

# Actores europeos en los teatros de la *Belle Époque* chilena:

## Discursos locales en torno a modernidad, identidad y género<sup>1</sup>

### María de la Luz Hurtado

Dra. en Literatura por la Universidad de Chile y Socióloga por la P. Universidad Católica de Chile, es Profesora Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile

#### Resumen

Exploro en esta investigación el modo en que las performances realizadas por actores y actrices europeos en los teatros de palco chilenos durante la *Belle Époque*, generan y rearticulan entre las elites locales proyectos civilizatorios, de políticas de vida y políticas del cuerpo, en relación a su constituirse como sujetos modernos desde una posición sub-alterna, incluyendo prescripciones e in-corporaciones relativas al género, en especial, al femenino.

**Palabras claves:** políticas del cuerpo, performance, modernidad, actrices-divas, organicismo social

#### Abstract

*I explore in this research the ways in which the performances of European actors and actresses displayed in Chilean opera theatres during the Belle Époque generate and rearticulate among local elites civilizational projects, life projects and body projects, in relation to their constitution as modern subjects within a sub-altern position, including prescriptions and inscriptions relative to gender, and to feminine gender, in particular.*

**Keywords:** body politics, performance, modernity, divas, social organicism.



Foto: Ziz-Zag N°94, 9 de diciembre de 1906.

Compañía dramática Miguel Muñoz, de gira en Chile en 1906.

1. Este artículo es parte del proyecto FONDECYT N°1060528 "Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918", realizado por la investigadora Dra. María de la Luz Hurtado. Francesca Accatino colaboró en la revisión de prensa de la época y estuvo a cargo del procesamiento de las fotografías.



Foto: Zig-Zag N° 226, 19 de junio de 1909.

Estamos en un momento en que se apela a una “política de vida” (Giddens) en que el cuerpo es un 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. Vale Almeida (4)

Concierto en el Teatro Municipal de Santiago, en 1909.

## Los teatros de palcos como escena de la modernidad: lo europeo en alteridad con lo local

En los primeros decenios del siglo XX en Occidente, un cierto tipo de teatro propio de la cultura burguesa vivía su época de gloria, y, aunque sin saberlo, también su último canto de cisne, ya que su vitalidad se nutría de un sistema económico-cultural próximo al derrumbe. A través del siglo XIX, en especial en su segunda mitad, el teatro realizado en Europa en fastuosos teatros de palcos fue poniéndose al centro de la cultura dominante, al ser reconocido como un lugar de exhibición de talento histriónico y dramático, capaz de dar cuenta de las crisis y problemáticas acuciantes de la experiencia humana a través de las épocas, y en especial, de la modernidad. El favor del público, distribuido según género y capacidad económica en esos auténticos espacios metafóricos del poder social, fue convirtiendo a este tipo de teatros en una poderosa industria cultural de alcance mundial, no escapando Latinoamérica a su influjo.



El teatro *Opera*, principal teatro de palcos de París.

En Chile, algunas capas de las clases dirigentes locales actualizaban de modo singular, desde una posición periférica, prácticas vigentes en esa Europa que experimentaba una formidable e inédita expansión económica y cultural impulsada por sus burguesías, en la denominada *Época del Imperio*: 1870-1914 (Hobsbawm).<sup>1</sup> Para este historiador, el indicador de que la irradiación de la civilización europea moderna se había asentado en una localidad era que en ella funcionaran dos instituciones: la universidad y el espacio arquitectónico/social del teatro de palcos (o de ópera).<sup>2</sup> Estos teatros convocan al público local a partir de ofertas enraizadas con la cultura europea o realizadas directamente por sus artistas,<sup>3</sup> conjugando música y palabra poética con un fuerte despliegue “espectacular”, de rico estímulo sensorial (ópera, teatro dramático, ballet, etc.).

En este marco, una hipótesis principal de mi proyecto de investigación Fondecyt

1. (En la *Época del Imperio*) “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”. (26-27)
2. “Determinadas instituciones tipificaban la zona de “desarrollo” o de dominio europeo, fundamentalmente la secular institución de la universidad ... y por motivos diferentes, el teatro de ópera. Ambas instituciones reflejaban la penetración de la civilización ‘occidental’ dominante (en el tercer mundo)”. (Hobsbawm 34)
3. En Chile, los teatros de palcos durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, fueron ocupados en más de un 90% sólo por compañías europeas en gira, por la inexistencia de compañías profesionales nacionales líricas, dramáticas, de ballet o de orquestas sinfónicas.

“Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918”, en el que se inscribe este artículo, es que esta irradiación del dominio europeo en el caso de Chile es especialmente poderosa, en tanto en este teatro uno de sus polos principales –el escenario– es ocupado casi totalmente, en los espectáculos profesionales, por actores, actrices y cantantes europeos,<sup>4</sup> ante la inexistencia de un teatro y de una lírica profesional chilena.

El teatro de palcos asegura la mirada panóptica recíproca entre escenario y aposentaduras;<sup>5</sup> en él, el cuerpo es insoslayable: es el soporte, el *locus* de la representación que cautiva la mirada del otro, en especial, en este periodo histórico, que exacerba la exhibición de los cuerpos, vestuarios y actitudes (Hurtado, “Chile 1900”). De aquí que la dinámica de influencia y tensión mutua que se genera entre el escenario y la platea, entre ese escenario animado por un actor o actriz europeo que es a la vez persona y personaje, y un público local que de algún modo está jugando también al doblez de la representación, ofrece una gran productividad en la aproximación a la temática de construcción de identidades híbridadas en y con la modernidad, dentro de la perspectiva de análisis de las teorías neo-coloniales.

La modernidad en América Latina en ese inicio de siglo XX no solo era un tema sino un problema, desde la lucha de un sector de las elites locales por instaurarla como una lógica, una vivencia y un sistema en el seno de una sociedad aún con fuertes enclaves tradicionales. Esto, cuando en ese cambio de siglo XIX al XX, la fascinación y el malestar con la modernidad apelaban a una fuerte autoconciencia, a un mirarse mirando, a un construir desde diversos lugares la incorporación o no a ella. Modernidad apropiada en parte en forma escópica, desde el momento en que posee estímulos exógenos; se ve cómo esta opera allá, en otra parte, en esa metrópolis que da la pauta, Europa, especialmente París.

Esta modernidad latinoamericana dificultosa, en pugna con la tradición, con los mestizajes e hibridaciones con lo indígena y lo colonial, pero aliada con la fuerza de cambio estimulada desde la Independencia por su soporte Ilustrado, se ejerce al modo local y es ella el sustrato desde el cual se realiza toda incorporación, toda inscripción y práctica cultural y social moderna. La secularización gana terreno y la modernidad se manifiesta, entre otros planos, en las prácticas sociales y modos de aparecer y comportarse en público, como es el caso de esos símbolos de la modernidad europea operando en las periferias del mundo: los teatros de palcos, generando un entorno material y visual preñado de una actitud propia del *élan vital* de la Belle Époque.

Los principales propulsores de la modernización son las elites gobernantes



“Los reyes ocuparon los tres palcos centrales reunidos en uno solo. La Reina Maud lucía una delicadísima *toilette* blanca y llevaba una diadema de brillantes en la cabeza”. *Zig-Zag* N°130, 18 de agosto de 1907.

4. Salvo excepciones provenientes de Latinoamérica, especialmente de Argentina.

5. Esto era posible porque, a la fecha, las luces sobre el público se mantenían encendidas durante la función.



La Hoja de Teatros N° 3,  
Santiago, 1 septiembre 1912.

que gozan de riquezas desmedidas, compuestas por una aristocracia en decadencia y nuevas fuerzas burguesas mineras, financieras e industriales, seguidas por una pequeña burguesía en constitución, que incluye a artistas e intelectuales emergentes, y por un proletariado paupérrimo que ora las confronta, ora las apoya. La *Belle Époque* vivió y usufructuó del exceso, bailando sobre las cabezas y los cadáveres de los desposeídos. Chile tenía los mayores índices de mortalidad junto a los más pobres países africanos (dos veces mayor que el de Europa Occidental) y los de mayor concentración de la propiedad en sectores claves de la economía (Collier 148 y 161). La oligarquía nacional se asimiló al consumo ostentoso y a la ritualidad de exhibición vigente en esa Época del Imperio, dejando atrás decenios de victorianismo y de ocultamiento del cuerpo y de los sentimientos en público (Sennett). Imbuida del positivismo y de la idea de progreso, diferenció la realidad en jerarquías progresivas según planos mensurables: razas, sexos, culturas, civilizaciones. Para ella, enmarcada en ideas propias del organicismo social y de la fisiognomía, el espíritu se plasmaba en el cuerpo y viceversa. El ojo fue un órgano privilegiado del conocimiento de “lo otro” en función de las diferencias y las identidades visibles, por lo que el panóptico del teatro de palcos fue un lugar

estratégico para contrastar y re-definir performances identitarias.

En este tiempo, algunas mujeres van sobrepasando su enclaustramiento en lo privado, característico de los primeros tiempos de la Ilustración y de la República, que la excluyó de lo público por su supuesta naturaleza reñida con el *logos*, y van accediendo al espacio cívico-público no sin polémicas y luchas, apelando a, y haciéndose parte, de un nuevo ideario moderno acerca del género femenino. En este proceso, desde la segunda mitad del siglo XIX, el teatro europeo es un aliado directo, al otorgar en su dramaturgia un lugar privilegiado a la discusión acerca de “la nueva mujer”, y al encarnarla escénicamente y en la vida real en la actriz-diva, protagonista indiscutible de ese teatro de la *Belle Époque*, y proyectivamente, de la cultura moderna y de la cultura de masas que se gesta en y con ella. Justamente, la actriz es una de las primeras mujeres en ese fin de siglo XIX y principios del XX cuyo oficio la lleva a ocupar no solo el centro del escenario sino de la atención y valoración pública, alimentando una profusa imaginaria y discursos periodísticos, críticos, ensayísticos, filosóficos que buscan descifrarla y promoverla, convirtiéndose en modelo y en “alegoría de la modernidad” (Hurtado, “Chile 1900”).

### Interrogantes y caminos de investigación

La pregunta que me planteo es: ¿cómo se configuran en este inicio del siglo XX las identidades como “políticas de vida” desde las “políticas del cuerpo” (Giddens) realizadas/proyectadas/re-convertidas en y a partir de la relación entre escenarios animados por representantes de la modernidad metropolitana y plateas activamente receptivas de y por las elites sociales y culturales periféricas: la chilena? ¿Cuáles son

los ejes de las visualidades y los discursos elaborados por agentes de la cultura local que procesan, amplifican y decodifican “como” performance (Hurtado, “Productividad”) la actuación de actores y actrices europeos en suelo nacional, haciéndola carne en sus cuerpos/ mentes, en sus miradas y decires? Cuerpos frente a cuerpos, los de los actores y actrices europeos vs. los de los espectadores chilenos: ¿identidad frente a identidad?

Dado que mi foco está radicado en los escenarios, los cuales, “de manera opuesta a las ‘narrativas’, nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes” (Taylor 30), como estrategia investigativa me situó al interior de los estudios de la performance. Los sujetos considerados en mi estudio se constituyen en tanto ven, oyen, perciben corporalmente, hablan, escriben y leen, a la par que son vistos, oídos, percibidos y a veces leídos por otros. Como sintetizan Deleuze y Parnet en relación a Foucault, “el saber está hecho de esos dos medios, luz y lenguaje, ver y hablar” (115), o, como elabora Felman, hay “una relación indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso” (20).

Exploraré al cuerpo como “semiosis”, en relación a “cómo funciona el cuerpo en cuanto transmisor y receptor de información al momento del re-posicionamiento del individuo en la sociedad” (Vale Almeida 6). Es en las prácticas históricas concretas donde se actualizan y reconvierten los conceptos de lo deseado y lo despreciado, de lo favorecido y lo proscrito en y por la cultura respecto a la conformación de identidades. Siguiendo a Butler, habría “cuerpos que importan”, con-formados desde discursos normativos y regulatorios respecto al género y a la clase social “ideales”, instando a los sujetos a ubicarse y a ser ubicados de acuerdo a las líneas prefiguradas por ellos. Y sin duda, las actrices y actores europeos en gira en Latinoamérica y en Chile que se presentan en esos espacios simbólicos de la modernidad, los teatros de palcos, son, en este sentido, “cuerpos que importan”, los que quedan plasmados en las “pantallas” textuales y visuales elaborados a partir de ellos, y que van definiendo ante la vista y el entendimiento públicos los rasgos del deber ser social (Silverman).

En las performances que aquí reconstruyo, ese diálogo intersubjetivo se realiza entre actores europeos que se presentan en los teatros de palcos de Chile y sus receptores locales, pero concentraré mi atención en el modo en que estos últimos elaboran visual y textualmente dicha relación, ya que es la mirada local sub-alterna la que me interesa reconstruir en los términos arriba indicados. Para ello, tomaré como fuente tanto los textos (ensayos, reportajes, crónicas, críticas, editoriales) como las visualidades (fotografías en especial) publicados a la época en la prensa chilena diaria y semanal y en la especializada en teatro, respecto a cierto teatro europeo que se proyectaba en giras al mundo y a Chile.<sup>6</sup> Estos textos e imágenes, de autoría principalmente de chilenos y de europeos citados o replicados en nuestra prensa,



Los actores Sr. Giné y la Srta. Cancela en “La divorciada”. Revista *Teatro y Letras* N° 24, Santiago, septiembre de 1910.



Revista *Arte y Teatro* N° 4, Santiago, 15 de junio de 1909.

6. Una manifestación concreta de la enorme valencia de lo teatral en el Chile de las dos primeras décadas del siglo XX es la profusión de infraestructura teatral existente, diseminada a través de los barrios de las grandes ciudades como Santiago, Valparaíso, Concepción, diversificando su alcance a los distintos bolsillos e intereses culturales (20 salas diferentes en Santiago, por ejemplo, para una población referencial de 330 mil habitantes en 1907), alimentada y criticada por una variada gama de prensa especializada sólo en lo teatral (20 títulos de revistas de este tipo publicadas en el periodo).

alimentaban la opinión pública y eran el referente masificado de las performances que dichos actores y actrices realizaban, al momento de su interacción viva, con ciertos circuitos culturales del país.

Es importante considerar que, dada la centralidad de lo teatral europeo en el ambiente cultural y al prestigio incontestable de sus representantes que actúan en los grandes teatros de palco de las capitales del mundo, una amplia gama de hombres y mujeres enhebraban y publicaban en la prensa estos discursos críticos, incluyendo filósofos, artistas, literatos, políticos e intelectuales, siendo su visión representativa respecto de cierta cultura dominante influyente en ese entorno.

En este artículo, privilegiaré aquellos discursos y visualidades que iluminan o mantienen a la vista la identidad social y de género del actor y de la actriz, más allá o más acá de su encarnación en personajes fictivos.<sup>7</sup> Aun así, es importante considerar que el actor o la actriz europeos de prestigio muy rara vez están en público sin portar un aura ficcional, surgida de los innúmeros discursos e imágenes que han precedido sus llegadas al país o que los rodean durante su permanencia en él, caracterizándolos al modo de personajes ideados o imaginados. Incluso, muchos de ellos constituyen auténticas alegorías vivientes, ya sea de lo moderno, de lo femenino, del arte, de la elegancia, de la inteligencia, de la sensualidad u erotismo, etc., por lo que los discursos elaborados localmente son de hecho un juego entre los imaginarios y sus actualizaciones.

### La centralidad del teatro dramático en la experiencia de la modernidad metropolitana

La metrópoli no reúne así sino positivities, el clima correcto y la armonía de los paisajes, la disciplina social y una exquisita libertad, la belleza, la moral y la lógica. Memmi (77)



La concurrencia en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal.

La permanente mirada de las elites periféricas hacia la metrópolis europea en esa Época del Imperio está teñida de añoranza, de deseo de pertenencia, de participar directamente de sus bondades, ya sean míticas o concretas. En ese imaginario, lo que brinda la metrópolis es una constante satisfacción libidinal en diversos planos, desvalorizándose en contrapartida la vida socio-cultural local. La apatía, el desencanto, sería un ánimo predominante entre quienes pudieron aquilatar en persona los atractivos de la vida artístico-cultural europea :

7. El pliegue de lo actoral en cuanto encarnación de personajes al interior de la ficción dramática lo abordaré en una próxima entrega, a partir del análisis de los discursos realizados por críticas y críticos especializados, así como de las visualidades generadas durante dicho proceso.

Conciertos, conferencias, teatro, biógrafo, nada ha faltado para animar a esta sociedad que se queja siempre, sin que nada la satisfaga. ... París es el miraje engañoso donde zozobran todas las ilusiones de las chilenas que han pasado por esa ciudad fantástica... vuelven a Chile y no encuentran en su patria nada que las consuele de su ausencia! ("Editorial". *Familia*. 44)

La aspiración era estar siempre en el clímax del arte y la sociabilidad que se generaba en torno a esas visitas europeas. De aquí que las dos primeras décadas del siglo XX se vivieron en ese Chile moderno con un sentimiento bipolar: en tiempos de bonanza como el Centenario, el ambiente se agitó incansable con representaciones del mejor orden en teatros y fiestas; en otros, como en los primeros años de la Primera Guerra, el desánimo cundió cuando se cerró hasta el Teatro Municipal por la escasez de compañías europeas en gira, atrapadas en su tierra por el conflicto.



Foto: Zig-Zag N° 20, 2 de julio de 1905.

Foyer del Teatro Municipal de Santiago. Ilustración de Paul Dufresne, 1905.

La propuesta del célebre escritor chileno Luis Orrego Luco<sup>8</sup> permite aquilatar cuán central era el teatro dramático en la vida de esta sociedad en tanto símbolo y realización de la modernidad: Orrego propone, como política pública de Estado, construir y mantener un teatro dramático permanente en Chile, como el Ópera de París, para que se pueda disfrutar en esta tierra de una sociabilidad refinada y una oferta continua de los mejores espectáculos teatrales del mundo. Así, ese público chileno, que él califica de culto y apreciativo de este arte –incluidas sus mejores evaluadoras y críticas, las mujeres–, podría gozar de estos rituales y estímulos intelectuales y sensitivos, desincentivando con ello las masivas emigraciones de intelectuales y artistas a Europa, en busca de esas experiencias. Plantea, a modo de foro público, ¿por qué no invertir en teatro, en arte dramático, en vez de en la hípica u otras distracciones menos completas? Lo agradecería ese vasto público teatral chileno:

Existe entre nosotros afición decidida por los espectáculos. Basta que llegue á nuestras playas alguna buena actriz, como María Guerrero, ó algún actor de primer orden, como Ernesto Novelli, para que se llene el Teatro. La sociedad les prodiga aplausos y dinero, se emociona, se preocupa del arte y lo comprende. Las mujeres de nuestra sociedad son cultas, delicadas y refinadas; son capaces de sentir y de inspirar todo lo bello. ... seamos un poco más vividores; aprovechemos lo mucho bello y bueno que en el país existe, y con eso disminuirémos considerablemente el afán de los que emigran desesperados de aburrirse en "esta copia feliz del Edén". (Orrego, "Los viajeros").

La desesperación del aburrimiento parece ser un síndrome de esas sociedades modernas en que la experiencia se procesa desde una subjetividad exacerbada, que

8. Autor de, entre otras novelas, la exitosa *Casa grande*, 1908, en la que realiza una cruda crítica a las formas de vida y valores de la clase dominante chilena durante la Belle Époque.



se interroga acerca de su modo de experimentar el mundo en la medida que la secularización la aleja del manto protector de la religión, y la sociedad resquebrajada en relaciones secundarias y en intereses de clase le quitan la sensación de pertenencia a una república utópica. Cunden el nihilismo y surge el *élan vital*, la necesidad de sentir el *splin* que arremoline las sensaciones y oculte el malestar con la modernidad. Orrego propone a la sociedad chilena “ser más vividores”, extrovertirse a la sociabilidad, a esa que conjuga capacidad económica y acceso al arte refinado: al arte dramático europeo, no escenificado en Europa sino en la propia nación, equivaliéndose a ella.



Compañía de zarzuelas de Pepe Vila. 1906.

Rige en ese tiempo la convicción que una vía privilegiada de “mejorar el alma” y de perfeccionarla, reivindicación sentida de este tiempo por las elites modernistas, es la posibilidad de apreciar e incorporar a la propia subjetividad los productos objetivados “de las conquistas intelectuales de la especie” (Simmel, en Weinstein y Weinstein 78) como son el arte, los estilos de vida y las experiencias vitales, los que reconocidamente, en ese tiempo, eran los generados en y por la cultura europea, su cima mundial darwiniana. La sentida demanda por el contacto con dichas objetivaciones europeas, que Orrego percibe en hombres y mujeres chilenos

de “sociedad”, y que sintetiza en el despliegue de un teatro metropolitano “de primer orden” en el país, la atribuye a que este satisface una compleja trama de funciones psicológicas, sociales, culturales, arremolinando en su entorno agenciamientos de variado orden.

Avizoremos, entonces, algo de lo que ese público extrae de su relación con esos actores y actrices europeos que se presentan en los grandes teatros de palcos de las ciudades capitales de Chile, teniendo en cuenta que el enriquecimiento de la subjetividad en los públicos se hace problemático en cuanto el *setting* urbano moderno tendería a conformar un sujeto empobrecido por la banalización cultural y el materialismo: “La subjetividad se trivializa a sí misma como un mecanismo de defensa contra las demandas del espíritu objetivo, sufriendo de una sensación de futilidad más que preocupándose de su propio enriquecimiento” (Simmel, en Weinstein y Weinstein 79).

### **Las actrices y actores europeos en Chile como encarnaciones vivientes de la modernidad**

¿Cuál es el punto de atracción que se destaca en la prensa chilena al comentar o promocionar la presencia de artistas de teatro europeos en el país? Sin duda, el que posean un lugar legítimo, ganado desde su arte teatral, al interior de las “las ciudades civilizadas” o grandes capitales culturales del mundo. Que ese sea su *habitat* natural,

del que se nutren y al cual alimentan. Y si esos artistas incluyen a Chile y sus ciudades principales entre aquellas en las que muestran su teatro, estas, por este hecho, entrarían a participar en esa red, a hacerse parte de ese mundo civilizado.

Esta relación se elabora, por ejemplo, en el siguiente texto, a propósito de la venida a Chile de los actores españoles Rosario Pino y Emilio Thuillier en 1910, postulados como partícipes de la modernidad civilizada, orgullo para ellos –y para quien se relaciona con ellos: la elite social chilena:

Estos dos artistas que, con la sonrisa en los labios y la bondad en el corazón, pasean orgullosos por las ciudades civilizadas la triunfante bandera del teatro español moderno, que evoluciona con pasos agigantados hacia lo sublime, lo bello, lo ideal dentro del arte, naturalizándolo y purificándolo todo con un refinamiento verdaderamente exquisito. (Chalo)

Se plantea al arte como sujeto a “evolución”, por tanto en desarrollo, en progresivo perfeccionamiento que se mide por su cualidad de ser “modernos”. Más que adentrarse en las vicisitudes de lo humano, en sus horrores y feísmos, se aprecia su capacidad de transfigurar el espacio/tiempo en uno “puro” y “natural”, por una parte, y “bello” y “sublime”, por otra, de refinamiento exquisito, sin duda, remitido al gusto modernista que huye del materialismo positivista burgués (Subercaseaux)<sup>9</sup>. En las actuaciones de estos actores, se destaca la capacidad de recrear, mediante todas las formas de expresión performativa, “un pedazo de vida”. Importa el minimalismo, la sutileza, lo insignificante de los códigos empleados, convirtiendo en palpable lo latente mediante un proceso de destilación expresiva que da forma a otra forma creativa (la del autor dramático), logrando esa esperada ecuación entre objetivación/“alma” de las cosas.

Porque no podemos negar que Rosario Pino y Emilio Thuillier son dos artistas de temperamento tan privilegiado que, con su sola presencia, con sus más insignificantes palabras, sus gestos, sus miradas, sus más pequeños movimientos, transforman la escena en un pedazo de vida tan latente, tan palpable, tan real, que a todos nos parece estar asistiendo no a una representación teatral sino a esos cuadros maravillosamente trazados por el autor en los cuales rebosa la verdad de las cosas que él vio y sintió en su cerebro y su corazón. (Chalo)

Estos actores, entonces, pueden materializar en los escenarios chilenos los escenarios urbanos y humanos (íntimos) europeos, desterritorializando lo local y re-territorializándolo la metrópolis, de un modo pictorializado, hecho visible. Se reconoce allí una manifestación de “verdad” producida por dicha objetivación de estilos de vida, experiencias, que trascienden la ficción para remitirse a lo “real” (europeo).

En tanto hay una actriz de por medio, Rosario Pino, la construcción de género surge, en este caso, desde la palabra de un prestigioso crítico y académico chileno. Domingo Melfi destaca que el “alma” expresada en su actuación es una historicada: es un “alma contemporánea”. Una ni lúdica ni esplendente sino melancólica y ya



Emilio Thuillier



Rosario Pino

9. “El modernismo hispanoamericano ... tal como el modernismo europeo– es una opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (positivismo, cientificismo, empirismo, laicisismo) y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre modernismo utilitario y mercantil, que no dejaba espacio para “la vida del alma” (Rodó: *Ariel*), y otro que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación espiritual. ... El cosmopolitismo, desde este punto de vista, fue la afirmación latinoamericana del derecho a ser universal, la aspiración a una cultura ecuménica y abierta desde la cual existía la posibilidad de renovar la condición humana. (Subercaseaux 122-3)

presa del malestar de la modernidad. En este tipo de comentarios críticos, se obvia el texto dramático y la textualidad para centrarse en un fragmento de lo actoral: los ojos, la mirada de la actriz, son el *locus* de lo por expresar, de lo nunca dicho ni por decir de lo femenino.

Maga, ella misma, de todos los sentimientos sutiles del alma contemporánea, por derecho propio en el escenario español, sus ojos, infinitos de matices, son el más eficaz comentario puesto al margen de una comedia. Han revelado dolencias nuevas; otras sensaciones; perdidos encantos. A ellos se asomó el alma cansada de la tristeza moderna, como la doncella de un doliente cuento de amor.... Han descubierto los sentimientos infinitos, minúsculos, ignorados del corazón femenino.

El matiz, lo minúsculo, que sólo es perceptible para un observador homólogo en refinamiento, capaz de captar tales sutilezas, sería el vehículo de acceso a lo "infinito" insondable de lo femenino contemporáneo.

### **Las actrices divas en la escena ante el público local deseante: lucha de titanes**

Baudelaire notaba que 'la teatralidad más secreta es también la más sorprendente'. Es esta 'que pone al actor en el centro del prodigio teatral y constituye el teatro como un lugar de una ultra encarnación, donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente que viene de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, paralizado por su función de objeto artificial. Barthes

Naturaleza trivial del cuerpo viviente del actor versus su cuerpo solemne, artificial. Ortega y Gasset planteaba que la cualidad artística de lo teatral requería que, en esta doblez, el personaje, en ese *fondo de visiones* que es el escenario, sobrepasara a la actriz real como condición para que no se desplomara la ficción. ¿Pero, ocurre esto en la relación de las divas europeas con el público local? ¿Qué busca el público que se le presente o que se le represente, cuál cara privilegia del doblez actoral?

Barthes y los post-estructuralistas han dejado establecido que el discurso se constituye en la lectura, desde la recepción, y Feral proyecta esto a la teatralidad al definirla desde la mirada del espectador:

La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con lo mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. El espectador reconoce este otro espacio, espacio del otro, donde la ficción puede emerger. Esta mirada es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso. (45)

¿Qué es, en ese escenario social saturado de teatralidades de la *Belle Epoque* chilena, "lo real" y "la ficción" que detecta esa mirada doble?

El público asiste al teatro para focalizar, para desentrañar a ese actor o actriz como cuerpo presente que primero que nada se representa a sí mismo, a su genio y a su talento, siendo quien mejor encarna la representación que se ansía ver: la del sujeto moderno en su más alta jerarquía de la raza. El organicismo darwiniano y su teoría contigua de la fisiognomía rebosan de prestigio y de validez en estas oportunidades. Es eso lo que constituye la teatralidad del espectáculo: el ver

desenvolverse, en toda la proyección expresiva de su cuerpo, a quienes están en la cúspide de la evolución civilizatoria europea.

Para captar esta doblez, recurriré a dos textos del escritor chileno Fernando Arauco, quien perfila primero a una actriz destacada cuando está en posición de mujer/diva “real”, fuera del escenario, cuando su ser actriz está en estado de latencia, y luego, durante su desdoblamiento y despliegue en escena, culminando en ella la expectativa, la emoción, el alerta y el ardor con que el público asistía a sus presentaciones. Sus relatos se refieren a María Guerrero en su gira por Chile en 1908; formaba compañía con su marido, don Fernando Díaz de Mendoza, siendo por cierto ella la diva aunque él le prestara a ella su condición de “noble de España”, agregando prestigio social a su arte. Mujer casada, estaba fuera de sospecha en torno a un halo que rodeaba a muchas divas y actrices de la época relativas a su liberalidad sexual, por lo que la veneración hacia su persona era también posible dentro del ideario conservador.

Es interesante constatar la contención, incluso la distancia fría y desmitificadora de Arauco –cuyo seudónimo deja en claro que escribe desde los profundos bosques sureños de un Chile bravío e indígena–, cuando delinea a los actores españoles en un encuentro con ellos en situación cotidiana. Para él, la Guerrero no es físicamente mensurable, puede ser tanto lo uno como lo otro en estatura, hermosura o elegancia, primeros atributos observables y valorados en la mujer de entonces.<sup>10</sup> Le reconoce algo más indefinible, más etéreo, que se capta en la presencia viva y no en la fría e inmóvil reproducción mecánica de la foto: espíritu, temple, que desde su interior armoniza y articula al cuerpo visible:

María Guerrero apareció bruscamente á mis ojos como una visión amplia, envolvente y armoniosa. No podría decir ahora si es fea ó hermosa, pequeña ó alta de estatura, elegante ó no elegante. Su espíritu irradia por todo el cuerpo, por toda su faz, y no se ve en ella sino una expresión, un estado de alma, una silueta fugaz siempre cambiante y siempre con su fondo inmutable que sirve de lazo de armonía á todas sus palabras y actitudes, por contradictorias que ellas sean. Se puede decir que es toda alma y que su cuerpo se eclipsa ante ésta, esclavo sumiso, mero instrumento de un juego interior. (Arauco, “Entrevista”)

Es destacable el planeamiento de Arauco de que el cuerpo de la Guerrero es esclavo, mero instrumento del “alma”, y que es el espíritu lo que le infunde vida e irradia en él. Es esta justamente la perspectiva vigente que se proyecta en diversas teorías espiritualistas de fin de siglo: lo interior se plasma en lo exterior, y la valora-



Foto: Gráficas Españolas. Archivo fotográfico del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en *El Duque de Éi*, de los Hermanos Álvarez Quintero. H. 1900.

10. ¿Quería Arauco evadir el constatar verbalmente lo que las fotografías testimonian, que María era más bien fea de rostro y baja de estatura?

ción de lo segundo no es por hedonismo sino por búsqueda de la proyección de lo cualitativo en lo material, en lo visible, mediador inescapable de nuestra condición humana. Y la mujer, considerada *locus* por excelencia de la espiritualidad, sería la principal exponente y depositaria de este principio, elevándola a la condición de acompañantes de la divinidad: “sacerdotisa del arte”.

Balzac, filósofo de la relación entre interioridad y su exteriorización corporal, es de los primeros que vinculan la sensibilidad femenina respecto a lo estético con un largo proceso civilizatorio al interior de un estrato social refinado, en el cual se va lentamente conformando esa aristocracia del espíritu/cuerpo que no se improvisa sino que se adquiere a lo largo de las generaciones:

Hay criaturas investidas del sacerdocio del pensamiento obtenido por una educación privilegiada, en quienes se ha desarrollado el imperio de la imaginación por continuo roce artístico, gracias al calor moral de una civilización llevada a su más alto poderío; mujeres para las cuales la vida del alma, los beneficios de una cultura exquisita, hacen de ellas las sacerdotisas del arte. (Balzac citado por Hochstetter “Trapos” 1908)

Mujeres sacerdotisas del arte en una “civilización llevada a su más alto poderío”, por supuesto, Europa en la Época del Imperio, vara alta para las mujeres de países coloniales como las chilenas que leen estos principios en ese mismo 1908 en su semanario preferido, y que se ven impelidas a buscar en su genealogía ¿aristocrática? y en su *habitus* para cerciorarse de si ellas cumplen la condición de haber estado expuestas a un “continuo roce artístico”. ¿Les dará ese roce estar cerca de María Guerrero, asistir a todas las temporadas de teatro dramático del Municipal?

La condición de género, su “estructura psíquica”, concedería a las mujeres, más que a los hombres, la facultad de una actualización estética de su ser en la sola presencia. Simmel plantea que la mujer tiene el don de la fidelidad, de hacer coincidir su interno, su subjetividad, con su exteriorización. La mujer, existencialmente exenta de conflictos, ya que carece de la “duda metódica” cartesiana y de vivenciar la existencia y la realidad en términos de oposiciones y conflicto, sería armoniosa en su relación espíritu/cuerpo, encarnando esencialmente “la idea” y en tanto tal, sería bella en el amplio sentido de la palabra:

La cualidad estética de la presencia femenina es más evidente que la masculina, aunque únicamente en el sentido de que posee una mayor disposición natural para la belleza; tampoco en el terreno psicológico todas las mujeres son ‘almas bellas’, pero llevan en su estructura psíquica la predisposición para esa forma existencial exenta de conflictos, que reduce, por así decir, automáticamente en su unidad las oposiciones de la vida masculina, y que integra en su realidad la idea, que empíricamente casi sólo se halla realizada en las mujeres. (Simmel, “Cultura” 208)

Es decir, sin necesidad de emitir palabra, de ejercitar el *logos*, la mujer trasuntaría desde sí una unidad indivisible que, en tanto armoniosa, es bella. Es ese “fondo inmutable” que Arauco percibe en la Guerrero, que ata y une en armonía su presencia, aun cuando sus palabras y actitudes sean contradictorias y haya algo siempre cambiante en ella. La Guerrero también corresponde a lo esperado en una mujer decimonónica



Foto: Le livre de Paris, 1900, p. 255.  
La actriz Cleo de Mérode como Cleopatra.

y de inicios del s. XX por otro motivo: en la entrevista, se mantiene en silencio; no tiene voz propia, asiente muda a todo lo que dice el marido, quien toma el rol de representar a ambos en el ámbito de lo público: de la palabra. Ella es una promesa, una pulsión de visibilidad, de luz que titila irradiada desde un núcleo, irremisible a la palabra, a lo simbólico. En ella, todo es imaginario, potencia, nada se corporiza en un cuerpo definible, en una voz y un decir:

María Guerrero habló poco. Se limitó esta vez á asentir con leves inclinaciones de cabeza todo lo que su esposo decía; de vez en cuando asomaba solo á su rostro un movimiento, una sonrisa y se me imaginaba sin embargo que hablaba mucho, que decía cosas exquisitas é inefables. El cariño, la comunidad de impresiones que existe entre ambos esposos, hace que formen como un solo espíritu: cuando habla uno y el otro asiente parece que conversaran los dos. (Arauco, "Entrevista")

Es interesante constatar que Arauco, casi un mes después, se da una vuelta de campana, al construir un relato elegíaco de la Guerrero sobre la base de la performance desarrollada por ella y por el público en el Teatro Municipal de Santiago, sede de potentes flujos de deseo entre plateas, palcos y escenario. El relato elaborado por Arauco posee una estructura dramática articulada al modo de una intriga temporalmente secuenciada, la que va siguiendo fase a fase el acontecer, sin adelantarse a su consumación. Reconstruye (¿o genera discursivamente?) el ambiente de anticipación en las afueras del teatro, la llegada del público, la ansiedad ardorosa hasta el clímax de la aparición y despliegue actoral de la diva en escena.

En ese transcurrir, va configurando la formación de un "gigantesco espíritu", que surge de esos cuerpos lujosos y mundanos descritos en tanto público que copa los pasillos, escaleras, salones y asientos del magnífico teatro, desafiando a la actriz desde su propio poder material y espiritual: no todo está concedido de antemano. Arauco juega a la incógnita de si ese enorme anhelo del público deseante del despliegue de la actriz logrará transmutarse en espiritualidad ante el influjo de la performance actoral, de si la Guerrero estará a la altura de lo que promete: si es capaz de dominarlos desde su potencial poder, desde esa "alma superior" de artista europea. Aún es posible que fracase, que el mito no se encarne en el rito teatral; de ahí la conjunción de ansia y temor.

Y llegó por fin la noche tantas veces ansiada y temida... Resplandecía de luces nuestro primer coliseo. Tumulto de gentes á la entrada de las puertas. Carruajes de lujo en la plazoleta, piafar de caballos, mujeres bellas, vaporosas como nubes blancas, un río interminable de sedas, de correctos frac, pecheras y guantes blancos; toda una marejada interminable que cruzaba los pórticos del Municipal animada por un deseo arrebatador y único de vida, de esa vida nueva que nos traía una mujer que nació bajo el cielo hermoso que ampara á tantos genios ilustres. (Arauco, "María")

A la entrada a "nuestro primer coliseo" todo fluye como mar, ríos tumultuosos, con la fuerza de la naturaleza arremolinada, los caballos (símbolos de potencia sexual) piafando. Las distinciones de género en los vestuarios son tajantes: mujeres vaporosas



Foto: Zig-Zag N° 191, 18 de octubre de 1908.

María Guerrero, actriz española. En Zig-Zag, 1908.

(etéreas, inmateriales), hombres correctos en blanco y negro, con fracs de contenida elegancia europea. Ese público busca beber la vida en el teatro, vitalizarse, desde un deseo arrebatador de “vida nueva”. Eso nuevo que anima lo que está muerto, caduco, desvitalizado, proviene de ese lugar que, al decir de Memmi, contiene todas las positivities, de ese “cielo hermoso” que ampara al genio y la fama: la metrópoli, Europa. Mientras no sea vitalizado por el genio europeo, ese público es un soplo poderoso pero aún impotente:

En el interior el teatro ardiendo. Un soplo poderoso parecía agitarse en la amplia sala, un soplo impotente como de todos los espíritus reunidos y que se elevara hacia la cúpula como un gigante de cabeza monstruo. La persona que dominara á este gigantesco espíritu, la que consiguiera hacerlo su esclavo, su admirador entusiasta, esa debería poseer un alma superior. En el fondo, el tapiz rojo oscuro era como una promesa roja y viva que atraía todas las miradas... (Arauco, “María”)



Foto: Archivo de la Escena Teatral UC

María Guerrero en *La dama boba*, de Lope de Vega. 1908.

Se usa el símil de un público como una sociedad en pie de guerra, un gigante de “cabeza monstruo”: todos sus miembros unificados en un solo pensamiento, en un solo deseo descomunal. Frente a él, las cortinas rojas marcan el lugar del pliegue, el más allá y más acá de la producción fictiva del cuerpo actoral, como la *skene* del teatro griego. Se descorre el velo y aparece el espacio virtual, mediado por la escenografía: las miradas ya están atraídas por ese lugar de ficción aún antes que aparezca la actriz esperada.

De pronto, silenciosamente se descorrió la cortina y los ojos pudieron ver la escena, una sala magníficamente amoblada al estilo antiguo en la que se movían personajes de la época de Lope de Vega. Se representaba *La Dama Boba*... apareció por fin María Guerrero en escena. ¡Cómo la devoraron nuestros ojos! ¡Cómo palpitaba nuestra alma toda ante la magia de aquel espíritu encantador!

María Guerrero consiguió avasallar aquella vez al gigante de cabeza monstruo y pasear su triunfo por las tablas como una domadora gentil é ingénua que nada malo quiere para este rival vencido, y que se contenta tan solo con reír, reír, reír como ríe una aurora ante la noche que se vá... (Arauco, “María”)

María Guerrero representando la Dama Boba no es cuerpo potencial, indescifrable, como el de la silenciosa mujer de la entrevista, sino un cuerpo en escena a ser devorado, fagocitado en ese acto de apropiación cultural propio de los habitantes de América en relación a la metrópoli. Aquí se produce un duelo de titanes... y la domadora, la gran actriz, se impone no con un tosco empleo de su poder sino con la gentileza propia de su ser femenino. Duelo de naciones, duelo amoroso, en el que la española vence con poder magnánimo hacia sus ahora súbditos chilenos. ¿Un símil del relato de la Conquista, señor Arauco?

Y en su boca, aquello propio de la mujer decimonónica: más que la palabra del texto dramático-poético que ella interpreta con mayor o menor inteligencia (la que no se comenta en absoluto: aquí la acción dramática es otra, sus actantes son la diva y el público chileno), se escucha la risa, exteriorización encubridora de la evanescente “alma” femenina.

## La modernidad desplazada en danza: animación de mentes y sensibilidades locales aletargadas

Este ambiente imaginario, mágico del escenario donde se crea la *irrealidad* es una atmósfera más tenue que la de la sala. Hay diferente densidad y presión de realidad en uno y otro espacio. ... La boca del escenario, frontera de dos mundos, aspira la realidad del público, la succiona hacia su irrealidad. A veces esta corriente de aire es un vendaval. Ortega y Gasset. (46)

Ya había habido “vendavales” de fuerza huracanada entre escenario y platea en teatros de palco chilenos, estando su centro magnético en artistas europeos que atraen hacia sí la energía concentrada y potente del público. Ya ocurrió en 1888, cuando los más doctos intelectuales chilenos, como Miguel Luis Amunátegui, se salieron de sí ante la presencia de Sarah Bernhardt en Chile y mujeres como Martina Barros rompieron con tabús de siglos, como la prohibición de la presencia femenina en la platea, acicateadas por el deseo de presenciar y ser parte de la performance por ella generada.

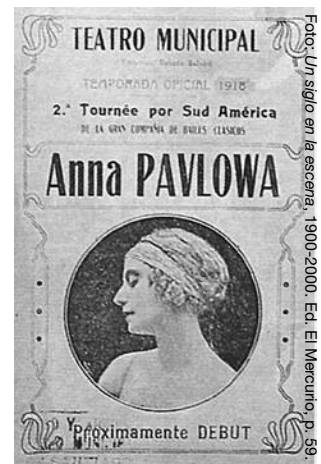
Una conmoción similar fue la provocada en 1917 por la presentación de la gran bailarina rusa Anna Pavlova, la cual había sido profusamente comentada, alabada y reproducida en imágenes a través de la década en la prensa local, destacándose su inauguración de un tipo de danza moderna (junto a I. Duncan) liberadora del cuerpo. Bailar a pie desnudo, en tiempos en que aún prevalecía la idea del pie como “estigma psíquico” que no debía jamás mostrarse en público, último terreno inculdicable del pudor femenino,<sup>11</sup> era una osadía emancipadora del género promovida desde el escenario. A su llegada al país ya era un estandarte, un ícono de fantasía, libertad, renovación, ruptura con lo académico.

Ante la presencia sensible de ella y de su arte en el escenario chileno, los textos críticos adoptan un tono de cercanía, de testimonio, actualizando y enmendando lo ya dicho y sabido a distancia. Esta fue una de las pocas oportunidades en que se rompió el exclusivismo de la fascinada auto-contemplación narcisista de la aristocracia y burguesía chilenas que se ven a sí mismos como los únicos ocupantes del Municipal (Hurtado, *Chile 1900*). Con la Pavlova y otros artistas de su calibre, se produce una necesidad de reconocimiento celebratorio unánime, incluyendo a los diferentes estratos y géneros representados en ese lugar simbólico de lo social. En estas ocasiones privilegiadas, una idea imaginada de nación (Anderson) se anima ante este espectacular acontecimiento social y artístico, en este caso, doblemente valorado por darse en un contexto de duelo por la sangrienta guerra europea y rusa:

Nada puede compararse al entusiasmo que despertó el ballet que durante quince días ha llenado el Municipal. La Pavlova y su encantadora troupe, incendiando la poética fantasía de la sociedad y aun del pueblo de Santiago. Nunca se vio esa hermosa sala más concurrida, platea, palcos, 3º orden, galerías, formaban un solo conjunto de rostros maravillados. Las escenas fantásticas, hermosísimas, que se desarrollaban entre luces



La actriz Sarah Bernhardt como Lady Mac Beth, 1884.



Afiche del Teatro Municipal de Santiago, 1918.

11. “ Hay pies que parecen estigma psíquico; con solo dejar ver su desproporción y fealdad alejan toda simpatía inspirando ideas vulgares” (Hochstetter, “El cuidado”).



de todos colores, hermosísimas mujeres, púdicas en su misma desnudez; hombres de maravillosa estructura; estatuas animadas por el soplo maravilloso del arte que baja del cielo a dar calor y vida a los somnolientos cerebros. (*Familia*. 92)



Foto: *Un siglo en la escena*, 1900-2000. Ed. El Mercurio, p. 58.

La bailarina Anna Pavlova.

La adjetivación superlativa no cesa: contabilizo tres “maravillosos”, dos “hermosos”, más los vocablos arte, poesía, color, incendio, vida, calor. La función cultural básica de este evento, según este texto, fue hacer salir a los chilenos de la modorra, insuflarles energía vital a sus “somnolientos cerebros”. Trae la Pavlova y su troupe la antorcha ardiente del arte y la inteligencia; provoca el despertar tras una larga noche vacía de estímulos, ideas, sensaciones, imaginación, tal como la Guerrero traía una “vida nueva”.

Los múltiples rostros condensados en uno solo expresan su común estar maravillados ante el espectáculo, pero también, su estar perplejos ante lo nunca antes visto ni imaginado en este arte. Estas vivencias las provoca una bailarina que se expresa con el cuerpo en movimiento y no con la voz ni con la palabra. El cuerpo es aquí la sede concentrada del imaginario y del deseo. Lo es justamente a través de romper las simetrías y lo estable, poniendo en tensión los opuestos, oscilando y fragmentando cada porción del cuerpo,

de ese cuerpo que se muestra pero también se oculta en “púdica desnudez”.

Ese arte de una mujer sutil y racional a la vez, lleva al espectador –siguiendo la experiencia del espectador ideal, la del crítico– a realizar un recorrido psicoanalítico lacaniano por la significación, quebrando primero la imagen de la identidad originaria para luego reconstruirla a nivel de lo simbólico: se ve incitado a convocar a lo ausente, a la palabra, para configurar pensamiento, desagregando las visualidades y volviendo a realizar la síntesis estética.

En medio de todas esas fantásticas apariciones, casi diríamos celestiales, dominaba Pavlova, tan ligera, tan sutil, tan ideal, que tenía perpleja a la concurrencia entera, que no se daba cuenta si realmente volaba por el aire o si pisaba en el suelo; si la vida, la inteligencia de esa mujer extraordinaria la tenía en los pies, en las manos, en la cabeza, en el cuerpo entero, pues que todo ese conjunto de armonía hablaba, hacia pensar, atraía cada uno por separado. (*Familia*. 92)

Experiencia del arte moderno como fragmentación del cuerpo, de sus partes, que cobran movimiento y juego independiente que desconcierta, obligando a recurrir al pensamiento y a la palabra en busca de elaborar la experiencia estética como significancia (Kristeva). Picasso y sus *Señoritas de Avignon* hacían a la época otro tanto desde las artes visuales cubistas, aunque dichas imágenes aún no trascendieron a Chile sino hasta 1920.<sup>12</sup>

La Pavlova, como otras divas del espectáculo escénico de la *Belle Époque*, es mantenida por el público y sus líderes de opinión en ese lugar imaginario, mágico,

12. Debo al crítico de arte Gaspar Galaz la información de que el pintor chileno Pedro Luna habría dado a conocer en Chile a Picasso en esa fecha

de la “irrealidad” y de lo fantástico que se genera más allá de la boca del escenario (Ortega y Gasset), espacio visto como sagrado, un Olimpo, lo celestial, excediendo a lo terrenal y a las limitaciones de lo humano. Esto la hace merecedora de reverencias debidas a la divinidad y también confirma su cualidad de “sacerdotisa del arte”. El lenguaje empleado en su descripción se nutre de referencias clásicas conectadas con lo primigenio, lo arcaico, con ese momento originario en que ritmo y danza eran cultivados y venerados en conexión con lo divino.<sup>13</sup>

Y, si un movimiento importante del arte moderno es su renovación constante, su dar cuenta de un espíritu de época agitado, móvil, escindido, en crisis y reconfiguración permanente, su otra tensión es estar conectado con una fuente inmutable que le da la categoría y la posibilidad de ser ubicado y valorado como arte: esto es lo clásico, sede de la acumulación cultural de la civilización, al decir de Baudelaire (Picó 19).

Es justamente lo que aporta la Pavlova: confronta la actitud vital pragmáticamente atareada de la modernidad capitalista y sus soportes materiales mercantiles desde un espacio de poesía fantástico, envolvente, inmaterial y etéreo, donde los recursos de la modernidad artística (baile y coreografías realizadas en una plataforma escénica tecnológicamente implementada con iluminación eléctrica, efectos escénicos, música de compositores contemporáneos, diseño de vestuario, etc.) se despliegan al máximo para crear la ilusión del flujo libre de lo primigenio, de lo “puro”, de lo no contaminado por los intereses y preceptos del arte burgués. El espíritu modernista se despliega así como crítica y a la vez como producto de la modernidad, evocando rituales y mitologías clásicas ausentes de la “civilizada” vida moderna. Esto es elaborado por la dramaturga y escritora chilena Roxana del siguiente modo, buscando descifrar el por qué del inusitado entusiasmo suscitado por esta compañía en Chile:

...en la antigüedad las bailarinas eran consideradas al igual que las sacerdotisas y vestales, y el culto del ritmo y de la danza, allá en remotas edades, era paralelo al de la divinidad. Este es el arte que resucita Anna Pavlova: arte puro en un ambiente poético, de ensueño evocador de fantasías mitológicas. Y aquello que nos seduce, aquello que aplaudimos en estos bailes rusos es que por algunas horas olvidamos los afanes de nuestra vida habitual, tanto más práctica cuanto más civilizada... Al compás de una música sugestiva, entre luces y decoraciones que asombran, pasamos a ser habitantes de un país de leyenda. Esta súbita transformación nos entusiasma y sin duda que a ella en parte debemos esa sensación especial de poesía, de ensueño, que parece envolvernos como allá en la escena los velos multicolores y diáfanos envuelven las etéreas siluetas de las sacerdotisas del arte. (Roxane)

El asombro ante una estética fantástica expresa un momento de descubrimiento, de expansión de la sensibilidad y de la experiencia situada en un imaginario no realista, que desplaza al espectador hacia un lugar otro, onírico, de ensueño, a través de recursos de velamiento de lo real: “pasamos” (todos los chilenos presentes en el Teatro Municipal de Santiago junto a Roxane) “a ser habitantes de un país de leyenda”.

---

13. La veneración que provocó la Pavlova llevó a sus admiradores a brindarle sorprendentes agasajos, como fue el de las hermanas Morla, cuando hicieron detener en medio del campo el convoy de un tren de Ferrocarriles del Estado en que viajaba para sorprenderla con un ramillete de flores. Las normas públicas fueron violadas para resaltar el poder, la fuerza del deseo de acercarse a ella de un modo transgresor y extravagante, para destacar el gesto y convertirlo, por su originalidad y audacia, en memorable para la actriz.

## El teatro: “cátedra social” del más refinado *habitus* metropolitano

Una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimientos, es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales. D’Alambert



Mme. Henriette Roggera, primera actriz de la compañía francesa Lucien Guitry, de gira en Chile en 1911.

Antaño, en los Coliseos de Santiago y de Valparaíso en la década de 1820, primeros teatros de palco chilenos, la directriz desde el poder era clara: en el teatro había que educarse en la política, en la ciudadanía, en el amor a la democracia y en la execración de la tiranía.<sup>14</sup> Por eso, los soldados, los defensores de ese estado independiente en la naciente República, tenían entrada libre al teatro y derecho al uso exclusivo de sus galerías, y todo acto realizado allí comenzaba con el Himno Nacional, ante la bandera chilena adosada en el palco presidencial.

Entonces, los actores eran vehículos de enunciación de una dramaturgia neoclásica educativa, y el texto, lo dicho, tenía primacía en la atención del público, al punto que los actores de las primeras presentaciones en ese Coliseo eran presos políticos españoles, sin aura ni prestigio actoral alguno (Hurtado, *Teatro* 49). En esa estética neoclásica, no se buscaba correspondencia expresiva y visual entre el referente dramático y la escena: “la noción de una representación histórica ...estaba totalmente ausente de la imaginación teatral: ... en 1755 un crítico escribió que ‘la exactitud histórica es imposible y fatal para el arte dramático’” (Sennett 168).

Por el contrario, un siglo más tarde, en el Centenario, época positivista y cientificista por excelencia, lo que aparece a la vista es para el público lo que constituye y transparenta el fondo sustancial. El foco de atención durante la actuación del actor y de la actriz se centraba en el modo concreto, corpóreo, de su desenvolverse en ese ámbito de representación de acciones humanas, ya sea ambientadas en otras épocas u, ojalá, en la moderna. El primer golpe de vista es para ese cuerpo ficcional/real que realiza la performance de un modo de estar corpóreamente en la escena social, mirada que prevalecía o se sobreponía a la visualización del personaje dramático inmerso en el mundo fictivo desenvuelto por el autor.<sup>15</sup>

El público transitaba en su mirada desde el personaje a la persona y de la persona al personaje, y buscaba confirmar en la actriz su ser-para-el-otro, la efectividad de su proyección empática con las gentes de plateas y palcos. Se producía en este un sentimiento de urgencia de compartir el espacio/tiempo real con las actrices y actores cuando ese influjo aun estaba vivo, caliente, en él. Iris, la prestigiada escritora y crítica teatral, testimonia el haber constatado la distancia que los actores ponen entre sus dos momentos, en tanto ella como público presionaba por mantenerlos en flujo: en medio de su conmoción por la actuación de María Guerrero, fue a felicitarla al camarín entre el segundo y el tercer acto de una obra: “Me recibió ... con la naturalidad que la caracteriza; acaso un poquito fría y reservada, como acentuando ese matiz que debe separar a la señora y a la mujer de la actriz, que se debe toda entera a su arte y a su público” (75).

14. Aún así, la sociabilidad generada en los teatros y la exploración de los pensamientos e ideas de los protagonistas dramáticos, seres ejemplares y cultos, lo convertían en una escuela humana más allá de la política: “Una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimientos, es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales”. (D’Alambert)

15. Esta mirada al personaje fictivo la desarrollaré en un artículo posterior de este proyecto.

Una atención obsesiva se dirige al desenvolvimiento gestual y conductual de las actrices europeas en tanto manifestación de una sensibilidad refinada según los más exigentes standards de la *Belle Epoque*. Se las considera exponentes de los ambientes parisinos más cultos y elegantes, siendo su performance “cátedra social” de la existencia moderna, modelo y enseñanza para los europeos y, por cierto, para el resto del mundo que tiene a París y a Europa como faro. Ese *habitus* parisino culto sería el magma del cual ellas se alimentan y que luego in-forma su performance actoral. Las actrices fagocitarían esa cultura parisina, la destilarían en su interior para luego encarnarla en su mejor esplendor. Lo que ellas poseerían es una sociabilidad espiritual, capaz de vincular la palabra en tanto “bien decir” con el pensamiento y con el “tenerse”. Poseerían una subjetividad que se auto-contiene, que delinea el yo en las formas. Todas las actrices europeas poseerían este don:

¿Quién puede decirlo? Elegantes lo son todas (las actrices), puesto que es el teatro la escuela de la elegancia. Las escenas de París son una cátedra de vida social. En ellas se enseña desde las buenas formas sencillas hasta los refinamientos más esquisitos de la existencia moderna. En ella se da clase de bien decir, de espiritualidad, de elegancia en el tenerse y en el pensar. (Mont Calm)

De hecho, la sociabilidad francesa se habría ido elevando como conjunto gracias a la acción educadora del teatro, ya que como raza, tendrían la condición propia de la elegancia:

La mujer francesa es por condición propia elegante. La última muchacha de la calle pone siempre una nota de gracia en su pobre *toilette*. Pero de ahí a ser perfecta como cultura y maneras de ser hai gran distancia. Es por eso que va al teatro a aprender. A aprender a decir un *bon mot* con *chic*, a llevar un vestido rumboso con pompa, a sentarse con *non chalance* o con esa fácil soltura de la mujer de sociedad acostumbrada a las blanduras del salón o del *boudoir*. La vida en el gran mundo está llena de complicados detalles y, sin embargo, todo aparece en ella llano y lijero. Para llegar a esto se ha necesitado un largo aprendizaje. Ese aprendizaje se hace poco a poco en los salones, pero la escuela más pura es el teatro. (Mont Calm)

Aquello que demora generaciones en ser ideado, asentado, ritualizado e in-corporado en la cultura como performance –aquello dos veces realizado, como dice Schechner– va conformando ese *habitus* de normas precisas, atravesadas por el poder de un deber ser y saber hacer implícito, en el cual las personas se adentran por observación directa hasta que se vive, se in-corpora como un “natural”. Aprender a hablar, a moverse, a sentarse, a manipular objetos, a mirar cada cosa y persona de un modo diferente según el lugar, la ocasión y el interlocutor es lo

Compañía Dramática Francesa  
André Brulé, de gira en Chile,  
1918. De izquierda a derecha:  
Susana Delvé, Ivonne Mirval,  
Henriette Moret, André Brulé,  
Sabine Landray.



Foto: Zig-Zag N° 716, 9 de noviembre de 1918.

que constituye la “cátedra social” del teatro. Eso es lo que el teatro europeo corporizaría en sus actrices ante la mirada ávida de los que se encuentran “a gran distancia” de los no iniciados: los subalternos, ya sea a gran distancia social –las clases medias y populares–, y/o geográfica –las burguesías y otras clases periféricas.

Estas performances modernas, según el modo inscrito en las elites metropolitanas más sofisticadas, eran un ideal dominante en el medio chileno afrancesado: esa burguesía y aún más, las clases medias de raigambre provinciana, debía remontar siglos en este ámbito. María Graham dejó muy claro en su visita en 1822 que “las mujeres en Chile recién están aprendiendo a sentarse en sillas” (107) acostumbradas hasta entonces al modo árabe a reclinarse en estrados y a comer con la mano, sin saber (o querer) manejar cubiertos de mesa (58).

Siendo, entonces, la peor pesadilla para un hombre o mujer de la modernidad periférica que su condición de tal quedara en evidencia, las elites locales se ponen en situación de discípulos de estos maestros sin rival de la desenvoltura social por su pertenencia a la más excelsa jerarquía civilizatoria:

Las artistas de Paris son maestras sin rivales en este sentido. Es admirable su desenfado, su eterno y sencillo *comm' il faut*. Se la vé ir, venir, hablar, entrar en un salón, a una *garconnière*, recorrer una *parterre* o circular entre los elegantes azares de una fiesta con tan supremo buen tono que dijérase son mujeres de la alta sociedad dadas al teatro por mera afición. (Mont Calm)

En esta familia de discursos, no es el mito de la actriz/prostituta el que sale a colación sino que el inverso: el de la aristócrata. En Europa las sociabilidades más

La elite social masculina chilena rinde tributo a las actrices europeas: cena ofrecida a Rosario Pino por el Club Valparaíso, 1910.



Foto: Zig-Zag N° 283, 23 de julio de 1910.

exquisitas se dan en grupos mixtos de nobleza y artistas, de príncipes, poetas y actrices. Véase *El mundo de Proust visto por Nadar*, por ejemplo, o constátense cómo reyes y emperadores volvían a prácticas cortesanas, invitando a los más grandes actores a representar para ellos en privado, en sus palacios, para luego intimar con ellos en banquetes y agasajos. También en Chile, las actrices y los actores europeos notables le otorgan prestigio y aura a la aristocracia, tanto en su convivencia en el espacio común del teatro de palcos (los más caros y mejores asientos de las bulladas temporadas son ocupados por ella) como en los cívico-públicos (son los invitados de honor en banquetes, en los hipódromos, en los actos académicos) y aún en el privado: había salas de teatro completamente equipadas al interior de palacios santiaguinos en las cuales representaban las grandes compañías que hacían temporada en el Municipal, a veces con el mismo repertorio. Pero con una gran diferencia: al no estar ya ante un público multclasista, se decía que allí manifestaban su finura máxima, su “perfecta cultura”, a tono con su selecto público:

Decía el insigne Vico que los verdaderos cómicos debían variar su juego escénico según el público que tenían por delante. Él se preciaba de representar de modos muy diversos la misma obra, según conocía el carácter del público. Esta máxima de maestro la observan, admirablemente, Cordero y la Pestalardo y los actores de su compañía. Lo demostraron representando en casa de la familia Edwards ante una sociedad altamente distinguida, con elegancia, con perfecta cultura y con cierta espiritualidad mundana, que dio todo su valor a la gracia de esas comedias... (Zig-Zag, junio 1905)

Esta actuación privada de la compañía española Cordero fue profusamente comentada en la prensa junto a fotografías del evento, transformándose en un acto de exhibición en el pliegue de lo privado/público propio de la publicidad representativa de la aristocracia (Habermas). La calificación de esta performance como de “espiritualidad mundana” une términos antitéticos en *ethos* ascéticos, manifestando el modernismo de este segmento de la sociedad que requiere de lo corpóreo y exhibitorio para expresar lo espiritual. También, las reciprocidades totales establecidas en el discurso de las elites locales en el plano de la calidad cultural y performática con actores y actrices europeos opera como un recurso retórico para establecerse ¿infructuosamente? como alter-egos, más que como sub-alternos, de estos símbolos de la modernidad culta y civilizada, en todos los planos auráticos en que estos se despliegan.

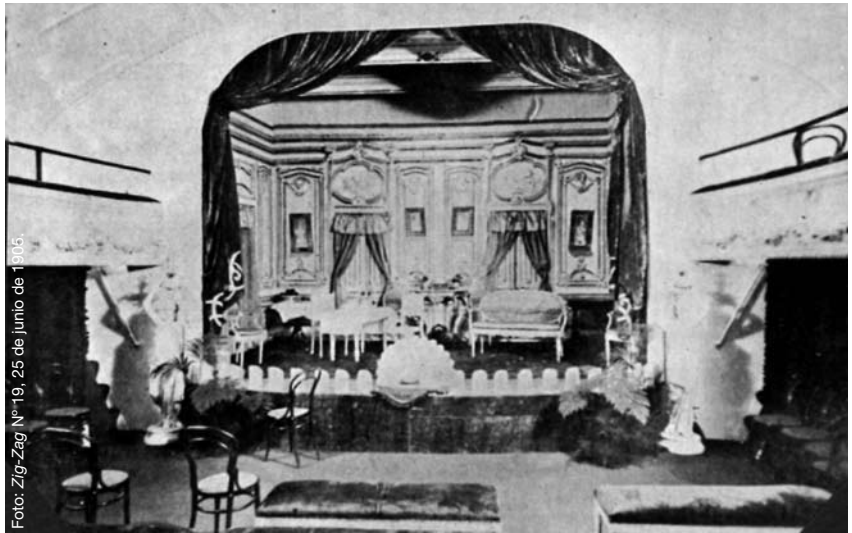


Foto: Zig-Zag N° 19, 25 de junio de 1905.

Sala de Teatro en el Palacio Edwards Mac Clure. 1905.



Foto: Zig-Zag N° 11, 30 de abril de 1905.

La actriz Soledad Pestalardo, primera actriz de la Compañía Cordero, quien actuó en el Teatro Edwards Mac Clure, 1905.

## El cuerpo vestido de la actriz: sede de su perfección civilizatoria y acceso a su intimidad

Todas las cosas visibles son símbolos... 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. (Carlyle)



Foto. Le livre de Paris, 1900, p. 259.

La bella Otero, 1900.

Hay un aspecto primordial en este teatro que culmina el siglo XIX y se abre al XX, con toda la fastuosidad de la *Belle Époque*, pero también, con toda su relación indisoluble entre materia/espiritualidad, y encarnación de la subjetividad en lo visible. El vestuario se ha ido cargando de significación en esa modernidad aristocratizante, articulándose estrechamente y haciéndose parte de los ejes dinamizadores de la modernidad, del capitalismo y de algunas tendencias filosóficas y estéticas que buscaban un lugar diferencial en su interior, tendiente a manifestar su refinamiento en tanto sensibilidad crítica de su época. El teatro se hizo parte de este proceso de modo peculiar, tensionando, complementando, abriendo sus dinámicas, y, por cierto, expandiéndolas entre las clases sociales y los espacios-mundos.

En este marco, no extraña que la relación perfección formal/elegancia refinada/innovación-originalidad del vestuario de esa diva que aparece en el escenario acapare la mirada admirativa de los públicos, de mujeres y hombres por igual:

Hai momentos en que a la aparición de una artista en la escena se siente un ¡ah! largo y hondo que rueda por la sala. ¿Qué ha causado tan grato jesto de admiración? Es alguna *toilette* nueva, algún vestido de corte tan puro y fastuoso que ninguna de las mujeres presentes se había soñado. No creo que haya para algún ser femenino un momento más feliz que ese en que su elegancia triunfa con tan vigoroso y sensacional esplendor. Nosotros mismos, que somos hombres, solemos gritar nuestra admiración ante los vestidos de Sorel, de Réjane, de Dorziat, de la Regnier, de Simone Le Bargy, de la Bartet o de Lanthelme o Sussane Avril. (Mont Calm)

Esas míticas actrices enumerados como letanía sagrada, que constituyen un "orden de lo humano de primera jerarquía", a veces llegan a tierra chilena, representando cada una de ellas a la totalidad de su estirpe. De ahí la expectativa potenciada que generan, por considerarse que traen al país en sus vestuarios la novedad en cuanto tal, "lo nuevo", eje de la modernidad. Y eso nuevo es entendido como sin engaños, sin simulacros, sin bastardías, y a la vez, de alta factura y rica materialidad, la quintaesencia de la Época del Imperio. Sus trajes saturan y rebalsan con creces el imaginario local: ninguna de las presentes en esos teatros que miran enardecidas dicho despliegue de cuerpos (recordemos a Rojo y su referencia a la "parafernalia modernista")<sup>16</sup> jamás

16. "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 rabiar. Esos signos suministran la parafernalia modernista por antonomasia". (186)

“hubiera soñado” algo semejante. Es decir, en este contexto “de acá”, esa novedad no puede brotar: no tiene sedimento cultural para hacerlo. De aquí la eterna condena del colonizado a mirar y luego intentar la mimesis, si fuera posible.

Mont-Calm concluye su texto con un testimonio enarbolado como acto de alta civilización: él, como otros y otras, vuelve una y otra vez al teatro para concentrar su mirada solo en este doblez de la actriz: en el de su cuerpo vestido. Al hacerlo, piensa que no se queda fuera de la función estética del teatro, sino que esta dimensión le provee una relación de contemplación visual frutiva: “Son estas mujeres elegantes en tal extremo que a veces uno se apasiona por sus vestidos y vuelve al teatro a verlos como se va a un museo a ver un bonito cuadro”.

Rosa Hochstetter, principal comentarista cultural y social de la moda en la prensa chilena del centenario, orienta la mirada y los usos locales invariablemente a los modelos metropolitanos. Cuando algún máximo exponente en este rubro, considerado arte y analizado con esas categorías, llega a Chile, realiza la crítica de inmediato: por cierto, el sitio principal lo tienen las actrices europeas en escena en el Municipal u otro teatro de ese nivel. En relación a María Guerrero, por ejemplo, reitera la adjetivación que las performances de estas divas suscita: es la intérprete no del personaje sino de la elegancia en sí; materializa en su vestuario lo jamás soñado, lo que produce asombro por encarnar el ideal nunca antes manifestado en esta tierra chilena. Se produciría en la contemplación de estos prodigios de arte un momento de revelación visual de “espiritualidad mundana” irreductible a la palabra, al *logos* de la descripción empírica; habría en ellos un rebalse, un excedente poético “sin cuento” posible.

Hablar de *toilette* femenina teniendo entre nosotros a María Guerrero, a la intérprete de la elegancia suprema, sería imposible; verdad es que todas las palabras no alcanzan a expresar lo que asombrados ojos han tenido que admirar entre esas maravillas de indumentaria, de esos prodigios de buen gusto, de esos poemas de telas y de encajes, de esas bellezas sin cuento. (“Trapos” 1909)

Las actrices tienen plena conciencia del efecto que producen sus vestuarios, de lo que se mira y valora en ellas como talento incorporado al usarlos. Sarah Bernhardt transportaba en sus giras decenas de baúles porque “se cambiaba cinco o seis veces de traje por obra, sabiendo que con eso ganaría el favor del público”. Estas máximas “sacerdotisas del arte” establecen una reciprocidad entre sí mismas y su vestuario porque son ellas las encargadas de escogerlo, supervisar su confección, elegir sus modistos, por cierto, entre los más afamados y creativos en plaza, siendo la inversión en ellos un costo recuperado con creces en la taquilla. En este modo de producción teatral, no hay directores de escena que trabajen con vestuaristas que creen una estética unitaria para toda la troupe: cada actriz y actor tiene su baúl con una serie de vestimentas que combinan y usan según su criterio y el de sus modistos. En esta época, cuando se publicitaba una obra, era tan importante la mención del repertorio como de los vestidos que se usarían en él:

Por otra parte, según se anuncia, la compañía (italiana Emanuel) ha aumentado su repertorio con varias otras obras dramáticas acompañadas de valiosos i bonitos trajes como igualmente un surtido de decoraciones de indisputable mérito artístico. (*El Proscenio*).





Foto: Zig-Zag N° 191, 18 de octubre de 1908.  
El actor Fernando Díaz de Mendoza, 1908.

El “buen vestir” no es patrimonio femenino: la exigencia es equivalente para el hombre, aun cuando con otros cánones hecho de detalles apenas perceptibles, siendo un “arte difícil de practicar”. Aquí, los modelos son incuestionablemente dos: o el *gentleman* inglés o el parisien “*comme il faut*”, y aunque se sea español como Fernando Díaz de Mendoza, su cualidad de noble y gran actor le otorgan el respaldo para ejercer de modelo de lo inglés o francés. O sea, el modelo para “parecer” a la vista como si sea fuera tales. Según Hochstetter, el Petronio del bien vestir masculino, arte difícil de practicar quizás por sus severidades y restricciones que obligan al sexo masculino a someterse á cánones infranqueables. La *toilette* masculina tiene á su disposición “calidad” y no “cantidad” y he ahí la dificultad para encontrar el medio de parecer ó gentleman de puro corte inglés ó un parisien *comme il faut* que sabe con exactitud cuando debe estar en *grand tenue* ó simplemente elegante. (“Trapos” 1909)

En efecto: la diferenciación por géneros es radical en Europa desde la Revolución Francesa:<sup>17</sup> la Ilustración estableció un discurso binario en términos sexuales, lo que debía manifestarse en una mente /cuerpo diferentes, asegurando Rousseau 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>18</sup> La *Belle Époque* fue la cúspide de este movimiento, en el cual el deber de la mujer de la elegancia copó más y más espacios

de su cuerpo y de los ámbitos de la vida donde ejercerla. No sólo Sarah se cambiaba cinco veces de vestuario por obra: una mujer media en esa época se cambiaba al menos cinco o seis veces de ropa al día, según la hora y a dónde fuera, teniendo cada tenida sus propias complicaciones y especificaciones; por ello, la chilena mereció el satírico apodo de Joaquín Edwards (95) de ser “la fregoliana de la moda”.<sup>19</sup>

¿Pura banalidad? En una mirada más global, es preciso entender el nexo estrecho que existe entre moda y modernidad, términos que comparten su etimología. La modernidad fue vehículo acelerador de este fenómeno en el XIX-XX, a la vez que informa sus propios principios: su valoración por el cambio, por lo “nuevo” y

17. Quedando la política republicana en el ámbito del poder masculino, al que se le atribuye el manejo de la razón, sus detentores debían hacer ostentación pública de su ideario democrático. Adoptaron las ropas del pueblo –los pantalones tipo *culottes*, y establecieron la homogenización plena de su uso inter-clases, prescindiendo de adornos y diferenciaciones ostentosas. Fue la llamada “renunciación masculina” a la belleza, la que por cierto buscó modos minimalistas de seguir manifestándose, a ojos del buen conocedor. En tanto, la mujer fue “obligada a la belleza” (Hunt), delegándose en ella el despliegue de la diferenciación estética y económica. Se convirtieron en estandarte público de las riquezas y poder del marido, de modo “modesto” primero, luego, a medida que la burguesía ganó en poder económico, cada vez de forma más complicada y suntuosa.

18. “A perfect woman and a perfect man ought not to resemble each other in mind any more than in looks”.

19. Término, por cierto, tomado del teatro: Fregoli era un afamado transformista italiano que tuvo temporadas en Chile, y cuyo espectáculo consistía en transformarse aceleradamente ante el público en diferentes personajes y tipos humanos, en especial a partir del cambio de vestuario y accesorios.

original, su instauración de lo vertiginoso, de la mercancía fetichizada, su tendencia a la dinamización de los mercados, de la segmentación del consumo y a su vez de su masificación, está en el trasfondo de la puesta de la moda en el centro de la vida social en este tiempo de la modernidad post-ilustrada. Su dialéctica es perversa: a mayor capacidad democratizadora de la moda (homogenización), mayor tensión hacia su diferenciación: las extravagancias, lo inaccesible al bolsillo medio debutan, legitimadas por el halo de que “está de moda”. Pero pronto su capacidad de distinción desaparece, al integrarse al uso común, iniciándose un nuevo ciclo cada vez más rápido. Al decir de Simmel, desde la Revolución Francesa “las clases e individuos que pugnan por el cambio constante, porque la rapidez de su evolución les concede una ventaja sobre los demás, reencuentran en la moda la dinámica de sus propios movimientos psíquicos” (“La moda” 65).

En esta dinámica, la moda inscrita en la lógica moderna adopta especificidades exhibitorias radicales hacia finales del siglo XIX e inicios del XX que fascinaron y espantaron a teóricos como Benjamin, el que le dedicó parte importante de sus preocupaciones, y a poetas como Baudelaire, quien postuló que en la modernidad, “La vida aparece como un fascinante show, como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el diseño” (en Picó 20). Los poetas modernistas cultivaron ellos mismos la moda con la fruición de manifestar a través de sus singularizaciones su subjetividad y espíritu refinado, contrarios al pragmatismo burgués.<sup>20</sup>

Estar al día con la moda, entendámoslo bien, lo es estar con la que se genera en Occidente para quienes quieren ser parte de sus área de influencia económico/cultural, esté donde se esté a través del mundo, siendo así una carrera contra el tiempo pero también contra el espacio. Se necesitan mediadores como los hombres y mujeres que viajan a Europa y regresan con sus adquisiciones “a pasearlas” por el país de origen; escritoras de crónica social como Rosa Hochstetter y sus revistas ilustradas, como *Zig-Zag* y *Familia*. Se necesitan las grande tiendas como la debutante Gath y Chaves en el Centenario chileno. Y se necesitan las embajadoras culturales y de la moda como las divas europeas en gira por las periferias.

En efecto, un eje central de la teoría de Sennett sobre la relación entre escena teatral y escena pública es que las correspondencias o divergencias entre las vestimentas de la calle y las del escenario revelan aspectos fundamentales de ambos ámbitos. “El cuerpo como objeto de decoración unió la calle con el escenario. ... el puente obvio radicaba en la réplica del vestuario en los dos dominios” (166). En ocasiones, la escena llevaba la delantera: “Las costureras de mediados del siglo XVIII experimentarían a menudo nuevos estilos en el escenario antes de intentar hacerlo con las vestimentas cotidianas de calle” (169), o en otras, la escena lograba sintetizar la quintaesencia de la moda imperante, operando como su multiplicadora desde el escenario. Ante este efecto de

---

20. Escribieron sobre ella innumerables trabajos, editaron revistas especializadas, la aplicaron en ellos mismos. En Chile, se observa el mismo movimiento, con “los dandis de La Moneda” a la cabeza, y con nuestro ya conocido literato Luis Orrego Luco declarándose un “profesional de la moda”, la inglesa en su caso, con Brummel como máximo modelo del dandismo y escuela de vida refinada. Es decir, desviación burguesa al interior de la burguesía: contestación y afirmación a la vez.



La actriz María Guerrero.

Foto: Un siglo en la escena. 1900-2000. Ed. El Mercurio p. 24.

demostración del modo nuevo y excelso de vestir el cuerpo realizado por las actrices, modo que ojalá se pueda ver directamente sobre sus cuerpos reales, o si no, a través de sus fotografías y postales, el deseo de usar personalmente dichos modelos es automático. Por qué no, si desde las primeras clases sociales esa es la mecánica, y los comentaristas locales de teatro, arte y cultura (¿o de moda?; no hay límites entre ellos) no dejan de enfatizarlo para legitimar cada nueva pauta que irradian de lo que “hay que hacer” (o imitar) en nuestra sociabilidad local:

Un gran diario de modas que goza en París de gran prestigio, nos habla en uno de sus recientes números de elegantísimas *toilettes* llevadas por artistas en las escenas, y que han sido adoptadas después por algunas damas de la aristocracia, en algunas de las grandes *soirées* celebradas en el pasado mes de Julio; *toilettes* cuya confección y detalles referiremos a continuación. (Juliette)

Las especialistas en la moda locales, quienes tienen la palabra autorizada en ello, lo que dejan en claro al ocupar un léxico francés especializado intercalado en el castellano, son quienes convierten el modelo visto en la actriz en artefacto utilizable. Tarea no sólo delicada y técnicamente compleja sino requerida de estudio, interpretación y adecuación técnica por ser “elegancias que en Chile nos eran desconocidas”, operaciones en las cuales por cierto se cuele el hibridaje y los modos y gustos de lo local:

De la gentil y gallarda María Guerrero, ¿tenéis bien presente sus bellas *toilettes*, lectoras elegantes?... Envolvente los trajes... Son admirables las plasticidades esculturales que producen sus pliegues. ... Para explicar técnicamente estos trajes debería sentarme semanas á reconstruir y analizarlos prolijamente y entonces sería posible su descripción. Trataré, queridas lectoras, de no faltar á su próxima y pequeña temporada á estudiar esas elegancias que en Chile nos eran desconocidas y conste que las chilenas conocen arte de vestir; pero es imposible establecer comparaciones ni aún con las más elegantes actrices parisienses. (Hochstetter, “Trapos” 1909).

Postulo que en estos tiempos, las actrices y los actores asemejaban las antiguas muñecas y muñecos vestidos con que se diseminaba durante la Colonia la moda desde París y Londres al resto del mundo. A falta de modelos reales, que serían muy caros de realizar y difíciles de transportar, se creaban miniaturas que reproducían a escala perfecta las nuevas modas del vestir, con sus materiales y encajes correspondientes. Estos se multiplicaban y repartían por ciudades de provincia, campos... y las colonias. Esta forma de construir hegemonía de afuera hacia adentro, en el aparecer como constructor del ser, estaría siendo realizado en esta *Belle Époque* por estos maniqués vivos, que circulan de pueblo en pueblo y de continente en continente con sus ropas inimaginables –aunque apenas imitables, por carencia de tecnología, materiales, saber in-corporado– en lo local.

Pero hay más: he indicado que, de acuerdo a las teorías fisiognómicas, de la frenología, de la etología y del darwinismo social, todas ellas extendidas socialmente, la

superficie del cuerpo, lo captado por la vista en él, se entiende como huella de otra cosa que lo excede, ya sea característica racial y grado de evolución de la especie, carácter y tendencias de comportamiento, sentimientos y afectos, psicología y subjetividad, etc., por lo que ningún rasgo de la intimidad podía escapar a la vista pública, incluyendo los de la sexualidad y los vicios. El vestuario sería una importante dimensión de esa manifestación: se “creía que el ‘conocimiento’ íntimo estaba contenido en la vestimenta” (Sennett 391), y se decía de algunos personajes literarios elaborados según estas orientaciones “que parecieran haber nacido vestidos”, tan estrecha era la correspondencia establecida entre el ser y el (a)parecer. Al igual que Stuart Mills, Carlyle plantea 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” (en Sennett 379). De ahí la práctica decimonónica privilegiada: ocultarse a la vista de los otros tras simuladores y disimuladores del cuerpo por el vestuario de moda (corsés, postizos, polizones, sombreros, guantes, etc.) y observar a los otros en detalle, mediante la “gastronomía del ojo” (Balzac).

Gastronomía del ojo que se ejerce con pasión en el teatro, donde, según Sennett, desde la segunda mitad del XIX, se encomendó a actores y actrices, mediados en ocasiones por los dramaturgos modernos, manifestar, encarnar con “verdad”, desde una perspectiva y en un *habitus* historicado, los modos de vida, las actitudes, gestos, reacciones, vivencias, sentimientos del ser humano.<sup>21</sup> Para ello, debían ser estrictamente verosímiles en vestuarios respecto a la época de la acción dramática, y, en gestos y actitudes, debían moverse exactamente en la forma en que los cuerpos se movían en la “vida real”:

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. ... En el teatro, a diferencia de lo que ocurría en la calle, la vida estaba desprotegida; aparecía tal como era ... O sea, bajo condiciones de ilusión conscientemente trabajadas, en el teatro existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle...la vida auténtica, que no requiere un esfuerzo de decodificación, aparecía sólo bajo la égida del arte escénico. (Sennett 391- 2).

La avidez por conocer en detalle todo lo relativo a la realidad y la existencia, quedando uno mismo en un discreto plano de inexpresividad personal, hacía entonces del teatro un lugar perfecto para ejercer la “gastronomía del ojo”, penetrando desde lo social a la máxima subjetividad. Y, cuando lo que se expone en el teatro ante la vista es una actriz que representa condensadamente la modernidad en su más alto exponente, la europea, la mirada subalterna en el Chile de la *Belle Époque* se exagera.

Todo esto subyace a una afirmación como la siguiente: “María Guerrero es la psicóloga de la indumentaria femenina” (Hochstetter “Trapos” 1909). Ser “psicóloga de la indumentaria” es justamente manifestar al personaje a través del vestuario,



Foto: Archivo fotográfico del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

María Guerrero en vestuario de época en el *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. Estrenada en el Teatro Español en 1890.

21. Según Sennett, ya desde 1830 se inició el realismo teatral, en el cual los vestuarios y objetos usados en escena debían ser exponentes de dicha autenticidad emotiva, conductual e histórica, y aún más, hacia 1890 y en adelante, se pidió una mayor libertad expresiva, consonante con las presiones por liberalizar las costumbres y las definiciones identitarias.

sin dejar de transparentarse ella misma en él: a la María Guerrero esencial, tal como transparentaban las mujeres chilenas su personalidad oculta a través del uso, según su psicología personal, del aparentemente homogenizador manto, aun de uso masivo en esta *Belle Epoque* chilena. Continúa Hochstetter:

Acaso María Guerrero no las supera á todas, sus trajes interpretan, como ella, sentimientos y pasiones. Así como crece su estatura cuando la situación escénica de algún personaje representado por ella lo exige, también su traje es una constante revivencia de su persona toda. En los papeles nobles son augustos y severos sus trajes como sus gestos principescos. María Guerrero es una escuela de elegancias y de vida aristocrática, su repertorio se desarrolla á través de refinamientos y exquisiteces; el teatro es hoy guía al ingenio, modelo de buen decir elegante sin afectación, enseña la propiedad de las *toilettes*, el buen gusto, el arreglo de un *boudoir*, de un salón aristocrático.

Apreciemos cómo la comentarista se desplaza, se desliza, establece una mediación continua entre persona, personaje, conflicto y situación dramática en relación a la manifestación de su intimidad y curso de acción en el vestuario. El aprendizaje del saber vivir moderno en el teatro es así un trasluz entre todas estas dimensiones: por algo el teatro es la sede privilegiada del ejercicio del doblez.

### **Políticas de vida/políticas del cuerpo: hacia una “doble emancipación” del cuerpo femenino**

La *Belle Epoque* es el vértice entre dos momentos históricos: el advenimiento del siglo XX va dejando atrás al diecinueve y a su victorianismo. La liberación de las costumbres se acentúa a la par que la del cuerpo en público; la Primera Guerra Mundial acelera y reorienta este desplazamiento de las coordenadas sociales y de género, acudiendo a la manifestación expresiva más que a la simbólica en el teatro, mediada por diferentes capas soterradas en lo profundo. Estos movimientos se palpan claramente en los enunciados locales realizados a la luz de las performances o de los discursos de las grandes actrices europeas, las que van dando la pauta.

El tipo de actriz que, en este contexto, realiza la performance más tradicional en relación al género femenino es María Guerrero. En ella se visualiza la actualización del prototipo de la mujer del siglo diecinueve “distinguida”, que oculta, acalla, reprime los sentimientos y emociones. Este tipo de mujer se sostendría en una ética de la discreción y la honestidad, siendo este el verdadero y sacrificial trasfondo de su entorno de lujos y encajes. El teatro, en esta postura, sería un espejo vuelto hacia el interior, que refleja en su representación lo que la vida real apenas deja entrever del género femenino, convirtiéndose en enseñanza para ellas de la dialéctica represión interna/inmersión exhibitoria en el lujo:

Un soplo de distinción nos da María Guerrero hacia lo discreto, lo moral, lo honesto; las realidades de la vida representadas por ella han sido el espejo donde se han reflejado evidencias crueles de la vida que ella enseña á reprimir y á ahogar recubriéndolas entre sedas y encajes. ...

Los resplandores del lujo no brillan suficientemente si no llevan engarzados otros resplandores más vivos: talento, belleza y virtud. María Guerrero posee esas perfecciones, por eso la aureola de su gloria no se extinguirá jamás. (Hochstetter, “Trapos” 1909)

Pero cada vez con más fuerza irrumpen actrices que se ubican en el lugar de la innovación cultural y de género, que rompen con centenarios preceptos respecto a lo femenino. Confrontan la pasividad, el sometimiento, la constricción, la debilidad, el nerviosismo atribuida a lo femenino y reproducido por estas en sus cuerpos y en su aceptar ser el locus de la belleza y la moral canónicas.

El actor y el músico aparecieron en la jerarquía social mucho más allá del nivel de servilismo que habían ocupado durante el *ancien régime*. 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. (Sennett 69)

La condición de figuras públicas de las actrices en la cúspide de su popularidad las convierte en líderes de opinión; permanentemente realizan declaraciones, comentarios, dan testimonio, escriben relatos y crónicas acerca de sus vidas, sus orientaciones y modo de vivir su condición femenina. En el mundo y también en Chile, se produce un proceso de agenciamiento, de confluencia dinámica de energías entre líderes de opinión modernizadores y estas artistas y divas que lideran posiciones de emancipación en diversas áreas de la definición del género femenino. Son otras las fuentes de legitimidad de estos discursos: la belleza femenina sigue siendo un *leit motiv*, pero ahora, desde otras coordenadas.

La relación cuerpo/espíritu es revisitada una y otra vez, y las políticas del cuerpo se asumen como políticas de vida y viceversa. La actriz en este tiempo tiene una certera percepción de que el ser humano está en público en situación performativa, y hace equivalentes dos espacios prioritarios en este tiempo de constitución y operación de la sociedad civil: el salón y el teatro. Para ellas, la actriz y la señora (aristócrata o burguesa) han de conducirse en público no para pasar inadvertidas sino para hacer converger todos los ojos sobre ellas, en primer lugar. Una vez captada la mirada del "otro", el despliegue de las ideas y de la seducción se dará por añadidura con la prestancia y la seguridad que logró esa primera construcción de sí a través de la política del cuerpo. En ello, la moda es cuestión de auto-manifestación personal por presencia, que da a conocer a la persona incluso antes de cualquier palabra o acción.

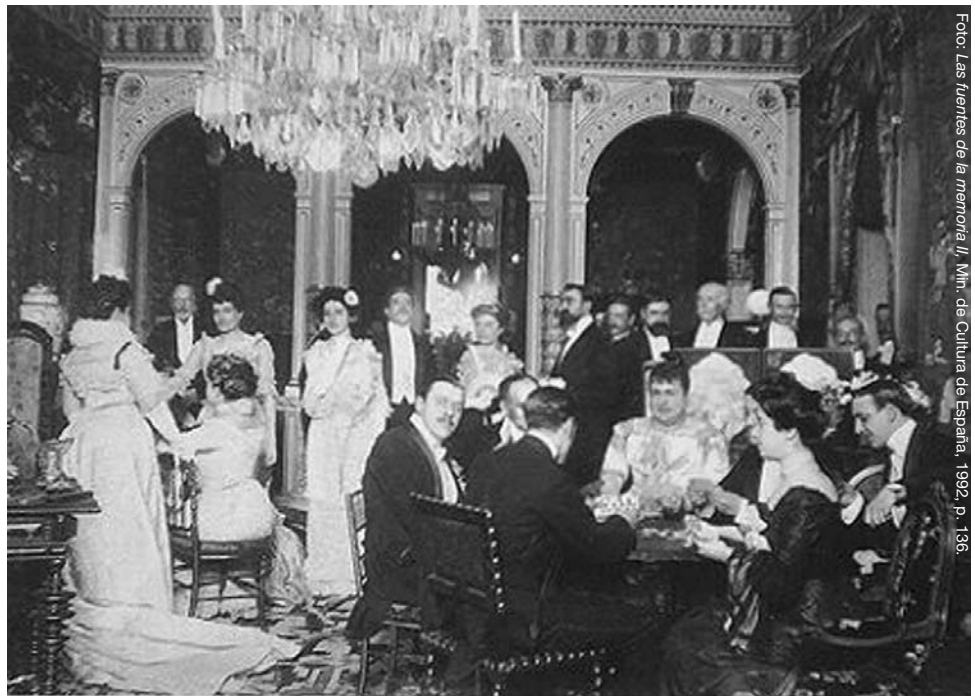


Foto: Las fuentes de la memoria II. Min. de Cultura de España, 1992, p. 136.

Salón aristocrático español alrededor de 1905.

Ciertas mujeres norteamericanas llevarían la delantera en este saber hacer, asociado a un espíritu liberal irrestricto y al ejercicio de la independencia personal, desligado de tradiciones familiares y sociales. Son estas mujeres referente para actrices tan cosmopolitas como Réjane, con las cuales ella y otras actrices europeas comparten asiduamente en uno u otro continente, realizando una polinización mutua en sus giras artísticas.



Foto: Zig-Zag N° 19, 25 de junio de 1905.  
La actriz Gabrielle Réjane, 1905.

La gran artista, la ilustre Gabriela Réjane, ha querido dar su opinión sobre modas. En su sentir, cuando una artista aparece en escena ó una señora en un salón, su *toilette* debe producir impresión inmediata y excelente. Y ello no se consigue desde luego sino por la hechura y el matiz; no por los detalles, ya que no pueden apreciarse en una sola ojeada. Y termina diciendo que toda mujer que sabe vestirse y que posee ese arte, logra también por él rodearse de una atmósfera de inteligencia, de encanto y seducción, que la dá á conocer antes de que uno pueda formarse opinión de ella.

El gran progreso y la independencia en el estilo que se nota en estos años, cree la Réjane que es debido á la influencia de las mujeres americanas, tan jeniales en sus gustos como en sus ideas, pues son mujeres que, según ella, no viven cohibidas por mil hipócritas miramientos. Las americanas aceptan la responsabilidad de sus ideas, individualizándose. (Hochstetter, "Trajos" 1908)

Se liga así la capacidad de diseñar la propia apariencia a través del vestuario con un espíritu moderno: es el triunfo de la individuación, que supone responsabilizarse por las decisiones tomadas acerca de la propia performance, y proyectivamente, en todos los planos de la política del cuerpo/ política de vida (Giddens).

Sennett confirma que, desde 1890, en que la *Belle Epoque* ya reina en ciertos círculos europeos, surgió "la idea de que la indumentaria es una expresión de la personalidad individual" (420), aunque, para las clases medias, esto había que equilibrarlo entre el exceso y lo invisible.<sup>22</sup> Estando estas ideas en el ámbito discursivo, su real aplicación no era culturalmente posible para el hombre y la mujer medios, que aun siendo parte de una cultura de la personalidad individual, no se sentían capaces de realizar su propia rebelión. De nuevo, la escena se vio presionada por esa sociedad a anticipar y demostrar su factibilidad:

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 ocupada en público. (424)

22. "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". (Sennett 421)

Los vestuarios simbolistas y los del ballet moderno fueron los que, ya hacia el siglo XX, lograron una mayor libertad en su concepción y en la movilidad que permitían a sus portadores. Esa relación del cuerpo en el arte, imbuido en la filosofía de las vanguardias, incentivó el tránsito sin mediaciones entre arte y vida: las conquistas perceptivas, expresivas, conductuales, de mirada y actitud crítica hacia lo establecido, de innovación radical, debían ser transformadoras de uno y otro ámbito, a la par. Y las actrices bailarinas que habían logrado expandir su experiencia vital y de relación con el cuerpo afirmaban esto dentro y fuera del escenario.

La Pavlova, por ejemplo, con ocasión de su venida a Chile en 1917, promueve el desarrollo de “una mente sana en un cuerpo sano” en la mujer 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.

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 (extensible al teatro con exigencias de elegancia en el vestir). Para eso, se requería de túnicas livianas, de pies y piernas desnudas, de un espíritu leve. (*Familia* 81)

Esta llamada a la “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, faro 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 este inicio del siglo



Diseño simbolista para *Acis y Galatea* de E. Gordon Craig, 1902.

Ballet de discípulas de Isidora Duncan: “El cuerpo y la esbeltez venusina denunciaban las enseñanzas de la maestra admirable”.



Foto: Zg-Zag N° 478, 18 de abril de 1914.



XX, en un paradójal desquite histórico, fue la mujer, esa que en la Grecia clásica estuvo excluida de las dos prácticas centrales de la vida pública: de la retórica y de la gimnasia.

Apoyadas en la política de vida/política del cuerpo que sostiene a la danza moderna, en Chile se avivó una discusión liderada por las mujeres más liberales, las que 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” (Dorotea).<sup>23</sup>

La bailarina Anna Pavlova en *La dama rusa*, 1913.



### Reflexiones al medio del camino

La indagación en lo que se juega en torno a la presencia performativa de actores y actrices europeos de los circuitos simbólicos de la modernidad –los teatros de palco– da luces sobre una red de dimensiones relativas a la semiosis del cuerpo actoral realizada en un contexto de recepción específico: el de la *Belle Époque* chilena. Esto, mediado por textos elaborados desde un particular lugar de enunciación: el del crítico o de la crítica cultural que escribe en la prensa de la época desde una posición de transmisor, intérprete, valorador y conductor de la opinión y la mirada local. Los discursos que informan dichas textualidades, que se remiten a matrices de significación similares, en relación con ámbitos éticos, filosóficos, históricos, antropológicos, estéticos, sociales y de costumbres, manifiestan una variabilidad de ejes de fuerza, que van desde hacer radicar el poder y su verdad (en términos de Foucault)<sup>24</sup> en los

23. 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.

24. “El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto –y el elemento de conexión– de una relación de poder que se ejerce –y circula– sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas”. (157) “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 de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior del cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez”. (156)

actores y actrices europeos, a negociarlo y discutirlo entre estos y los sujetos locales, hasta ubicar el polo del deseo de lo otro en estos últimos, desde una sed carenciada que atribuye al otro la posesión de lo que falta.

Al ser los escenarios el *locus* de las performances pero también, los discursos acerca de ellas, que constituyen *como* performance al hacer ante la mirada del otro, lo dialógico e intersubjetivo es la dinámica que he querido volver a poner en flujo. En ellas, se da la paradoja que, por la lógica de la Era del Imperio en que se desenvuelven dichas performances, los colectivos locales aparecen en una situación de tránsito, de entre-medio, desterritorializados en sus cuerpos y mentes ante la presencia de quienes representan los ejes corporalizados de lo moderno. Pero su desplazamiento se realiza en un vector de activación, que mueve al cambio de ejes, desde algo tan somático como un “despertar”, “dar vida”, a activar la imaginación de lo irreal, hasta impactar sobre lo corpóreo como un real que tiene formas, lenguajes, modos de articularse como sustratos identitarios respecto de los cuales se confrontan y se rearticulan las propias prácticas, atravesadas por la definición de género.

Al ir ligando discursos específicos a generalizaciones teóricas que los integran a un sistema interpretativo, he querido contestar un tipo de aproximación que ve en estas relaciones entre lo metropolitano y lo local en el terreno del teatro “de alta cultura”, y a la sociabilidad en que éste se desenvuelve, como mero hedonismo y ejercicio altanero/subyugado del poder social, o también, como una suerte de arribismo afrancesado que rinde pleitesía a lo metropolitano per-se. Al bucear en los intersticios de la dinámica antes descrita, he querido abrir el debate hacia los modos concretos en que estas relaciones

operan en diversos planos, siempre en un cruce complejo de factores antropológicos, culturales, psíquicos, semióticos, políticos, estéticos que impactan en y desde los diversos planos de la escena, esta misma sujeta a un doblez entre cuerpo/palabra, construcción de la ficción y realidad, persona/personaje, y, en ellos, entre imaginario y simbolización, cada cual desde su lugar en cruce entre lo local y lo europeo.

Ha quedado quizás en el subtexto mi intención de deconstruir el planteamiento jerárquico y evolucionista vigente en ese tiempo respecto a las culturas y civilizaciones, que les supone grados de modernidad, teniendo Europa la delantera. Propongo aquí que al menos este “cogollo intelectual” chileno que asiste a estos teatros, lo discute, reflexiona y pondera, lo hace desde su propia adscripción a la modernidad, la cual es a la vez una y diversa (Ortiz). Una, porque su lógica interna es común, y diversa, porque adopta concreciones históricas, entre las cuales están las fases del capitalismo

Las actrices europeas con la élite intelectual y política del país.

De izquierda a derecha: Fernando Díaz de Mendoza, Valentín Letelier (Rector de la Universidad de Chile), María Guerrero, Sara del Campo de Montt (esposa del Presidente de la República) y señora Letelier. Diciembre, 1908.



Fotos: Zig-Zag, N° 200, 20 diciembre 1908.

Multitudinaria fiesta en honor de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza organizada por la Federación de Estudiantes FECH en el Salón de la Universidad de Chile, 1908.

y las fuerzas productivas en las que se encuentra, o los modos de articulación de sus diferentes componentes. Las reflexiones de Simmel, Benjamin y Baudelaire, por ejemplo, que he ido deslizado en tanto teóricos de la modernidad y específicamente de esta fase histórica, las cuales son plenamente atingentes a la cultura y sociedad chilena que he focalizado aquí, apuntan a estos dos componentes.

Sin duda, estas reflexiones quedan trucas al no confrontarlas con otros desarrollos de mi plan investigativo, a realizar en los próximos dos años, tendientes a develar la constitución caleidoscópica de este campo artístico de lo teatral (Bourdieu). Abordaré por ejemplo las posiciones en pugna respecto a esta incursión del teatro moderno en Chile, las críticas que provienen desde las trincheras conservadoras anti-modernas, por una parte, y desde las posiciones que aspiran a hacer prevalecer una raíz identitaria popular y nacional, por otra, que cambie el eje de tensión hacia los marginados del poder social, a partir de una producción escénica y dramática de autoría chilena y de performance nacional en ambos polos de la escena/público. En relación a ellas, la actual indagación encontrará su lugar relativo y surgirá la discusión crítica a sus posiciones, que parecieran por ahora incontestadas, sin estarlo de hecho.

Los propios sociólogos de la modernidad, como Simmel y Benjamin, tuvieron posiciones esperanzadas respecto a este periodo de la historia, debiendo sufrir la experiencia de catástrofes de guerra y crisis globales para aguzar su espíritu crítico frente a fenómenos como la moda, por ejemplo, la que tomaron como metáfora de época. Siguiendo a Baudelaire, consideran que el capitalismo en esta etapa generó un modo de experimentar el mundo como fugacidad, aceleración, cambio, inmediatez tensionado por la acumulación de la cultura clásica. Desestiman la posibilidad de captar esto desde las grandes estructuras económico-políticas: posan, en cambio, la mirada en los elementos contingentes, en los detalles, para desde ellos, reconstruir lo social.<sup>25</sup> Esa misma estrategia es la que he seguido aquí: focalizar la mirada y la intelección en un espacio estratégico simbólico de la modernidad: el teatro de palcos, tal como funciona en una coyuntura histórica y un locus preciso –Santiago de la *Belle Époque*, en tensión con la Época del Imperio, para desde ella, irradiar una comprensión de las dinámicas sociales en acción como “profundas vivencias de la modernidad”. ●

25 Picó sintetiza en relación al *Passagenwerk* de Benjamin: “Según un método que recuerda al de las vanguardias artísticas, un objeto histórico captado en el espejo de una ciudad como París, (es) investigado a través de sus elementos en apariencia más secundarios: la moda, el juego, el coleccionismo, los bienes de consumo, el flâneur, las galerías. ... solamente con símbolos y ejemplos puede ser captada esta profunda vivencia (de la modernidad) en todo lo que es humano. (20, 23)

## Bibliografía

- Anderson, Benedict (1983), *Imagined communities*, London y New York: Verso.
- Arauco, Fernando. “Entrevista con María Guerrero”. *Zig-Zag* 196 (1908).
- \_\_\_\_\_ Fernando Arauco. “María Guerrero”. *Zig-Zag* 200 (1908).
- Balzac, Honorée, citado por Rosa Hoschtetter. “Trapos”. *Zig-Zag* 173 (1908).
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Barros de Orrego. Martina. *Recuerdos de mi vida*. Santiago: Orbe, 1942.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a theory of practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995.

- Butler, Judith. *Bodies that matter*, New York: Routledge, 1993.
- Chalo. "La Compañía Pino-Thuillier", *La Hoja Teatral de Valparaíso*. 376 (1910).
- Collier, Simon y William F. Sater. *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge, U. Press, 1998.
- D'Alambert. *La enciclopedia*. 1757.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- De Toro, Alfonso. "Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la Conquista. Analogía y comparación como estrategias translitológicas para la construcción de la otredad". *Atenea*. 493 (2006): 87-149. Deleuze, Gilles/Claire Parnet. *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Dorotea. "El culto de la línea y de la gracia". *Familia*. 95 (1917): 32. "Editorial". *Familia*. 44 (1913): 2.  
 \_\_\_\_\_ *Familia*. 81 (1916): 3.  
 \_\_\_\_\_ *Familia*. 90 (1917): 1.  
 \_\_\_\_\_ *Familia*. 92 (1917): 1.
- El Proscenio*. 204 (1892): 2.
- Edwards Bello, Joaquín. *Crónicas del centenario*. Santiago: Zig-Zag, 1968.
- Felman, Shoshana *Le scandale du corps parlant*, París: du Seuil, 1980.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Ed. de la Piqueta, Madrid, 1992
- Feral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Cuadernos de Teatro XXI, GETEA, 2003.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Giddens, Anthony (1994), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras: Celta.
- Graham, María. *Diario de mi residencia en Chile*. 1824. Santiago: Fco. de Aguirre, 1988.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili Mass Media, 1999.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori. 1998.
- Hochstetter, Rosa. "El cuidado de los pies". *Zig-Zag*. 190 (1908).  
 \_\_\_\_\_ "Trapos". *Zig-Zag*. 184 (1908).  
 \_\_\_\_\_ "Trapos". *Zig-Zag*. 202 (1909): 1-3.
- Hunt, Lynn. "Freedom of dress in revolutionary France". *Feminism and the body*, Ed. Londa Schiebinger, Oxford University Press, 2000: 183-202.
- Hurtado, María de la Luz. "Chile 1900-1918: Políticas de vida y políticas del cuerpo modernos en y desde el teatro europeo en gira". Informe Proyect Fondecyt N° N°1060528, 2006.  
 \_\_\_\_\_ 2006, "Productividad de la mirada como performance". *Teatro XXI*. 22 (2006): 44-54.  
 \_\_\_\_\_ *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*. Irvine: Gestos, 1997.
- Iris (Inés Echeverría de Larraín). *Emociones teatrales*. Santiago: Barcelona, 1910.
- Juliette. "La moda en el teatro". *La Hoja Teatral de Valparaíso*. 457: 1911.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- Latcham, Ricardo. *Chile, una loca geografía*, 1940.
- Melfi, Domingo. "Los ojos de Rosario Pino". *Zig-Zag*. 486 (1914).
- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado precedido por el retrato del colonizador*. Buenos Aires: de la Flor, 1983.
- Mont Calm. "¿Cuál es la más elegante de las artistas de París?". *Zig-Zag*. 121 (1907).
- Muguet. "En el gran mundo". *Familia*. 21 (1911): 11.
- Orrego Luco, Luis. "Los viajeros". *Selecta*. 3 (1909): 70.
- Ortega y Gasset. *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1977.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio*. Benjamin en París, Bogotá: Norma, 2000.
- Pavlova, Anna. "Manera de ser hermosa y de conservarse". *Familia*. 91 (1917): 5.
- Picó, Joseph. 1992. *Modernidad y posmodernidad. El gran debate*, Madrid: Alianza.
- Rojo, Grinor. "Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon". Inédito, caps. 4 al 6, 2001.
- Roxane (Elvira Santa Cruz de Ossa) "Vida social". *Zig-Zag* 650 (1917).
- Rousseau, Jean Jacques. *El Emilio*, libro 5, New York: Basic Books, 1968.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge, 2002.
- Simmel, Georg "Cultura femenina" 1911. *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. Genoveva Dietrich. Barcelona: Alba, 1999. 175-222.  
 \_\_\_\_\_ "The crisis of culture". 1917. Peter Lawrence. *Georg Simmel: sociologist and European*. New York: Barnes & Noble, 223-42.  
 \_\_\_\_\_: "La moda". *Cultura femenina*. Barcelona: Alba, 1999, 35-72.
- Silverman, Kaja. *The threshold of the visible world*. New York & London: Routledge, 1996.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo II. Santiago: Universitaria, 1997.
- Swift. "Impresiones de arte" a. *La Tribuna Ilustrada*. 3 (1917): 14-15.  
 \_\_\_\_\_ "Impresiones de Arte" b. *La Tribuna Ilustrada* 13 (1917): 25-09.
- Taylor, Diana. "Hacia una definición de performance", *Conjunto* 126 (2002): 27-31.
- Vale Almeida, Miguel (org.). *Corpo presente. Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta, 1996.
- Weinstein, Deena y Michael A. Weinstein. "Simmel and the theory of postmodern society". *Theories of modernity and postmodernity*. Ed. Bryan S. Turner. London: Sage, 1990.