

# La tapada: la performance chilena del mirar sin dejarse mirar<sup>1</sup>

**María de la Luz Hurtado**

Socióloga, PUC y Doctora (c) en Literatura, U. de Ch.  
Profesora Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

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

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

Schechner, 2001, *Performance studies...*

## La mirada a lo social como performance

Habiendo por muchos años centrado mi trabajo de investigación en la relación teatro/sociedad, he querido en esta oportunidad alterar las coordenadas y dirigir mi mirada hacia la sociedad como lugar donde los sujetos sociales realizan teatralidades a partir del acto de poner su propio cuerpo y palabra en escena, espectacularizando su presencia en público. En esta perspectiva, me ocupa la palabra como portadora del logos y la imagen como configuradora de visualidades corporales, la que también articula propuestas de significado al actualizarse a sí misma frente a otros en tanto género, clase, etnia, etc., ejercitando con ello una *política del cuerpo*. El ojo, enton-

ces, como órgano necesario del conocimiento de lo otro, de la identidad y de la diferencia, traslapado con o en ausencia de lo verbal.

Mi propuesta es que las múltiples fuerzas que convergen a los espacios sociales y cívico-públicos lo hacen en agenciamientos de diferentes deseos de poder (ser), y para ello se suelen sustentar en peculiares espectacularizaciones de sí mismos que dan curso a, y colaboran a conformar, subjetividades, identidades y proyectos sociales dinámicos. Esta aproximación me llevó a utilizar la teoría de la performance como base de mi tesis de doctorado, desde la cual interrogo diferentes modos de uso del cuerpo en vestimentas, en rituales y en espectáculos en el Chile finisecular decimonónico. Aprovecho para ello el auge en el último tiempo de los es-

tudios del cuerpo con base en la antropología y extendidos a los estudios culturales, los que impactan fuertemente a las disciplinas que fijan su atención en los comportamientos en público.

En el corazón de estas reformulaciones disciplinarias está la pregunta acerca de la *semiosis* del cuerpo humano y su vínculo con la representación o lo simbólico, pregunta vinculada a los recientes cuestionamientos postestructuralistas al cartesianismo epistemológico y a su privilegio de lo conceptual y del lenguaje simbólico: al establecer que toda inscripción en cualquier soporte (incluido el cuerpo humano) funciona como escritura en tanto convocatoria y desplazamiento del significado, se inicia el juego de los significados desplazados. En una lí-

1. Este artículo es un fragmento de mi tesis para optar al grado de Doctor en Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, realizada bajo la dirección del profesor Grinor Rojo, titulada *Performances de la sociedad civil en tensión con la modernidad*. Chile 1870-1918, 1000 pp., 2004.

nea similar, el psicoanálisis lacaniano propone que el barramiento de la línea significado/significante desplaza, desvía, *difiere* al significado. Barramiento que provendría del modo en que lo simbólico se constituye en el proceso de individuación del sujeto carenciado y deseante, el que establecería flujos permanentes entre el imaginario –representación del cuerpo del otro como diferente/idéntico al propio cuerpo– y el lenguaje simbólico, siempre diferido del Otro o de la unidad primaria. Para el analista o investigador, y para el sujeto que indaga en su propia constitución barrada y diferida, el acto o proceso de significancia será el camino para avanzar en el desentrañamiento de la carencia y de sus sustitutos simbólicos.

La estrategia en los estudios de la performance es ponerse desde el punto de vista de la recepción: el investigador llega a una escena que entiende como en diálogo, en intercambio intersubjetivo, en producción contingente de sentidos, siendo él un polo activo de esta generación de discursos interpretativos. Allí, los sujetos, con toda la complejidad social, lingüística y psicoanalítica implicada en ese concepto, es decir, con sus cuerpos, sus mentes, sus psíquis y sus circunstancias, interactúan productivamente con otros que se encuentran en la misma condición. Barthes,

al declarar la muerte del autor, junto a Jauss al proponer la dinámica generadora y activa del receptor, son algunos de los que están tras esta posición de la recepción productiva.

Un concepto central en los estudios del cuerpo es el de *in-corporación*, el que a su vez se vincula a una particular ontología. Por ejemplo, Mary Douglas<sup>2</sup> plantea una cuestión básica en relación al problema de la semiosis del cuerpo, atendiendo a que las personas *tienen* un cuerpo y a la vez *son* un cuerpo. Cuando se piensa al sujeto como *teniendo* un cuerpo, el implícito es que hay un ser anterior u ontológicamente situado en otra parte que excede a ese cuerpo. Quienes postulan que el ser humano es un cuerpo remiten todos los procesos de subjetivación y constitución del yo a lo corporal, y por tanto a lo contingente, sin que exista una esencia anterior o subyacente desligada de lo corpóreo.

Esta alternativa enfatiza el concepto de la *in-corporación*: el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática, cuerpo a cuerpo dentro de la comunidad, lo que no es reducible ni pasa necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura). A partir de ideas fenomenológicas y terapéuticas, esta tendencia propone que el cuerpo se constituye a sí mismo como *body*

*subject*. Blacking<sup>3</sup> insiste en que la mente no puede ser separada del cuerpo: la condición básica de la sociedad es un estado de *fellow-feeling* en el cual las formas de interacción no verbales son fundamentales. En términos de Lock (1993), el cuerpo no es un lazo entre naturaleza y cultura sino que media toda la reflexión y acción sobre el mundo, en tanto Csordas<sup>4</sup> sintetiza lo anterior al decir que *el cuerpo es sujeto de cultura*<sup>5</sup>.

El inspirador de los actuales estudios del cuerpo y de la performance es Merlau-Ponty, a partir de su estudio *Fenomenología de la percepción*<sup>6</sup>. Para él,

*la percepción y la cognición no son una conquista sólo de la mente sino de toda la persona-cuerpo en un proceso histórico: implica la localización de las personas en el mundo, cuyo sentido es mediado por su desenvolvimiento en las relaciones sociales.*

Bourdieu<sup>7</sup> en base al concepto de *habitus*, que toma de Mauss, como repetición de prácticas corporales inconscientes y mundanas, delinea un tercer orden de conocimiento, el que pasa del análisis del hecho social como *operatum* a su análisis como *modus operandum* (en proceso de realización).

¿Cuál es el valor heurístico de estos enfoques de *epistemología bastarda* o de tensión no dual entre teo-

2 Mary Douglas, 1973, *Natural symbols*. Nueva York: Vintage, .

3. Blacking, J., 1977, *The anthropology of the body*, Londres: ASA MonoGraph 15, Academic Press.

4. Csordas, T., 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*, Berkeley: University of California Press.

5. Al respecto, es bueno mantener en mente el alerta que realiza José Gil (1995. "Corpo", en *Soma/psique—Corpo*, Enciclopedia Einaudi, vol. 32, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda) respecto a un regreso a la fenomenología *tout court*, en la cual el cuerpo tórnase un referente despótico capaz de resolver todos los problemas, desde la decadencia de la cultura occidental hasta los mínimos conflictos internos del individuo.

6. M. Merlau-Ponty, 1962, *Phenomenology of perception*, Evanston, Il.: Northwestern University Press,.

7. Pierre Bourdieu, 1977, *Outline of a theory of practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

rias cognitivas y fenomenológicas, estructuralistas y pragmáticas, que reintroducen lo *in-corporado* e *in-formado* al terreno del conocimiento humano y al de la práctica social? ¿Qué tipo de fenómenos serían los más sugestivos o ricos para recuperar en esta noción de la compleja integralidad de lo humano?

De cara a la problemática de la modernidad y al concepto de individuo y sujeto social, Terence Turner define al sujeto como *una conciencia in-corporada con propósito, voluntad y capacidad de agenciamiento o acción*. Acentúa el carácter relacional, contextual y de proceso de la identidad personal: *no es un ego cartesiano desincorporado e íntegro*. La proyección política de este concepto estaría en que

*para los nuevos movimientos políticos de resistencia personal, social, cultural y ambiental, "el cuerpo" consiste en procesos de actividad autoproducida, al mismo tiempo subjetiva y objetiva, significativa y material, personal y social, un agente que produce discursos tanto como los recibe*<sup>8</sup>.

Lo anterior, enhebrado al estudio de la cultura de consumo, ha evidenciado que el "yo" (*self*) moderno es representacional.

Anthony Giddens<sup>9</sup> subraya que el cuerpo es un sistema-acción, un modo de praxis, y que su inmersión en las interacciones cotidianas es esencial para la narrativa de la

autoidentidad. En ella, presta atención a las apariencias, posturas, sensualidad y regímenes del cuerpo. En una relación entre agencia y estructura, asocia el *self* a la idea de que el cuerpo es moldeado en la sociedad moderna de modo de expresar las narrativas auto-reflexivas. Los conceptos de *política de vida* las entienden como política de cuerpo, terreno privilegiado de las disputas en torno de las nuevas identidades personales, de la preservación de las identidades históricas, de asunción de híbridos culturales o de recontextualizaciones locales de tendencias globales (en el tiempo de mi estudio, de tendencias colonialistas).

Las convergencias experimentadas por la antropología, la lingüística postestructuralista, el psicoanálisis, los estudios dramáticos y teatrales, los estudios literarios, el de las artes visuales, feministas, etc., unido a las transformaciones dentro de las prácticas artísticas propiamente tales, llevó a considerar limitado permanecer dentro de solo una de estas perspectivas cuando se intentaba abarcar en un mismo arco el fenómeno de lo que se llegó a denominar *performance*. Como sustrato están por cierto Goffman y Merleau-Ponty en los 60 y 70, pero, incorporando las vetas centrales de los estudios culturales, sus principales articuladores han sido Victor Turner y Richard Schechner, como también, Diana Taylor, los dos últimos, académicos

norteamericanos a los que tomare aquí como referencia<sup>10</sup>.

Esta interdisciplina se enfrenta al desafío de una gran amplitud, ya que al proponer que toda forma cultural es también una representación, desde la vida cotidiana a la más formalizada obra dramática representada, se podría diluir fácilmente su objeto de estudio. Esto ya se advierte en propuestas pioneras como la de Dauvignaud, quien postula que

*nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática... (...) Representar consiste en crear el ser, en acumular la substancia colectiva*<sup>11</sup>,

para no ir más lejos a la concepción medieval de la vida como teatro (el calderoniano *gran teatro del mundo*) o a la renacentista de Shakespeare, quien en *Hamlet* y en *Otello* plantea que el parecer y el aparecer son incapaces de revelar al ser.

Schechner propone resolver el desafío de dicha amplitud a través de lo preformativo, que:

*ocurre en lugares y situaciones no marcados tradicionalmente como "artes performativas", desde vestirse, disfrazarse y el travestismo a ciertos tipos de escritura y habla. (...) Las performances marcan*

8. Terence Turner, 1994, "Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in cotemporary social theory", en (org.). Csordas, T. *Embodiment and experience. The existential ground of self and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

9. Anthony Giddens, 1994, *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras: Celta.

10. Richard Schechner, 2002, *Performance studies. An introduction*, London: Routledge, y Diana Taylor, 2002, *Hacia una definición de performance*, La Habana: Conjunto N°126, Casa de las Américas, pp. 27-31.

11. Jean Duvignaud, 1970, *Espectáculo y sociedad*, Caracas: Ed. Tiempo Nuevo, pp. 16 y 17.

identidades, doblan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias<sup>12</sup>.

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

¿Qué es, entonces, realizar una performance?

Continúa Schechner:

*En las artes, "to perform" es poner en escena un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto. En la vida diaria, "to perform" es llamar la atención, irse al extremo, subrayar una acción para aquellos que están mirando.*

En mi concepto, en la base de la performance está el cruce de miradas, la conciencia de ser mirado y la de convocar y seducir para conquistar esa mirada. Dice Schechner que en el siglo XXI como nunca antes la gente vive mediante la performance;

le contraindico que otra época tanto o más performativa que la actual fue justamente el fin del siglo XIX.

Metodológicamente, no se trata de establecer a priori que un flujo de comportamientos es una performance sino que *la mirada* constituiría al objeto como una epistemología: se mira el flujo de acciones representacionales como performance. El predicamento es que su dimensión performativa no está en la materialidad de la ejecución sino en la interactividad implicada en el hacer, comportarse y mostrar:

*Uno le pregunta a la performance cuestiones en cuanto suceso: ¿Cómo se despliega un suceso en el espacio y se enmarca en el tiempo? ¿Qué vestimentas o ropas y objetos especiales se ponen en uso? ¿Qué roles son jugados y cómo son estos diferentes, si lo son, de quienes son usualmente sus performers? ¿Cómo son los eventos controlados, distribuidos, recibidos y evaluados?<sup>13</sup>*

La performance se ubica así en el terreno de la pragmática y en su concepción de flujos inmanentes prefiere escapar a lo trascendentalista. Tomando a Foucault, *el discurso no puede ser referido a la presencia distante del origen sino tratado cómo y*

*cuándo ocurre<sup>14</sup>.*

Subyace al término *performance* el situar al objeto, desde la mirada, en un punto de vivacidad: al decir de Taylor, *de manera opuesta a las "narrativas", los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atractivo. De modo diferente al "tropo", que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción<sup>15</sup>.*

Lo que no obsta a que un estímulo a los estudios performativos sea la filosofía del lenguaje (Austin) y que una corriente de los estudios de las narrativas y de los discursos en base a textos escritos –la de los actos de habla– tenga continuidad con el sustrato epistemológico de los estudios performativos. Al historificar la situación del intercambio lingüístico entre emisor y receptor, y al concebir a cada uno de ellos como sujetos incorporados en tensión recíproca, desbarata la idea de un acuerdo, una cooperación, una sinceridad o transparencia entre ellos<sup>16</sup>. Como sintetiza Felman, habría *una relación*

12. Schechner, op. cit., pp. 23 y 19.

13. Ibid., p. 42.

14. Michel Foucault, 1977, *The archeology of knowledge*, London: Tavistock, p. 25.

15. Taylor, op. cit., p. 30.

16. Ejemplos de esta perspectiva los encontramos en planteamientos como los siguientes, de Marie Louise Pratt en relación a los actos de habla, y de Barthes en relación al enunciado:

"Cuestionar las normas de la sinceridad y la cooperación (del pacto del acto-de-habla entre el lector y el autor) tiene claras repercusiones para el análisis de la literatura. En el presente, la mirada es una de cooperación racional hacia objetivos compartidos. Uno debe ser capaz de hablar sobre relaciones lector/texto/autor que son coercitivas, subversivas, conflictivas, de sometimiento a la vez que cooperativas, y sobre relaciones que son algunas o todas estas simultáneamente o en diferentes puntos en un texto. Tales desarrollos enriquecerían considerablemente el cómo se da cuenta de los actos-de-habla (speech-act) de textos de vanguardia y de 'lecturas de resistencia' ('resisting reading', Fetterley 1978) del tipo de los discutidos por mucho(a)s crítico(a)s feministas. (...) Lo que se necesita en una teoría de representación lingüística que considere que el discurso representativo está siempre comprometido tanto en hacer calzar

indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso, relación que estaría a la base de la relación cardinal de la teoría psicoanalítica con ciertos tipos de textos, especialmente con los dramáticos con sustrato mítico<sup>17</sup>.

### Hipótesis en juego

La pregunta que hago en mi tesis en relación a las prácticas sociales, representaciones y agenciamientos en el Chile del siglo XIX es cómo se expresaron en ese entonces las narrativas de la autoidentidad incorporadamente, y cómo se jugaron en ellas la relación tradición-innovación, localismo-colonialismo cruzado con los modos de representación visual de las diferencias de clase, de género, de raza, de sensibilidad cultural, etc.: ¿Cómo es que se representó a los otros y a sí mismos en cuanto diferencias corporizadas? ¿Cómo se establece lo que es digno de ser visto y los modos de ver en los términos anteriores?

Planteo al respecto, entre otras, las siguientes hipótesis generales:

*Lo performativo en el Chile de 1870-1918 conforma un sistema caleidoscópico cuya organización, expresión y transformaciones a través de estas cinco*

*décadas actualiza las tensiones y distensiones de los diversos actores sociales operantes en la vida sociocultural del país, enfrentados a la necesidad de constituir su cualidad diferencial de sujetos modernos.*

*Hay diversidades en pugna dentro de cada circuito y estamento social y entre ellos no hay consenso. Por tanto, el espacio performativo es un lugar de lucha por hegemonizar la propia postura en relación a los diversos proyectos operantes y emergentes a nivel nacional e internacional.*

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

*El sistema performativo operante en Chile entre 1870-1918 es uno compleja y contradictoriamente interconectado en sus diferentes circuitos de producción-circulación-recepción. La escena social es copada por un continuum entre la autoexpresión de una sociabilidad segmentada y heterogénea, capturada por la*

*necesidad de representar y representarse con su propio cuerpo en escena, ritualizando y modelizándose con sus posturas y sus imposturas, y la participación en un sistema internacionalizado inserto en una dialéctica neocolonial, en relación a los cuales y desde los cuales se irá constituyendo una escena urbana ¿nacional? ¿moderna? ¿recuperadora? ¿contestataria?*

Las anteriores dilucidaciones están ligadas a una pregunta política central, que tiene que ver con las diversidades posibles de manifestación de identidades en el espacio cívico-público, en último término, con la capacidad de tolerancia de un sistema, con su vocación auténticamente democrática en tanto diversidad de los cuerpos y voces acogidos y promovidos en público, y con las represiones, censuras, discriminaciones, negaciones que en ese lugar se ejercitan por el poder de las performances inscritas e incorporadas culturalmente. Para ello, tomo como orientación la hipótesis de Young:

*"Una concepción emancipatoria de la vida pública puede mejor asegurar la inclusión de todas las personas y grupos no reclamando una universalidad unificada sino explícitamente promovien-*

---

las palabras al mundo y el mundo a las palabras; que el lenguaje y las instituciones del lenguaje en parte constituyen o construyen el mundo para la gente en las comunidades de habla, más que solamente lo identifican o aluden. Los discursos representacionales, ficcionales o no ficcionales, deben ser tratados simultáneamente como realizaciones creadoras-de-mundo, descriptivas de mundo y cambiadoras de mundo. (Pratt. 1986. *Ideology and speech-act theory* . Poetics today, vol. 7:1, p.70-71)

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

17. Shoshana Felman, 1980, *Le scandale du corps parlant*, París: Éditions du Seuil, p. 130.

do la heterogeneidad en público<sup>18</sup>.

En la medida que diagnostico que no existe tal concepción emancipatoria de la vida pública en el Chile del novecientos, y que de hecho imperan flujos de poder restrictivos que llevan al ocultamiento de los sentimientos en público y de los cuerpos mismos, en especial de los femeninos, y que más allá de ello, y como forma connatural a la cultura humana y a sus formas de simbolización, operan barramientos que difieren al significado en relación al significante, establezco que

- Habrá censuras, silenciamientos, represiones y modelamientos provenientes de las distintas esferas de poder incardinadas en los cuerpos y en las instituciones, las que serán sorteadas por estos juegos performativos mediante el mecanismo de la doble voz (Showalter<sup>19</sup>) y del doble cuerpo ("el teatro y su doble", Artaud<sup>20</sup>), por lo que no habrá una transparencia mimética en los cuerpos de la representación sino, a menudo, encubrimientos cifrados.

En cuanto a las hipótesis específicas al Chile decimonónico y del fin de siglo del XIX al XX, y ya referida a las peculiares formas performativas realizadas en Chile, rescato aquí una relativa al tema que trataré a continuación:

Una principal performance del Chile que entra a la modernidad es la fiesta suntuosa, sobresaliendo entre ellas la mascarada y el baile de fantasía, es decir, el vestuario fastuoso y el uso del disfraz como una manifestación de la corporización del deseo de ser otro, representando el "yo" sublimado o reprimido. Subsistiendo aún ciertas fiestas colectivas de co-participación en el espacio público, manteniendo estas un trasfondo sacrificial, se tiende en estas fiestas a la segmentación social y a redefinir la relación público-privado a favor de los sectores dominantes.

De entre las muchas performances de las que realizo la semiosis en mi tesis, como son las de la política del cuerpo a través del vestuario, escudriñando para ello fenómenos como la renunciación masculina mediante la homogenización versus el dandi, el deber de la belleza femenina versus el uso del manto, y luego en los rituales sociales, el paseo, el corso de flores, la kermesse, los juegos florales de poesía, los bailes de fantasía, los carnavales y fiestas de primavera, etc., he elegido aquí ejemplificar los anteriores a través de una performance especialmente significativa para el teatro: me refiero a la particular institución chilena de la *tapada*.

## Tapadas en la platea del teatro

¿Y no hay "tapada" a quien algún plantón demos?

Zorrilla, 1844,  
Don Juan Tenorio<sup>21</sup>

En las fiestas públicas celebradas por la revolución francesa, los organizadores recomendaban a las mujeres de todas las clases asistir con túnicas blancas a la romana, de modo de expresar su igualitarismo social y sencillez republicana. En Chile post revolución independista, aunque la burguesía triunfante cambió sus ropas de tipo español por las francesas, especialmente para las tardes sociales y las fiestas, mantuvo el concepto de la *representación publicitaria* mediante el vestuario, es decir, imponer el poder por presencia en público mediante ropajes ostentosos y preñados de símbolos de poder<sup>22</sup>. En ello siguió operando el influjo español, ya que la corte española fue la más tardía dentro de Europa en abandonar el boato y ceremonial tradicional en estos aspectos.

Esa cultura permaneció en esta distante ex colonia a juzgar por la persistencia de ciertas normas vigentes después de la Independencia y prolongadas por décadas: *Nadie podía mostrarse en dos o más bailes con el mismo vestido y los mismos adornos*<sup>23</sup>. Los sacrificios a tal efecto eran enormes:

18. Iris Marion Young, 1998, "Impartiality and the civic public: some implications of feminist critiques of moral and political theory", p. 424. en *Feminism, the public and the private*, ed. Joan B. Landes, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 421-447.

19. Elaine Showalter, 1988, "Feminist criticism in the wilderness", en *Modern criticism and theory*, ed. David Lodge, London and New York: Longman, pp. 330-353.

20. Antonin Artaud, 1996, *El teatro y su doble*, Barcelona: Gallimard.

21. Juan de Zorrilla, 1971, *Don Juan Tenorio*, en Tirso de Molina. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid: Taurus.

22. Para el desarrollo del concepto de *representación publicitaria*, ver Jürgen Habermas, 1999, *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili.

23. Guillermo Feliú Cruz, 2001, *Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros*, Santiago: Andrés Bello, p. 242.

Tadea Xaraquemada en la **artificialidad del miriñaque colonial** vs. Dolores de la Morandé en la **naturalidad de la túnica romana republicana**



Tadea Xaraquemada de Izquierdo, anónimo, 1808. En Falabella, 1989: *Imagen femenina*, p. 21.



Dolores de la Morandé de Valdivieso, de José Gil de Castro, c. 1820. En Falabella, 1989: *Imagen femenina*, p. 23.

*Muchas personas conocidas que se encontraban en una situación precaria y que vivían humildemente, asistían a los bailes lujosamente vestidas y cubiertas de alhajas de gran valor. Las mujeres que no vivían en la abundancia tenían a honor ostentar gran lujo en las fiestas de tertulias y bailes y se imponían de antemano las privaciones más penosas...*<sup>24</sup>.

Da cuenta Feliú Cruz de una crónica acerca de una lujosa fiesta burguesa celebrada en Santiago alrededor de 1822, a la cual asistía la *crème* de la nueva clase dirigente. Pudo el cronista observar a dos mujeres de gran dignidad y aún bellas que se encontraban en un salón se-

parado de la fiesta por otro donde se encontraba la orquesta, junto a unas jovencitas de su familia que hacían desesperados esfuerzos por ver la fiesta, saltando por sobre los músicos. Eran miembros de una familia española de gran fortuna cuyos bienes habían sido embargados y cuya actual restringida situación económica las había hecho no dignas de ser invitadas a la fiesta, pero sí se les permitió mirarla desde ese marginal lugar de *ver sin ser vistas*<sup>25</sup>. Aunque probablemente, los de la fiesta sabían que eran observados clandestinamente por ellas, quizás aumentando su placer de poder: de sí poder estar en la fiesta porque se podían comprar el traje francés que no hacía des-

entonar el brillo de la nueva era. Sin embargo, no siempre ser una *tapada* era señal de pobreza y discriminación: las más ricas lo usaban cuando no habían sido invitadas por algún motivo (podía tratarse de una fiesta familiar íntima, por ejemplo, de una gremial, etc.) y querían igual gozar de la *gastronomía del ojo*.

Esta exigencia de elegancia era altísima, sobre todo en caso de asistir al teatro, el que funcionaba en temporadas de varios días seguidos o alternados. Para asistir al teatro oficial de la República, adornado con sederías blancas, rojas y azules y presidido por O'Higgins, en el cual se iniciaba cada función con la nueva y patriótica canción nacional, había que ir con vestido nuevo. Y para lucirlo, asistir a un palco, con alta visibilidad de doble vía: hacia el resto del teatro y desde este hacia sí. La costumbre, instaurada en Europa en el siglo XVII, obligaba a las mujeres de abolengo a asistir a los palcos, por cierto, de alto precio, estándoles vedado el uso de la platea, lugar eminentemente masculino y de la plebe.

Pero, ¿qué son esos huecos negros, esas lagunas oscuras en medio de tanta elegancia y apariencia inglesa-francesa de las damas? ¿Quiénes osan mezclarse entre los gallardos militares y galanos jóvenes que asisten al gran ruedo frente al escenario? Allí, *en la platea estaban las "tapadas", o sea, las damas que no tienen palcos o no pueden cambiarse el vestido, van allí de incógnito con un chal sobre las cabezas*<sup>26</sup>.

24. Ibid, p. 188.

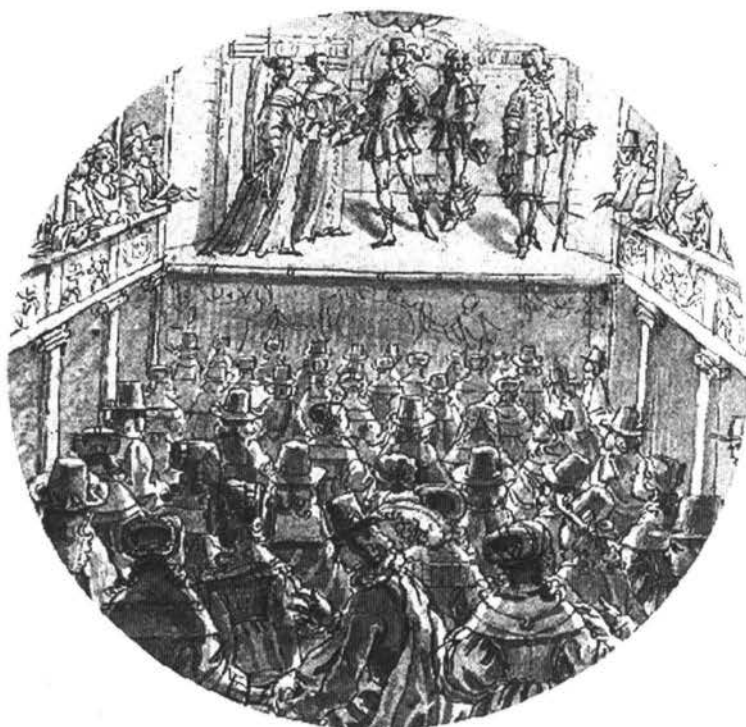
25. Ibidem, p. 189.

26. Crónica del viajero Peter Schmidtmeier, p. 235, citado en Eugenio Pereira Salas, 1974, *Historia del teatro en Chile*, Santiago: Universidad de Chile, p. 102.

Ir de incógnito al teatro, al *zeatrón* o lugar para ver y ser visto en público: más aún, mirar con media vista, ya que las *tapadas* dejaban sólo el mínimo fragmento al descubierto para poder cumplir su objetivo de ver sin ser vistas: un ojo. Estas tuertas voluntarias, obligadas a serlo por la férrea convención social de la representación publicitaria de raigambre cortesana, medio veían pero, ¡al menos no se perdían del todo la función!

Estas *tapadas* resaltaban a los ojos de los y de las otras de dos maneras: por su estar ocultas en público, en negro austero en medio de la colorida e iluminada fiesta teatral, y por estar vestidas bajo el manto con ropas de tipo español, correspondientes a la fórmula tradicional de *la tapada*, contrastando con las demás damas vestidas a la francesa e inglesa. Subterfugio colonial heredado de Lima, el *taparse* daba oportunidad a la mujer menos pudiente, en medio del Coliseo, teatro símbolo de la nueva República, de sortear la dura norma discriminatoria que la revolución independista no eliminó sino más bien reforzó a partir de nuevos y costosos standards de elegancia. Fue necesario renovar toda la ropa de los arcones para presentarse en público en los ambientes teatrales de la clase dirigente: los antiguos aunque preciosos trajes a la española ya eran inútiles a estos efectos. Porque al Coliseo había que ir dando "un efecto inglés":

*Hay aquí un teatro que puede contener probablemente ochocientas personas. (...) Observé la primera fila de palcos que son pri-*



Por tradición, a la platea asisten de pie preferentemente hombres y mujeres del pueblo; en los palcos, las mujeres de la nobleza. Las tradiciones se perpetúan cuando coinciden con las dinámicas de visualización del poder: **Interior de un teatro parisino, siglo XVII.** Dibujo de Abraham Bosse. En Guardenti y Molinari, 1999: **Dyonisos, un repertorio de iconografía teatral.** Università degli Studi di Firenze.

*vados, lleno de mujeres con aspecto de grandes damas, de elegantes figuras y modales, de buen porte y peinados de buen gusto; algunas morenas, otras rubias, todas ataviadas con elegancia. A la distancia, el efecto era inglés en grado considerable*<sup>27</sup>.

En este *habitus*, sobrevivió como especialmente adecuado, entonces, entre las acomodadas no tan acomodadas, un especial tipo de traje español: el del clandestinaje. El de la *tapada*. Más que traje hipócrita, traje del máximo disimulo, con el que

Sennett ni soñó al desarrollar su teoría del ocultamiento en público durante el siglo XIX<sup>28</sup>. A veces Sennett usa la metáfora del antifaz para tales situaciones, pero el antifaz tiene una connotación de juego y de ponérselo y quitárselo a voluntad que la *tapada* no posee. Alguien que usa el antifaz sabe que corre el riesgo o se da a sí mismo(a) la posibilidad de quedar al descubierto. La *tapada* no. Está cierta que se respetará su opción en un curioso acuerdo social, en que todos asumen que *no hay nadie allí*; se ha suspendido por convención

27. Ibid.

28. Ver Richard Sennett, 2002, *El declive del hombre público*, Barcelona: Ediciones de Bolsillo.



la identidad de quien, bajo el manto, oculta la totalidad del torso y de la cabeza.

Salvo un ojo.

Su identidad social, se entiende, de mujer soltera, casada o viuda, de mujer inscrita en un tramado económico y de prestigio, está en suspensión. Porque su identidad femenina quedaba en pie: su estrecha cintura, pollera y finos pies la delatan. Esa identidad de género ella no quiere ni puede perderla en público.

Esta convención no soportaría la lógica del panóptico de control policial y social que describe Foucault para la sociedad disciplinaria capitalista decimonónica. Esa en que la autoridad y el detentor del poder tiene registradas la identidad y el movimiento en el espacio público de cada cual, en especial, de los subordinados y anómalos, asegurando siempre la vigencia de los mecanismos de visibilidad. Mecanismos invasi-

vos de la intimidad, que atraviesan también el siglo XX como el operante en Argelia, cuando el colonialismo francés exigió a todas las mujeres que circulaban por las calles sacar un carnet de identidad, en el cual lo principal era que su nombre y su número estuvieran acompañados por su foto a cara descubierta, siendo que ellas usaban el *jihab* en público. Las mujeres se sintieron ultrajadas en su deseo de intimidad, el que chocaba con el deseo de control de la potencia invasora. Se sentían como se habría sentido una *tapada* que ingresaba a la platea del Coliseo y el encargado de recibir los billetes de entrada le hubiera solicitado que descubriera su rostro, aunque fuera un instante, para ase-

gurarse que ella era una decente vecina de la capital.

Es curioso esto de estar en escena sin estarlo. Me recuerda al *guardia negro* en el teatro Noh. Enteramente cubierto de negro, por convención de ese género teatral, ese actor no es un personaje, por lo que no se ve, o mejor, no debe ser visto por el público aunque está siempre de cuerpo presente en el escenario. Enteramente vestido de negro, sólo está allí para ayudar al realce de la figura del primer actor, él sí ataviado en coloridos

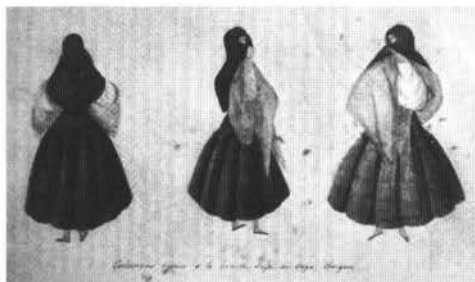
*zeatón* para mejor verlo y oírlo. Para mejor verse y oírse.

Las *tapadas* son como guardias negros. Sus figuras oscuras, invisibles e inaudibles (no tienen siquiera derecho a la máscara teatral, a un orificio por donde salga su voz hacia afuera, convirtiéndolas en *per-sonas*), que mantienen un ojo alerta que ve. Sus figuras multiplican las miradas disponibles para los que sí se dejan ver. Con su contraste, realzan la belleza del vestuario y del movimiento, del sonido de ese primer actor que orgulloso roba escena gracias al potencial que le da ese guardia negro. Aquí, esta *tapada*.

Manteniéndose las condiciones sociales que le dieron origen, la institución de la *tapada* sobrevive anacrónicamente durante gran parte del siglo XIX, incluso durante la explosión de la modernidad en su segunda mitad. Sobrevive porque en ambos lados de la performance fluye el deseo. El de

la que quiere ver y no puede hacerlo más que *tapada*, porque no tiene el vestido, el dinero, el merecimiento para ser parte abierta, visible de la escena. El del que quiere ser visto, porque cada mirada que se agrega a las muchas congregadas en torno a sí alimenta su narcisismo, su autoimagen de potencia que le da el valer la mirada del otro. Que esa mirada lo busque lo revitaliza: él o ella se saben mirados(as), pero tienen la ilusión que pueden vivir sin esa mirada, que han cortado el lazo de la dependencia.

Que han reconstituido su cuerpo íntegro, dejando atrás la fragmentación que les ofreció la mirada de la madre en ese espejo que les dijo que eran un Otro de ella.



Las *tapadas* de Lima (Perú). Darondeau, acuarela, Colección Armando Braun. En L. A. Sánchez, 1971: La *Perricholi*, p. 60.

y hermosísimos kimonos u otros suntuosos trajes japoneses. El guardia negro le extiende el traje al protagonista, se lo acomoda, lo agita si el personaje enfrenta un vendaval, lo mece suavemente si está en una tarde otoñal, le cambia el traje si el personaje varía el lugar y situación de la acción. Con un guardia negro cerca, el efectismo y lucimiento del actor aumenta enormemente. Actor y guardia negro están en el mismo espacio/tiempo real del escenario, pero en uno totalmente diferente dentro del espacio virtual de la escena. Es como si el guardia negro todavía se mantuviera detrás de la *skene* y no hubiera cruzado ese umbral que lo deja expuesto, al descubierto en la *orchestra* frente al público, ubicado en el

## El baile de las *tapadas* fuera y el de las *destapadas* dentro de la rotonda de cristal

## La *tapada* en la gran fiesta moderna de las luces y de los espejos translúcidos



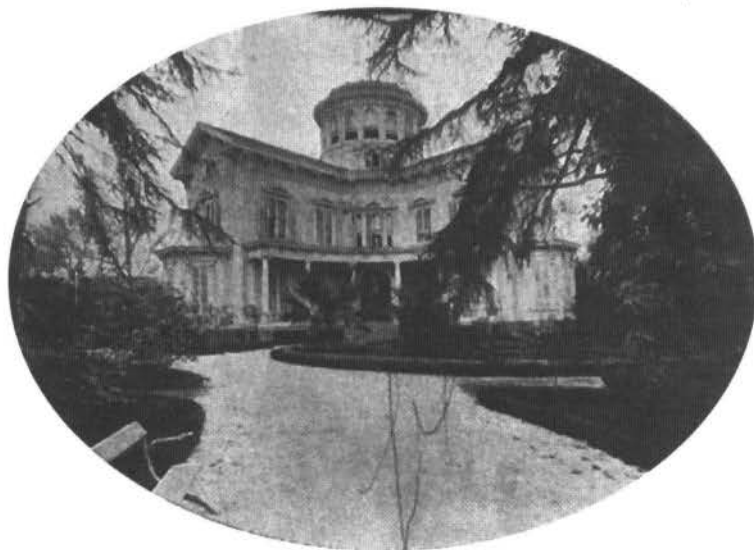
La *tapada* (miniatura antigua pintada sobre marfil). En *Zig-Zag* N° 73, 8 de julio de 1906.



La *destapada*: Milagros Manselli de Sánchez, pintura de Raymond de Monvoisin, c. 1860. En *Falabella*, 1989: *Imagen femenina*, p. 29.

Medio siglo más tarde de la temprana República, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, las *tapadas* siguen aflorando cuando hay espectáculos dignos de ser mirados por su opulencia, belleza y entretención y, claro, cuando no se está invitada por falta de merecimiento social. Como no van a haberlas hacia 1870, cuando la riqueza de las minas de plata han traído una nueva oleada de ostentación a la alta burguesía. Los palacios recién construidos dan testimonio del afán de realeza en su alhajamiento interior y en su arquitectura. Sus perfiles de fierro y sus ventanales ya anticipan el *Art Nouveau*. Ese que transparenta el afuera hacia adentro y el adentro hacia fuera. Manteniendo un umbral de diferencia. Uno infranqueable, como la *skene*, entre el actor y el personaje.

Nadie mejor que nuestro modernista Vicuña Mackenna para relatar-nos la dinámica de esta relación simbiótica de miradas de poder y deseo en el gran baile celebrado en la Quinta Meiggs en 1866<sup>29</sup>. Este inicia su relato con una entusiasta descripción de los alhajamientos materiales de la Quinta (ver foto), *cuajada de todo lo que el arte tiene de más rico y la opulencia de más soberbio*, cuyo subtexto es la alegría por esta señal de progreso y civilización. Luego, Vicuña Mackenna se detiene en el efecto de visibilidad que la Quinta produce al observador. Del efecto sobre efecto que se acumula en una cadena sin fin de amplificación de la luz, hasta alcanzar su límite máximo, la luz de lo divino y de lo sobrenatural:



Quinta Meiggs: "(...) bailaban las luces (...) los tersos cristales de las ventanas y bailaban las *tapadas* que eran muchas detrás de las ventanas". Benjamín Vicuña Mackenna. "El baile improvisado de la Quinta Meiggs, 7 de septiembre de 1866". En *Familia* N° 176, agosto 1924, p. 1.

29. Vicuña Mackenna, "El baile improvisado de la Quinta Meiggs del 7 de septiembre de 1866", en *Familia*, agosto 1924, año XV N° 176.

La rotonda de la quinta con sus mil lámparas derramando luces sobre la luz de los salones, era un rayo de sol dando calor a cuatro mundos luminosos y poblados de ángeles y querubes. Todos fueron puntuales a la agradable cita. Desde las siete a las ocho de la noche una fila interminable de lujosos carruajes iba depositando su preciosa carga en los dos peristilos que sirven de entrada a la preciosa mansión<sup>30</sup>.

Lo precioso de la mansión se corresponde a lo excelso de los carruajes que traen su carga de *preciosas* y *preciosos*. Todo en perfecta armonía: cuatro salones en redondo, dos peristilos de entrada. *Todos* fueron puntuales. *Todos* los citados. *Todos* los que son. Los que no son nadie, en el decir de Blest Bascuñán<sup>31</sup>.

Seguimos con las armonías perfectas: ochenta parejas, veinte por salón, en un movimiento acompasado al son de la misma música interpretada en el Teatro Municipal<sup>32</sup>:

*El inexorable Julio dio la señal a su orquesta de maestros y ochenta parejas giraban instantáneamente en las cuatro salas en las cadenciosas figuras de la cuadrilla. (...) Media hora después del primer golpe de música, todo bailaba en el recinto encantado donde llegaban los acordes. Bailaban las beldades que estaban en el baile y las que no lo es-*

*taban, bailaban los que aman y los que no son amados; bailaban los rivales en vis-a-vis y los amigos espalda con espalda; bailaban las hijas alejándose de las madres y las señoras bailaban siguiendo a las hijas...*

Genial este relato de la relación movimiento del cuerpo/haz de visibilidad: de quién sigue a quién con la vista, quién sigue a quién con el cuerpo. De nuevo, esos flujos son impulsados por el poder del control disciplinario (madres detrás de las



El Palacio de la Torre Tagle en Lima, de J. M. Rugendas. En Costa y Diener: J. M. Rugendas, pintor y dibujante, p. 59.

30. Ibid.

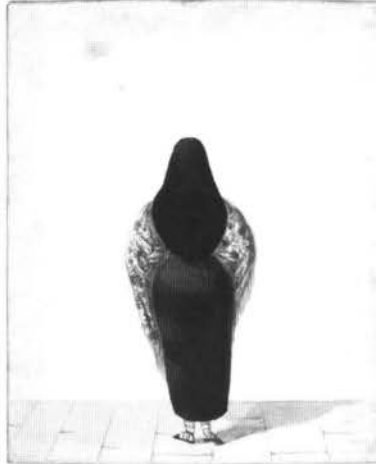
31. Dice el escritor y redactor del progresista (?) Diario La Epoca Blest Bascuñán, dicho que analizo en detalle en otra parte de mi tesis: *En Santiago, no hai término medio: o se pertenece a las primeras familias o no se es nadie. No hai bourgeoisie. No hai clase media. Se es noble o cursi.* Ver La Epoca, 8-5-1887.

32. Había una relación fluida entre la cultura oficial o pública, como era la Orquesta del Teatro Municipal, y los espacios privados de la alta burguesía: es la orquesta del Municipal completa la contratada para tocar en esta gran fiesta, dirigida por ese "Julio" que es aludido al modo de un músico cortesano. Espacios privados convertidos en cívico-públicos, en actos de publicidad representativa, a través justamente de mecanismos como la institución de las *tapadas* y la ejecución de la Orquesta Municipal.

## Tapada en tres focos: frente, espalda y perfil



Saya desplegada



Saya ajustada



Saya disfrazada

Saya desplegada, ajustada y disfrazada. Acuarelas sin firma. En *Album de Isidora Zegers*, propiedad de la Sra. Olga Lindholm Huneuus.

hijas, rivales que no se apartan la vista), por el poder de la confianza (amigos, espalda con espalda: no hay nada que vigilar entre cuerpos protegidos por la lealtad), por el poder del deseo (las hijas alejándose de las madres, escapando a la mirada controladora, para sólo sentir y devolver la mirada al amante).

Luego de describir el movimiento cadencioso y en tensión de las ochenta parejas que circulan en los cuatro salones, sigue Vicuña Mackenna con la danza animada de los objetos que realzan el baile. De los transparentes y etéreos, de los que hacen más grata y hermosa la velada. Todos son objetos, salvo algo, ¿alguien? que está al otro lado del cristal, del umbral entre el adentro y el afuera:

*...bailaban las luces, las flores, las airosas cortinas, los tersos cristales de las ventanas y bailaban las "tapadas", que eran muchas, detrás de las ventanas. A las diez de la noche la Quinta Meiggs era toda*

*entera, desde sus cimientos a su más alta cornisa, una sola ondulación (...) una sola danza loca y a la vez encantadora en su forma, en su cultura y en sus gracias.*

Muchas *tapadas* detrás de la ventana: ven, pero también, son vistas. Los salones han adoptado la forma del escaparate, con grandes vitrinas para facilitar la vista desde afuera. Ellas están ahí pero no lo están: sólo brilla un ojo de cada dos; el resto de su ropaje absorbe la luz de esa mil veces iluminada fiesta, produciendo un hoyo negro. Muchos hoyos negros con un solo faro de luz. Las que bailan dentro de los salones no pueden dejar de verlas: son su *alter ego*, el terror, como en esos cuentos de José Donoso donde, por un paso en falso de la fortuna, el insondable destino las puede poner en la próxima fiesta en el lugar del menesteroso, mientras una de esas *tapadas* sin rostro habrá dado el paso hacia adentro, logrando desplazarlas de ese apetecido pero escaso lugar de la visibili-

dad. Las plazas están contadas. Sólo caben ochenta parejas. Ni una más ni una menos, para no perder la armonía. Y en este Gran Teatro del Mundo, los que están en el lugar del poder crean el artificio de los espejos transparentes para ver en las *tapadas*, en lugar de la precariedad de su potencial condición, la afirmación de su poderío actual de reina o rey de la fiesta.

¿También bailan las *tapadas* o es Vicuña Mackenna quien las hace bailar en su mente para mantener la armonía de su relato y de su retórica modernista? Esa que incorpora la Quinta Meiggs con toda su desatada fastuosidad al movimiento del cosmos, siendo ella el eje del movimiento, desde los cimientos a la alta cornisa, como si dijera desde el profundo centro de la tierra a lo alto del firmamento. Y claro, cómo no convertirse con ello en ese faro metropolitano que, con su luz, mueve las extremidades de los atrasados, de los que con el mejor sentido común imi-

tan el recorrido de su destello. Lo dice bien: la forma encantadora es, para él, cultura propiamente tal. En los términos de la época: civilización.

Desde mi distancia de siglo y medio, me suena irónico que remate con esa frase la mención de las muchas *tapadas* que bailan *detrás* de las ventanas. ¿Cultura de discriminación o del *resquicio* la que tolera e incentiva a las *tapadas* como válvula de escape a la intolerable mayor frustración de quedar socialmente ciegas, de no ver nada en absoluto de las fiestas y dramas a las que no han sido citadas en lugar principal, en los palcos del teatro o en alguno de los cuatro brillantes salones del escaparate de la rotonda Meiggs?

### El acto emancipatorio de las *des-tapadas*

Veinte años después, en 1888, hubo una mujer que rompió ese círculo vicioso de dar curso al deseo de ver mediante el semi-ver, a cambio de la ficción social de no ser vista, amparada en el disimulo de la identidad social al estar *tapada*. Es sabido que hubo mujeres que mediante el disfraz rompieron las restricciones de acceso a lugares públicos que su género les imponía, y entraron como hombres donde no podían entrar como mujeres. Es el caso de la Monja Alférez que vivió mezclada con los soldados vestida de hombre en el sur de Chile durante la Colonia, o el caso de Flora Tristán que ingresó a mediados del siglo XIX ataviada como hombre al parlamento inglés y George Sand, al parlamento francés. Pero la

*tapada* nunca abjuró de su signo de lo femenino, sólo del de su identidad social. No recurrió al travestismo ni al disfraz, sino a un vestuario codificado dentro del repertorio de lo posible para la mujer de su tiempo.

El caso de George Sand fue vivamente comentado en su tiempo, ya que junto a un seudónimo masculino en su labor de literata sumó su frecuente apariencia masculina, travestida. La explicación que da en su *Historia de mi vida*<sup>33</sup> es doble: su seudónimo, por cierto, se debe a una presión social por ocultar su identidad. Era inapropiado a mediados del siglo XIX, especialmente para una dama pero también para un aristócrata en general, publicar y vivir profesionalmente de las letras. Su apariencia masculina fue una decisión pragmática: separada de su marido y en precaria condición económica, vestir los lujos femeninos usuales en su tiempo para su clase le era inalcanzable y poco práctico para su agitado ritmo de vida. Siguió el ejemplo de su madre, quien en su juventud y con la anuencia de su marido aristócrata pero sin medios económicos disponibles, recorría las calles de París del brazo de él vestida de hombre. George se mandó a hacer un traje de hombre con pantalón, levita, camisa y corbata, y calzó sólidas botas, con lo cual se hizo de una ropa resistente al frío y a las caminatas a través de París... y de un estupendo salvoconducto para entrar a los muchos lugares vedados para las mujeres.

Entre ellos, principalmente las plateas de los teatros. No cualquier mujer podía seguir su camino: había

en ellas una identidad de género tan arraigada en relación a la obligación de la belleza femenina, al juego de la seducción de ser vistas y admiradas, que no estaban dispuestas a renunciar a su condición femenina así ejercida a cambio de ir al teatro. Más aún, siendo este el lugar por excelencia del ver y ser vistas como en un palco de exhibición. Comenta George Sand:

*Las mujeres no saben pasar desapercibidas, ni aun en el teatro. Se niegan a sacrificar la finura de su talle, la pequeñez de sus pies, la gracia de sus movimientos, el brillo de sus ojos. Por todo eso, precisamente, y en particular por la mirada, se denuncian fácilmente a sí mismas*<sup>34</sup>.

El brillo de la mirada, el ojo alerta: el lugar de lo femenino.

¿Cómo pasaba ella desapercibida?:



George Sand vestida de hombre (retrato en Museo de Carnavalet). En *Zig-Zag* N° 460, 13 de diciembre de 1913.

33. George Sand (1995), *Historia de mi vida*, Barcelona: Salvat, Grandes Mujeres.

34. *Ibid.*, p. 206. Las siguientes citas son de la misma fuente.

*Nadie me miraba ni desconfiaba de mi disfraz. Además que yo lo llevaba con soltura, la falta de coquetería y de arreglo en el rostro alejaban cualquier sospecha.*

Así, ganó una libertad de movimiento en la ciudad moderna que ya era el París de entonces, lugar ideal para el deambular del *flâneur*, sólo disponible para el género masculino en su tiempo (y en muchos ámbitos, todavía en el nuestro):

*Salía con cualquier tiempo, volvía a cualquier hora, iba a la platea de los teatros.*

Ir a la platea de los teatros: una conquista inapreciable para ella, mujer amante de la cultura y del arte. Su fórmula: descubrió un modo de estar ahí sin estarlo verdaderamente, modo muy similar al de la *tapada*:

*Hay un modo de escurrirse por todos lados sin que nadie se dé vuelta a mirarnos, de hablar en tono bajo y opaco que no suena altilado a los oídos que nos escuchan. En suma, para no llamar la atención como "hombre" no hace falta más que una cosa: pasar inadvertida como mujer.*

La *tapada*. La travestida. Dos fórmulas de ocultamiento para mirar sin ser miradas, para ver el espectáculo teatral sin ser vistas en su identidad social, en el primer caso, y en su identidad femenina, en el segundo. La *tapada*, subterfugio visible que juega a la convención de lo invisible; la travestida, subterfugio engañoso que oculta la visibilidad de lo femenino: *pasar inadvertida como mujer*.

¿Cómo entrar a la platea del teatro sin ocupar ninguno de los mecanismos anteriores, sin ocultar ni engañar, exhibiendo abiertamente y a la par la alta identidad social y la



Martina Barros, su esposo Augusto Orrego Luco y familia. Constitución, 1895. MHN. En Hernán Rodríguez Villegas, 2001: **Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX**, p. 125.

peculiar condición de pertenencia al género femenino en ese restrictivo siglo XIX? ¿Cómo, en suma, ser mujer e ir *des-tapada* a la platea?

Martina Barros, escritora chilena del último cuarto del siglo XIX, relata vividamente cómo, durante la esperada y aplaudida presentación de Sarah Bernhardt en Chile con la que se inauguró el Teatro Santiago en 1888, teatro de gran relieve y elegancia y de tan altos repertorios de compañías dramáticas como el Municipal, ella fue a la platea del teatro a rostro descubierto, siendo que su status la obligaba a asistir a un palco, elegantemente vestida.

La transgresión del modelo performativo que rigió por tres siglos en el mundo occidental, y en Chile desde que existió un teatro con palcos en 1822, la hizo Martina tensando los límites al máximo, pero no rompiéndolos del todo. Su marido Augusto Orrego Luco fue su mejor aliado, ya que la acompañó como un

chaperón confiable. Estaba ella sólo rodeada de otros hombres. Hombres de su misma clase y también de clase media. Era —en muchas funciones— la única mujer en platea, lugar con una capacidad de entre 200 y 300 personas. Doscientos noventa y nueve hombres y una sola mujer: Martina Barros de Orrego.

Distinto hubiera sido haber sido Martina Barros novia de Augusto Orrego. O Martina Barros con otra amiga tan audaz como ella, aunque fueran tres o cuatro amigas. Ninguna de estas alternativas hubiera sido posible para Martina porque, dependiendo de la patria potestad de su padre (el historiador Diego Barros Arana), no hubiera obtenido el permiso que le concedió su más moderado y liberal marido.

*Esto, gracias a que felizmente Augusto y yo habíamos crecido leyendo a John Stuart Mill y muchas veces habíamos comentado los capítulos de su *On liberty*.*

estigmatiza, como uno de los mayores males del mundo moderno, a la tiranía de la costumbre ante la cual se rinde todo el mundo, ante la cual seres de inteligencia superior capitulan. Ambos estimamos que este caso nuestro era uno de los en que debía ser vencida la costumbre, aún más, que era obligatorio desdeñarla y Augusto tomó dos abonos de platea. Fui por eso yo la primera señora que ocupó, en el teatro, un sillón de platea<sup>35</sup>.

La primera señora, se entiende, porque esta obligación no regía para la clase media, la que se daba por descontado no podía ni se quería que pudiera alquilar un palco. El ser señora, entonces, se definía por estar sentada en un palco y viceversa, no ser señora era estar sentada en la platea. O estar en la platea era no ser nadie, porque recordemos, la clase media en Chile no existía a los ojos de la alta. O la clase media tenía otras aficiones culturales y, al verla poco representada en las plateas de los teatros, esa alta burguesía, acostumbrada a mirar el mundo desde su propio escenario, pensaba que de hecho no existía:

como entonces la clase media era muy pequeña e iba muy poco al teatro, en muchas de las representaciones de Sarah Bernhardt fui la única mujer en la platea<sup>36</sup>.

Aún así, Martina tuvo que haber sentido cientos de ojos de sus amigos y conocidos, de sus amigas en especial, clavados en su espalda, horrorizados (*de más está decir que nos*

*criticaron mucho*). Esa adrenalina quizás le permitió gozar con más ganas a la Bernhardt, fijando sus ojos no en los palcos sino en el escenario. En la *orchestra*, donde se desplegaba el drama de las tragedias, melodramas y comedias que representó Sarah en el elegante y recién inaugurado Teatro Santiago.

Martina pagó el costo social por su audacia y desprecio al status quo pero, a la larga, abrió una brecha por donde el deseo de otras como ella, pero hasta entonces menos arriesgadas, se coló en un agenciamiento colectivo. Cuenta Martina que, *andando los años, especialmente en las compañías dramáticas, he visto muchas señoras en platea sin que a nadie llame la atención, sin que nadie lo advierta, lo que me ha hecho pensar que, en nuestra lucha con esa costumbre tiránica teníamos toda la razón y que Augusto y yo, al obtener este triunfo, sólo le arrebatamos los laureles al tiempo*<sup>37</sup>.

Es difícil desde hoy aquilatar el valor de su gesto emancipatorio, auténtica transgresión de esa tiránica costumbre, como ella la calificó, que dibujaba y segmentaba el espacio del teatro según rígidos trazados infranqueables, en regímenes de visibilidad de género homólogos a los que definían/separaban a las clases

sociales. No usó ella el recurso ambiguo de *la tapada*, el que de hecho confirmaba, con su sumirse en la invisibilidad, la prohibición para la mujer de aparecer en público en los lugares prescritos sin cumplir la norma de apariencia asignada para ella, sino que usó el de la justificación racional y doctrinaria del feminismo y de la razón moderna. No se sometió Martina a la lógica del poder de la representación publicitaria sino dio una batalla frente a la opinión pública mediante el uso de una razón comunicacional<sup>38</sup>.

Dio la cara, miró la escena con los dos ojos: desterró a la *tapada*, mostró en público que no tenía di-



"El manto, un resabio colonial" (Iris): **Tapadas en la iglesia**, acuarela sin firma. En **Album de Isidora Zegers**, propiedad de la Sra. Olga Lindholm Huneus.

35. Martina Barros de Orrego, 1942, *Recuerdos de mi vida*, Santiago: Orbe, p. 151.

36. Ibid.

37. Ibid, p.152.

38. Nuevamente, uso la elaboración de Habermas al oponer los términos *publicidad representativa* y *razón comunicacional*.

nero para cambiarse todos los días de vestido ni para alquilar un palco, pero que era más fuerte su deseo por el buen teatro visto de frente. Y a mucha honra.

Por cierto que no existían *tapados*: el embozado barroco es otra figura, más asociada al burlador, al aventurero, al conquistador o político clandestino que a un violador/confirmador de una norma de apariencia en público. Es que el hombre no lo necesitaba: tenía en esta época decimonónica muchísima más posibilidad de circulación por los espacios públicos que la mujer. Diríamos, virtualmente toda la libertad. Maja-dero sería insistir aquí sobre la diferencia tan comentada entre un *hombre público* y una *mujer pública*. Y en el teatro, la platea no era un lugar tabú para el hombre de alcurnia, lo era sólo para la mujer. Martina recuerda con agrado que su compensación frente a las críticas de los situados en los palcos fue comentar la función en los entreactos con los muchos amigos que estaban también en la platea: en este caso, había una única mujer en un corro grande de hombres. Una mujer que había conquistado su derecho doctrinario a estar allí, a diferencia de esas mujeres-anfitrionas de hombres públicos, como el caso de Sara del Campo de Montt, esposa del Presidente Pedro Montt, cuya inferioridad y debilidad de posición quedaba simbolizada en que era la única mujer presente y la única sentada frente a un amplio círculo de connotados hombres de pie (ver foto).

### Los flujos de deseo: ambigüedades de la represión/libertad de la *tapada* en su juego en público

Distinto es ser una *tapada* como excepción a ser una *tapada* más entre una muchedumbre de *tapadas*: cuando ir *tapada* es la norma. Como todo lo que tiene que ver con la performance, el valor del objeto que participa de esta –en este caso, el manto de la *tapada*– surge de la red de relaciones en que participa. En la *tapada* hay una ambivalencia entre ser una expresión de la discriminación social vigente y ser válvula de escape confirmatoria/desafiante de esa norma. En ella se encarna la ambigüedad del ocultamiento de la identidad como represión del cuerpo versus su libertad. Es sabido que la Colonia, en tanto cultura barroca, era muy proclive a las fiestas y ceremoniales públicos, en un ánimo celebratorio de la vida (eterna) en contigüidad con el duelo por la muerte, en la conciencia de la finitud terrenal: casi la tercera parte del año eran días festivos en Chile en el siglo XVIII. Primaban los rituales religiosos, por los que fluían agenciamientos de deseos flexibles y otros en fuerte fuga, ya que lo sagrado ponía al ser humano y a la colectividad en estrecha relación corpórea, sensualmente expresada, con sus miedos, fantasías y pulsiones íntimas.

John Byron, abuelo del poeta, quien estuvo prisionero en Chile a los 23 años de edad, relata que una de las diversiones favoritas de las seño-

ras chilenas era participar en las grandes procesiones nocturnas. Al igual que las Fiestas de Adonis y las Temosforias griegas, ritos femeninos nocturnos en que las mujeres hacían fluir su deseo, en especial, el sexual, en la oscuridad y en lugares ocultos, en ritos de fertilidad, de negación o celebración de ella y del placer amoroso, en complicidades que implicaban y negaban a la vez su relación insatisfecha con lo masculino<sup>39</sup>, en los rituales nocturnos en Chile, según relata Byron, las mujeres iban también en el oscuro. *Tapadas*, pero no por eso, inactivas:

*No se podían reconocer y se entretenían hablando a la gente de la misma manera que se usa en las mascaradas. Una noche de Cuarema, hallándose el joven Byron junto a la casa por donde debía pasar la procesión, sin llevar bajo la capa sino un chaleco delgado, una dama que acertó a cruzar dióle tales dos pellizcos que creyó le habían sacado el pedazo y realmente lo dejaron mareado largo tiempo. "No me atreví a chistar en ese instante –dice,– porque me habrían roto la cabeza si hubiera formado el menor alboroto. La amable dama se confundió con la multitud y jamás logré saber quién me había dirigido tal favor"*<sup>40</sup>.

Está implícito en el relato que la dama en cuestión tuvo muy buen cálculo al dar su pellizcón, probando y poniendo a prueba la robustez viril del joven inglés. El ir *tapada* fue el requisito para su iniciativa sexual, vedada

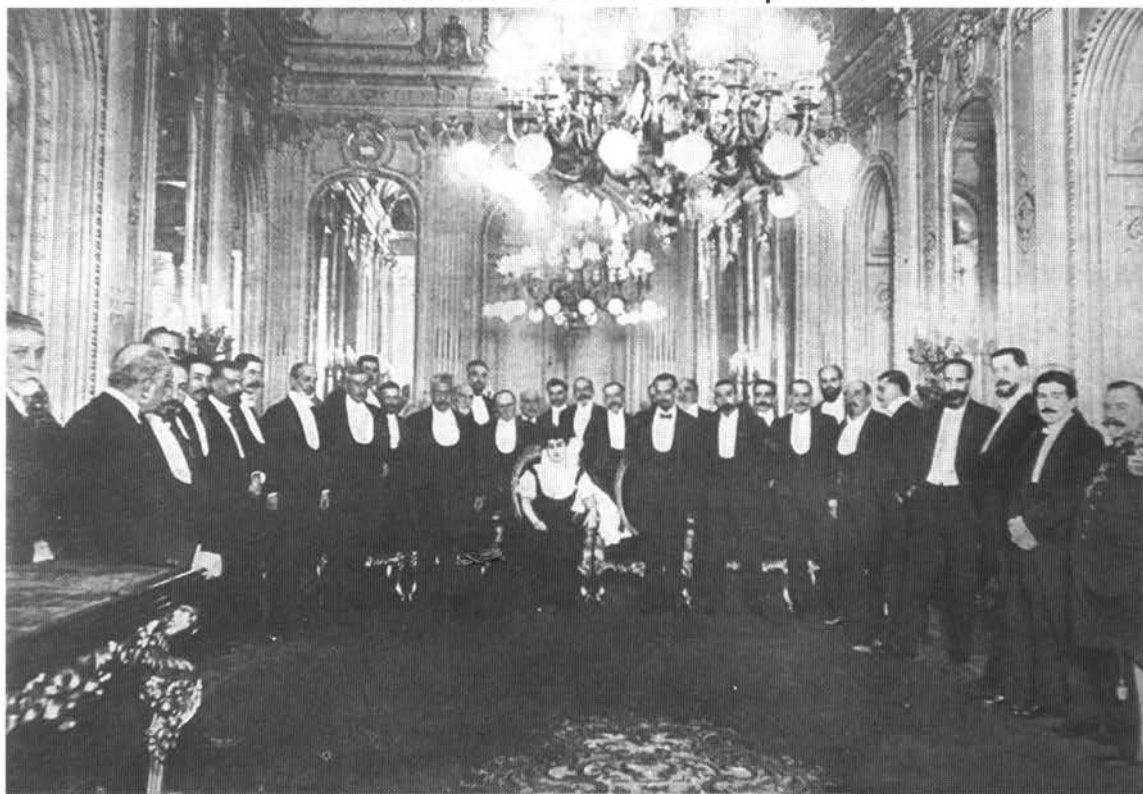
39. Ver Richard Sennett, 1997, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial, capítulo II, "El manto de las tinieblas".

40. Oliver Brand (Hernán Díaz A.), 1920, "La intelectualidad de la mujer chilena hace cien años", *Zig-Zag* N°813, 18 -9.

41. *Ibid.*



## Bendita seas entre todos los hombres públicos



Sra. Sara del Campo de Montt en la celebración del onomástico de su excelencia Sr. Pedro Montt. En *Zig-Zag* N° 124, 7 de julio de 1907.

fuertemente a la mujer y también al hombre respecto a ciertas mujeres en situación de identidades abiertas en público. No sólo por esa inesperada experiencia sino por otras, Byron desestimó la idoneidad moral de las chilenas comparada con la más casta o modesta de sus compatriotas inglesas:

*Las maneras y costumbres del país permiten una libertad de conversación y una familiaridad de conducta que nosotros los ingleses juzgamos propias para hacerles perder parte del respeto que gustamos tener al bello sexo<sup>41</sup>.*

Que les guste tener respeto al

*bello sexo* significa que les gusta que sean bellas, lo que equivale a que sean modestas según la matriz simbólica de la época, reservándose en contrapunto, en una lógica de sexos diferenciados, el ser ellos el sexo no bello, por tanto, no modesto. El juzga la libertad femenina de conversación: del decir, de la voz, y la familiaridad de conducta: de la acción, del cuerpo y su gestualidad, como no respetables en relación al código inglés, que reconoce más restrictivo en la mujer inglesa del siglo XVIII que en la chilena (lo que corrobora María Graham para la mujer de inicios del XIX)<sup>42</sup>.

¿El victorianismo inglés será incorporado más adelante, como norma de la mujer chilena burguesa hacia mediados y fines del siglo XIX, junto con el vestuario de homogenización y ocultamiento de la expresión y el sentimiento en público? ¿Este rige igual para ambos sexos o es más estricto en la mujer? ¿Qué performances realizan unos y otros como política del cuerpo del vestuario?

Son preguntas que respondo en capítulos siguientes de mi tesis, ya dejando avanzado, en relación a las *tapadas*, la confirmación de las hipótesis planteadas al inicio. ■

42. Ver María Graham, 1824, *Diario de mi residencia en Chile*, reeditado en 1988, Santiago: Francisco de Aguirre S.A.