Ilustrada, La Cruzada, los siguientes artículos y ediciones:

Bulnes, Lucía (Ga Verra) (1918) “El Congreso Mariano Femenino”, Familia N°104, agosto, pp. 9.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Espacio Después: 0 pto, Punto de tabulación: No en 6,67 cm

C.A. (1915), “La película de Santiago Antiguo”, Zig-Zag N°554, pp.2-10.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Espacio Después: 0 pto

Contreras, Francisco (1908), “Rubén Darío. Su último libro: Parisiana. Desde París, 20 de noviembre de 1907”, Zig-Zag N° 155, pp. 9-2.

Darío, Rubén (1914), citado en “La trágica muerte de Delmira Agustín”, Zig-Zag N° 492, pp. 25-7.

De Alas, Claudio (1914), “Entrevista con una gran dama, Sra. Luisa Lynch de Gormaz”, Zig-Zag N°493, pp. 1-8.

De Burgos, Carmen (1916), “Disfraces perfectos”, Pacífico Magazine, junio, pp. 637-638.

Díaz Arrieta, Hernán (1910), “Las mujeres de la Independencia, por don Vicente Grez”, Zig-Zag N° 291, pp. 17-9.

\_\_ (1911), “Andar”, Selecta N°8, noviembre, pp. 248-249.

\_\_ (1916), “Nuestras relaciones literarias con Argentina” (entrevista a Vicente Huidobro), Zig-Zag N°600, pp. 19-8.

\_\_ (1919), “Divagaciones sobre la clase media y la aristocracia. (Se necesita una definición)”, Zig-Zag N°738, pp. 12-4.

\_\_ (Oliver Brand), (1920), “La intelectualidad de la mujer chilena hace cien años”, Zig-Zag N°813, pp. 18-9.

Díaz Meza, Aurelio (1907), “El parlamento indígena”, Zig-Zag N°104, pp. 17-2.

Donoso, Armando (1914), “Nuestro aniversario”, Zig-Zag N°508, pp.14-11.

Dorotea (1917), “El culto de la línea y de la gracia”, Familia N°95, noviembre, pp. 32.

Echeverría de Larraín, Inés (1914), Entrevista: “Iris ayer, Inés Bello hoy”, Zig-Zag N° 502, pp. 3-10.

Edén, Jacobo (1909), “Veladas”, Selecta N° 3, pp. 81-82.

**Con formato:** Fuente: 12 pto, Esp (alfab. internacional)

El caballero de IS (1916), “La misteriosa sociedad de ‘Los diez’”, Zig-Zag N° 590, pp. 10-6.

- Emeth, Omer (1911), "La banalidad universal", Familia N° 19, julio.
- Gatica Martínez, Tomás (1916), "En qué ocupan un día las damas chilenas II. Con la señora Sara del Campo de Montt", Zig-Zag N°590, pp.10-6.
- \_\_(1916), "En qué ocupan un día las damas chilenas III. Con la señora Delia Matte de Izquierdo", Zig-Zag N°591, pp.17-6.
- \_\_(1916), "En qué ocupan un día las damas chilenas. IV. Con la señora Dora Puelma de Fuenzalida", Zig-Zag N°595, pp. 15-7.
- \_\_(1916), "En qué ocupan un día las damas chilenas. VII. Con la señora Blanca Figueroa de Riesco", Zig-Zag N°598, pp. 5-8.
- G. L. H. (1905), "Carnaval", Zig-Zag N°5, pp.19-3.
- \_\_(1905), "Suburbios", Zig-Zag N°23, pp. 23-7.
- Hochstetter, Rosa (1908), "Trapos", Zig-Zag N° 177, pp.12-7
- \_\_(1908), "Trapos", Zig-Zag N° 179, pp. 26-7.
- \_\_(1908), "Trapos", Zig-Zag N° 181, pp. 9-8.
- \_\_(1908), "Trapos. El cuidado de los pies", Zig-Zag N° 190, pp.11-10.
- Madre (1918), "Contra el feminismo", Familia N°106, octubre.
- Kismet (1916), "El Album de Santiago Antiquo", Familia N°73, enero, pp. 14.
- Lorani (1911), "Las grandes costureras parisienses", Familia N°23, noviembre, pp. 10.
- Melfi Demarco, Domingo (1912), "Las máscaras del teatro. Fragmento de un estudio", Selecta N°6, sept., pp. 169-170.
- \_\_(1912), "Pierrot", Zig-Zag N° 403, pp. 9-11.
- Mont-Calm (Carlos Varas M.) (1908), "El Museo Boncompagni", Zig-Zag N° 169, pp 29-3.
- \_\_(1913), "El respeto a la mujer en Estados Unidos", Zig-Zag N° 499, pp 8-11.
- \_\_(1913), "¿Puede la mujer fumar en público?", Zig-Zag N°456, pp 15-11.
- Muguet (1911), "En el gran mundo", Familia N°17, mayo, pp. 12.
- \_\_(1911), "En el gran mundo", Familia N°20, agosto, pp. 2.
- Noir, Víctor (Enrique Tagle Moreno) (1905), "Baile de fantasía", Zig-Zag N°25, pp 6-8.
- Orrego Luco, Luis. (1909), "La mujer moderna", Zig-Zag N° 207, pp 6-2.
- \_\_(1914), "Oscar Wilde", Zig-Zag N°492, pp 25-7.
- \_\_(1915), Familia N°69, pp. 4.
- Pavlova, Anna (1917), "Manera de ser hermosa y de conservarse", Familia N°91, julio pp. 5.

Perico de los Palotes (1915), “Un día alegre (Ecos de la fiesta de los estudiantes del 23 de octubre)”, Corre-Vuela pp 3-11.

Prevost, Marcel (1909), “A las mujeres”, Zig-Zag N° 202, pp 2-1.

P.R. (1914), “¿Cuál es el secreto de la belleza?”, Zig-Zag N°478, pp 18-4.

Quiroga, Guillermo (1916), “Pierrot y Colombina. (En el baile de fantasía de la fiesta estudiantil)”, Corre Vuela N°470, pp 27-12.

Roxane (Elvira Santa Cruz) (1914), “Ecos de la sociedad”, Zig-Zag N°502, pp 3-10.

\_\_(1914), “Vida social”, Zig-Zag N°504, pp 17-10.

\_\_(1914), “Vida social”, Zig-Zag N°511, pp 5-12.

\_\_(1914), “Vida social”, Zig-Zag N°513, pp 19-12

\_\_(1914), “Vida social”, Zig-Zag N°514, pp 26-12.

\_\_(1914), “Mi peregrinación a Andacollo”, Zig-Zag N°514, pp 26-12.

\_\_(1915), Zig-Zag N°548, pp 21-8.

\_\_(1920), “La vida social en Santiago antiguo”, Zig-Zag N°813, pp 18-9.

Ruiz, F. (1911), “Un triunfo chileno en el Carnaval de Niza”, Selecta N°2, mayo, pp. 39.

Santiván, Fernando (1912), “La moda femenina”, Zig-Zag N°374, pp 20-4.

Serafina (1914), “Modas”, Zig-Zag N°490, pp 11-7.

\_\_(1914), “Modas”, Zig-Zag N°503, pp 10-10

\_\_(1914), “Modas”, Zig-Zag N°511, pp 5-12.

Silva Vildósola, Carlos (1916), “Aristocracias en Chile”, Pacífico Magazine N°38, febrero, pp. 130.

Simona (1924), “Figuras femeninas de pasados tiempos. Clemencia Isaura y los juegos florales”, Familia N°177, septiembre, pp 3.

Swift (1917), “Impresiones de Arte. La Gran Fiesta”, La Tribuna Ilustrada N°7, 14-8, pp. 7.

Yorik (1914), “Recuerdos de un gran diario”, Zig-Zag N°509, pp 21-11.

Wanderer (1910), “Las grandes elegancias y su espíritu”, Zig-Zag N°272, pp 7-5.

X. (1917), “Disfraces y estudiantes”, La Tribuna Ilustrada N°17, 20-10.

Zañartu, Luis E. (1912), Familia N°35

Familia: “En el gran mundo”, Familia N° 22, octubre 1911.

\_\_: “Lo que piensan los hombres de las mujeres”, Familia N° 50, 4 febrero 1914, pp. 4.

\_\_: “Una atmósfera de movimientos graciosos. Las bailarinas de pies descalzos”, Familia N°72, diciembre 1915, pp. 17.

Con formato: 3|Bibli\_item, Espacio  
Después: 0 pto

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto

\_\_\_: “Una gran señora inglesa que enseña a las obreras el sistema para adquirir y conservar la belleza y la fuerza”, Familia N°94, octubre 1917, pp. 15.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Espacio  
Después: 0 pto

La Cruzada: “Magnífico espectáculo teatral”, La Cruzada (de la Liga de Damas Chilenas), N° 73, 1-9-1915

La Tribuna Ilustrada: “Disfraces y estudiantes”, La Tribuna Ilustrada N°17, 20-10-1917.

Selecta: “Un gran baile de fantasía”, Selecta N°8, nov. 1912.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto

Zig-Zag: “Baile de fantasía en Ovalle”, Zig-Zag N°30, 10-9-1905.

\_\_\_: “Bellezas chilenas”, Zig-Zag N°291, 17-9-1910.

\_\_\_: “Carnaval”, Zig-Zag, 25-2-1906.

\_\_\_: “El paseo en el Parque”, Zig-Zag N° 252, 18-12-1909.

\_\_\_: “El gran baile de la familia Bulnes”, Zig-Zag, 8-7-1906.

\_\_\_: “En la Quinta Normal. El paseo de coches”, Zig-Zag N°513, 19-12-1914.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Espacio  
Después: 0 pto

\_\_\_: “En los bailes del gran mundo”, Zig-Zag N° 501, 26-9-1914.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto

\_\_\_: “Garden-Party”, Zig-Zag N° 190, 11-10-1908.

\_\_\_: “Iquique”, Zig-Zag N°508, 14-11-1914.

\_\_\_: “Kermesse en el Santa Lucía”, Zig-Zag 29-7-1906.

\_\_\_: “Kermesse en el Santa Lucía”, Zig-Zag N°232, 31-7-1909.

\_\_\_: “La Kermesse Intenacional de Valparaíso”, Zig-Zag N° 207, 6-2-1909.

\_\_\_: “La moda en los bailes de fantasía”, Zig-Zag N°395, 14-9-1912

\_\_\_: “Los miriñaques de las antiguas damas romanas”, Zig-Zag N°815, 2-10-1920.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Espacio  
Después: 0 pto

\_\_\_: “Modas de antaño”, Zig-Zag N°31, 16-9-1905.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto

\_\_\_: “Moda para la Primavera de 1909”, Zig-Zag N°239, 18-9-1909.

\_\_\_: “Otro aspecto de un baile”, Zig-Zag N°26, 13-8-1905.

\_\_\_: “Para el Hospital Alemán” Zig-Zag segundo semestre, 1907.

\_\_\_: “París.-Homenaje al celebre crítico Charpentier”, Zig-Zag N° 477, 11-4-1914.

\_\_\_: “Santiago Antiguo”, Zig-Zag N°548, 21-8-1915.

\_\_\_: “Velada en el Centro Español”, Zig-Zag primer semestre 1906.

Familia N° 81, sept. 1916, Editorial.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Espacio  
Después: 0 pto

Familia N° 88, abril 1917.

**Con formato:** 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cr  
Espacio Después: 0 pto

Familia N° 90, Junio 11, 1917.

Familia N° 92, agosto1917, Editorial.

Familia N° 96, diciembre1917, Editorial.

Familia N°116, agosto de 1919, Editorial.

Zig-Zag del 20-9-1908.

Zig-Zag N°239, 18-9-1909.

Zig-Zag N° 279, 25-6-1910.

Zig-Zag N°346, 7-10-1911.

Zig-Zag N° 501, 26-9-1914.

Zig-Zag N°503, 10-10-1914.

Zig-Zag N°505, 24-10-1914.

Zig-Zag N°506, 31-10-1914.

Zig-Zag N°507, 7-11-1914.

Zig-Zag N° 536, 29-3-1915.

### 3. BIBLIOGRAFÍA DE ILUSTRACIONES

#### REPRODUCIDAS DE LIBROS

Alexander, Abel y otros (2000), *Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la luz*. Santiago: Centro Nacional Patrimonio Fotográfico

Allende, Juan Rafael (1891), *La República de Jauja, Un drama sin desenlace*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile (2000), *El libro de los juegos florales*, Santiago: Lom.

Art Nouveau (2000), Gran Bretaña : The Pitkin Guide.

Bablet, Denis. (1975), *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 a 1914*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Balmaceda Bello, Andrés (2000), *Bajo el polvo de los años, recuerdos de juventud 1907-1917 y otros testimonios*. Santiago: Ril.

Balmaceda Toro, Pedro (1889), *Estudios y Ensayos Literarios*, Santiago: Cervantes.

Balmaceda Valdés, Eduardo (1969), *Un mundo que se fue...* Santiago: Andrés Bello.

Bernadac, Marie-Laure, Brigitte Leal, Christine Piot (2000), *Picasso total*, Barcelona: Polígrafa.

Bernard, Anne-Marie (1999), *Le monde de Proust*, Paris : du Patrimoine.

Con formato: Título 2, Sangría:  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm  
Espacio Después: 0 pto, Punto de  
tabulación: No en 6,67 cm

Con formato: 3|Bibli\_tit3, Sangría:  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm  
Espacio Después: 0 pto, Punto de  
tabulación: No en 6,67 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría:  
Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm  
Espacio Después: 0 pto

- Biblioteca Francisco de Aguirre (1972), *Una familia bajo la dictadura*, Santiago: Francisco de Aguirre, Colección:Guerra Civil 1891 N° 42.
- Biblioteca Nacional de España (2002), *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Braun, Edward (1982), *The director and the stage*, Londres: Methuen.
- Cánepa Guzmán, Mario (1987), *Alejandro Flores, gloria y ocaso*, Santiago: Las Noria.
- Canseco-Jerez, Alejandro (2001), *La vanguardia chilena. Santiago-París*, Francia: ACJB.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1992), *Teatro mexicano historia y dramaturgia. VII: Sor Juana Inés de la Cruz*, México D.F.: Dirección General de Publicaciones.
- Constantino, María (2002), *Picasso posters*, Londres: PRC.
- Darío, Rubén (1994), *Antología poética*, ed. de Allen W. Phillips, Madrid: Taurus.
- Díaz Arrieta, Hernán (2001), *Alone diario íntimo (1917-1947)*, Santiago: Zig-Zag.
- Diener, Pablo y María Fátima Costa (1998), *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*, Sao Paulo: Hamburg Gráfica.
- Echeverría Yañez, Mónica (1996), *Agonía de una irreverente*, Santiago: Sudamericana.
- Elger, Diezmar (2002) *Expresionismo*, Köln: Taschen.
- Espinoza V, Ismael (1987), *Autorretrato de Chile*, Santiago: Ograma.
- Falabella (1989), *Imagen femenina*, Santiago: Lord Cochrane.
- Felix Cruz, Guillermo (2001), *Santiago a comienzos del siglo XIX, crónicas de los viajeros*, 2ª Serie, Santiago: Andrés Bello.
- Gay, Claudio (1987), *Imágenes de Chile, diez láminas del Atlas de Gay*, Santiago: Universitaria.
- Granese, José Luis (1985), *Fotografía chilena contemporánea*, Santiago: Barcelona.
- Chilean Government ed. (1915), *Chile 1915*, Santiago: Zig-Zag.
- Guibert, Noëlle (1994), *Regards sur le theatre*, Paris du Sorbier.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer 1994, *Pieter Bruegel*, Alemania: Taschen.
- Hernández C., Roberto (1926), *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso: San Rafael.
- Huerta Calvo, Javier (1999), *Teatro y carnaval*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico 12.
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (2003), *Album María Guerrero 1867-1928*, Madrid.

- Juin, Hubert (1994), *Le livre de Paris 1900*, París : Michèle Trinckvel.
- Junta de Extremadura (1998), *La gráfica política del '98*, España: CEXECL.
- Klüver, Billy y Julie Martin (1989), *Kiki et Montparnasse 1900-1930*, Francia: Flammarion.
- Krauss, Rosalind (1990), *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, París: Macula.
- Laqueur, Thomas (1990), *Making sex*, Massachussets: Harvard University Press.
- López Mondéjar, Publio (1992), *Las fuentes de la memoria II, fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, España: Ministerio de Cultura.
- Maino, Valeria y otros (1976), *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*, Santiago: Universitaria.
- Martínez Quevedo, Mateo (1893) *Don Lucas Gómez*, 5ª edición, Santiago.
- Martínez Ulmedilla, A. (1961), *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar.
- Matthews, Mariana (1997), *Provoste*, Santiago: Lom.
- Mulvey, Kate y Melissa Richards (1998), *La mujer en el siglo XX, décadas de belleza 1890-1990*, Santiago: Contrapunto.
- Muñoz, Juan Antonio y Claudia Cifuentes (2000), *Un siglo en la escena, 1900-2000*, Santiago: El Mercurio.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1995), *Salomé, un mito contemporáneo*, Madrid: tf.
- Museo Nacional de Colombia(1995), *¡Quédese quieto! Gaspar-Félix Tournachon "Nadar" 1820-1910*, Bogotá.
- Navarrete, Micaela (1998), *Aunque no soy literaria, Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Nigro Covre, Jolanda (1997), *Espressionismo*, Florencia: Ed. Art e Dossier.
- Peralta Herrera, Galvarino (2001), *Elqui, imágenes del pasado*, Santiago: Kendall.
- Pereira Salas, Eugenio (1974), *Historia del teatro en Chile*, Santiago: Universidad de Chile.
- Perrot, Michelle (1997) *Mujeres en la ciudad*, Santiago: Andrés Bello.
- Picó-Salas, Mariano y Guillermo Feliú Cruz (1972), *Imágenes de Chile: vida y costumbres chilenas en los siglos XVIII y XIX a través de testimonios contemporáneos*. Santiago: Nascimento.
- Poirier, Eduardo (ed.) (1910), *Chile en 1910. Edición del Centenario de la Independencia*, Santiago: Barcelona.



- Pultz, John (1995), *Photography and the body*, Londres: Orion House.
- Rodríguez Villegas, Hernán (2001), *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago: Ograma.
- Rojas-Mix, Miguel (1992), *América imaginaria*, Barcelona: Lumen.
- Ross, Luis A. (1990), *Chile al 1900*, Santiago: Cochrane.
- Sagrado, Rafael y Eduardo Devés (1991), *Discursos de José Manuel Balmaceda*, Santiago:
- Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos Sánchez, Luis Alberto (1971), *La Perricholi*, Buenos Aires: Francisco de Aguirre.
- Schechner, Richard (2002), *Performance studies. An introduction*, London: Routledge.
- Schiebinger, Londa (2000), *Feminism and the body*, New York :Oxford University Press.
- Sennett, Richard (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza.
- Spivakoff, Pierre (1982), *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, París: Herscher.
- Tolmacheva, Galina (1946), *Creadores del teatro moderno*, Buenos Aires: Centurión.
- Uribe, Verónica y Centro de *Discursos de José Manuel Balmaceda*, Santiago:
- Investigaciones Diego Barros Arana (2002), *Imágenes de Santiago del Nuevo Extremo*, Caracas: Ekaré.
- Vial, Gonzalo (1981), *Historia de Chile (1891-1973), Volumen I, Tomo II, La sociedad chilena en el cambio de siglo (1891-1920)*, Santiago: Santillana.
- Villalobos R., Sergio, Osvaldo Silva G., Fernando Silva V., Patricio Estellé M., (1974), *Historia de Chile*, Santiago: Universitaria.
- Waldberg, Patrick (1969) *Eros in la Belle Epoque*, U.S.A.: Grove Press.
- Wright, Marie R. (1904), *The Republic of Chile*, Philadelphia y London: George Barrie & Sons.

## INDICE

## TOMO I

## INTRODUCCION

### 1. Por qué la performatividad de la sociedad civil en Chile 1870-1918 — 1

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Izquierdo  
Interlineado: sencillo, Punto de  
tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de  
tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Izquierdo  
Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría  
Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación:  
No en 15,5 cm

2. Sociabilidad y performance en el Chile del fin de siglo:

núcleos de análisis e hipótesis — 12

3. La mirada y el cuerpo de mi estudio — 15

4. El corpus — 20

## PRIMERA PARTE

### LUGARES DE LA MIRADA Y DEL MIRAR: TEORÍA Y EPISTEMOLOGÍA 22

#### I LOS ESTUDIOS DE LA PERFORMANCE — 23

1. Productividad de la mirada como performance — 23

2. Estudios del cuerpo — 25

3. La performance como epistemología — 29

4. El género como performance — 34

5. De la performance y la teatricalidad — 35

6. Lo performativo y la escena: Continuidades y discontinuidades 37

#### II CONTRAPUNTO: VOCES, CUERPOS Y TRAGEDIA EN LA POLIS GRIEGA

1. Performatividad (dramática) del cuerpo parlante 40

2. Ver y oír al cuerpo espectacular en el espacio público — 45

3. En el pliegue de la escena: de las (trans)apariencias de lo oculto 50

4. Poética y política de la representación de la mimesis del drama 53

◆ Relación texto dramático/representación de la realidad — 54

◆ Relación emoción/razón del poeta obra y obra público — 54

◆ Dobleces y transparencias de la relación actor/representación/personaje 55

5. Visibilidades, voces y escuchas según cuerpos/poder y cuerpos/género 58

#### III OTROS LUGARES DE LA MIRADA

1. Bourdieu: campos artísticos, habitus sociales — 63

2. Sennett: cuerpos y voces en el espacio público — 68

3. Foucault. Lo mismo: cuerpo poder, cuerpo saber lo otro: ojo transgresor — 72

4. Lacan: sujeto y deseo — 80

5. Deleuze. Agenciamientos de deseo — 86

6. Estudios culturales: lingüística, psicoanálisis y política del cuerpo — 96

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Izquierda: Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sin viñetas ni numeración, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: Numeración y viñetas

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

## IV LO PRIVADO, LO PÚBLICO Y LO SOCIAL EN EL ESTADO— NACIÓN CAPITALISTA—103

1. Arendt: espacios trastocados de necesidad y libertad—106
2. Habermas: la conquista burguesa de un espacio cívico—público—110
3. Wagner: el estado-nación y la construcción de la modernidad en el capitalismo organizado—119
4. Fuerzas motrices de la era del imperio—
  - ◆ Racismo y poder colonial—124
  - ◆ La era de la modernidad organizada—127
  - ◆ Discursos de verdad y agenciamientos críticos al capitalismo liberal—129

### SEGUNDA PARTE

## INCLUSIONES Y EXCLUSIONES EN LO PÚBLICO, LO SOCIAL Y LO CÍVICO PÚBLICO EN EL CHILE DE LA ERA DEL IMPERIO

### I LO PRIVADO: ENUNCIADOS ACERCA DE GÉNERO Y FAMILIA

1. La potestad de verter sangre de mujer—135
2. De la construcción del género en lo privado burgués—140
3. La chilena: “mujer hasta la punta de las uñas”—144
4. Patria potestad: enunciados acerca del hombre chileno—153

### II EL ESPACIO PÚBLICO DE ESTA REPÚBLICA DE JAUJA

1. Aires de muerte rondaban—159
2. Una alegoría del poder y la miseria—160
3. Quiénes son los chilenos: la cuestión de la raza—168
4. Quiénes son los ciudadanos: la cuestión de la inclusión/exclusión del espacio—público chileno—175
5. Progreso: infraestructura material y obras públicas—182
6. Educación: herramienta de integración y progreso, ¿para quién?—185

### III LO SOCIAL: LA DIFÍCIL HIGIENIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO

1. ¿Cuántos chilenos y dónde están?—194
- Sociedad según ingresos económicos y actividad—196

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sin viñetas ni numeración, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: Numeración y viñetas

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Personas pertenecientes a las clases medias — 198

2. Palacios y pocilgas — 199

3. A “poner en cintura” la ciudad — 203

4. Lo social: “miradas horrorizadas” en fuego cruzado — 211

La miopía arrogante de los “nobles” chilenos — 212

El civilizado: cuestión de gusto y estilo de vida — 218

5. Las clases medias: de otras modernidades — 221

6. El pueblo anómalo: ¿hombre animal? — 226

7. El malestar de la modernidad y el nuevo progreso — 231

#### IV — LO CÍVICO PÚBLICO: LA CIUDAD REVOLUCIONADA

1. Irrupción de la ciudad política — 236

2. Mujeres católicas: paliar la “cuestión social”, combatir la lucha social y la  
— modernidad cultural — 239

3. Clubes y salones segmentados por género y clase social — 242

4. Resistencias a la intrusión de la mujer en lo cívico público — 249

5. Organizaciones de la clase obrera — 251

6. El teatro y la literatura en lo cívico público — 253

7. Historiografía y ensayo: el relato crítico acerca del presente y del pasado nacional  
— 256

8. Una prensa moderna; una imprenta disponible para la diversidad — 257

9. Agenciamientos productivos: la alianza entre el periodismo y la literatura — 261

10. La exclusión del indígena de lo cívico público — 263

### TERCERA PARTE

#### ROPAJES DEL CUERPO Y DEL DESEO: PERFORMANCES

#### DE OCULTAMIENTO Y/O DE MOSTRAR SE EN PÚBLICO — 266

#### I — EL VESTUARIO COMO INCORPORACIÓN DE LA POLÍTICA — DEL CUERPO — 267

1. El cuerpo/vestuario como signo — 270

2. La polémica iluminista de las apariencias y la sinceridad en público — 276

3. Vestirse por diferencia o por igualdad: El vestido en público tras la  
— revolución de 1789 — 280

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

4. Siglo XIX: la vestimenta como símbolo de lo oculto — 285
5. Morfología del cuerpo, índice del progreso de la raza y de la diferenciación sexual — 290
6. Estrategias de ocultamiento de la personalidad en público vs. Su completa expresión en el teatro 297
7. Restitución del sentido de los fenómenos: — La fotografía como huella de los cuerpos — 306
8. 1890: Comienzo de la rebelión de la sociedad contra la homogeneidad y — ocultamiento en público — 309

## II POLÍTICA DEL CUERPO EN CHILE EN EL FIN DE SIGLO: — ENTRE EL SIMULACRO Y EL VELAMIENTO

1. Donde está fija la cabeza, ahí está el faro 316
2. Cambio de foco: miradas de deseo a la ciudad luz tras la revolución — independentista — 318
3. Las “tapadas”: Mirar sin dejarse mirar — 328
  - “Tapadas” en la platea del teatro — 329
  - “Tapadas” en la gran fiesta de espejos translúcidos — 332
  - El acto emancipatorio de las “des-tapadas” 335
  - Ambigüedad entre represión/libertad en la “tapada” — 338

## BIBLIOGRAFÍA —

### TOMO II

## III Y... ¿SE PRODUJO LA “GRAN RENUNCIACIÓN MASCULINA”?

1. Homogenización — 340
2. La insinceridad de vestirse como otro — 348
3. Dandis y bohemios: ¿anómalos o integrados? — 354

## IV ENTRE EL VICTORIANISMO Y LA LIBERACIÓN DEL — CUERPO FEMENINO

1. Las damas de negro — 366

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sin viñetas ni numeración, Punto de tabulación: No en 2 cm + 15,5 cm

Con formato: Numeración y viñetas

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 2 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

2. In-corporar la moda: la obligación de la belleza femenina — 369
3. El cuerpo en movimiento: higiene estética — 383
4. Otras imágenes femeninas: exotismo y seducción — 389
5. El manto: el perpetuo emblema de la renunciación — 390

## V ALEGORÍAS REPUBLICANAS DEL CENTENARIO EN VESTUARIOS — DE CRUCE ENTRE GÉNERO Y PODER

1. La mujer de manto como símbolo patrio — 403
2. Vestir a la mujer con la bandera de la libertad y del poder — 407

## CUARTA PARTE

### EL JUEGO DEL OJO A OJO: COREOGRAFÍAS ENTRE EL ESPEJO Y LA PANTALLA — 416

#### I EL DESEO DEL OJO DEL OTRO SOBRE EL CUERPO PRESENTE — (O REPRESENTADO COMO PRESENTE) — 417

1. La fotografía periodística de la performance: Los modos de dar a ver lo digno  
— de ser visto — 418
2. La simbolización del deseo barroco del ojo a ojo: el registro de la  
— representación del mirarse mirar — 423

#### II “FIESTA DE OJOS”: PASEOS EN LA CIUDAD — 425

#### III FANTASÍAS CORPORIZADAS EN PÚBLICO —

1. El ritual religioso en la urbe moderna — 435
2. Los corsos florales: paseo de alegorías y figuraciones magníficas — 443
3. La Representación de la caridad: La Kermese — 447

#### IV DISFRACES Y MÁSCARAS: ENCUBRIENDO Y DEVELANDO — LAS IDENTIDADES DEL DESEO — 457

1. De la máscara/rostro a la careta y el disfraz — 458
2. Encarnando al otro: el baile de fantasía privado puesto en público — 465
  - 2.1 desafiando al poder en y por el disfraz — 465
  - 2.2 baile de fantasía en casa de Manuel Antonio Tocornal (1862) — 468

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

2.3 baile de fantasía en el palacio de la alhambra de claudio vicuña (1877) — 471

2.4 en el nuevo siglo: orientalismo y cita histórica

(bailes goubler, edwards budge y concha cazotte) — 481

2.5 la nostalgia dieciochesca: repudio a lo burgués y a lo plebeyo

En la era del imperio — 489

3. Del disfrazar y publicar a la reconstitución de épocas en cuadros vivos — 505

3.1 la fiesta de las escuelas (1875): corporizaciones alegóricas del

ideario nacional republicano — 511

3.2 santiago antiguo (1915): la patria encarnada en y por “nuestras”

familias de linaje — 518

## V LA MASCARADA EN PÚBLICO: EL CARNAVAL — 528

1. ¿Qué pretende el pueblo disfrazándose (mal) de príncipes? — 529

2. La transgresión carnavalesca vs. La distancia del flaneur y del orientador

del “buen gusto” — 537

3. Fiesta de la primavera: entre mamarrachos, reinas, travestis y pierrots — 545

3.1 Hombres travestidos en carnaval — 553

3.2 Pierrots modernistas — 558

## VI GABRIELA MISTRAL: LA IMPOSIBILIDAD DE SU PRESENCIA

— PÚBLICA EN LOS JUEGOS FLORALES DE 1914 — 571

1. Tradición recuperada: inclusiones y exclusiones del tejido performativo de los juegos florales — 572

2. La simbología de la mujer flor — 575

3. La flor natural como premio de los juegos florales — 579

4. La performance de los juegos florales de 1914 — 587

5. ¿Todas íbamos a ser reinas? El homenaje lírico a la auténtica flor natural — 592

6. ¿Quién es y no es la flor natural? La re-elaboración del género realizada por la Mistral — 598

CONCLUSIONES — 600

BIBLIOGRAFÍA — 613

INDICE TOMO I y II — 638

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Sangría Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm Punto de tabulación: No en 15,5 cm

Con formato: 3|Bibli\_item, Punto de tabulación: No en 15,5 cm

|

← **Con formato:** 3|Bibli\_item