THESIS
5
2009
V. 1

This is to certify that the
dissertation entitled

MODA E IDENTIDADES MODERNAS: DISCURSOS CULTURALES SOBRE EL CUERPO ESTÉTICO LATINOAMERICANO EN ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO, 1800-1920.

presented by

NATALIA RUIZ-RUBIO

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for the

Ph.D degree in HISPANIC CULTURAL STUDIES

Miguel A. Cabañas
Major Professor's Signature

8/28/09
Date

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Employer

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
FEB 03 2016		

5/08 K:/Proj/Acc&Pres/CIRC/DateDue.indd

MODA E IDENTIDADES MODERNAS: DISCURSOS CULTURALES SOBRE EL CUERPO ESTÉTICO LATINOAMERICANO EN ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO, 1800-1920.

By

Natalia Ruiz-Rubio

VOLUME I

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
In partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Hispanic Cultural Studies

2009

ABSTRACT

Fashion and Modern Identities: Dressing up the Cultural Discourse in Postcolonial Latin America, 1800-1920

By

Natalia Ruiz-Rubio

At the end of the nineteenth century, Latin America underwent a process of modernization and fashion featured as a crucial tactic to create modern identities. This study analyzes the connections between fashion, literature, and culture in Argentina, Cuba, and Mexico during the nineteenth century and the first two decades of the twentieth century. The new fashion systems in these countries are linked to developing modern notions of citizenship, cultural consumption, and the construction of identities during the rise of the Nation-State. This dissertation also explores the role of fashion in the configuration of femininities and masculinities during modernity, at the same time that it addresses issues of class, nationalism, and cultural consumption within these nations. Chapter 1 historizes the political definitions of Latin American fashion linked to ideas of civilization and society in a transatlantic frame. Fashion locates differences in the body, structuring models of gender performance. Chapter 2 explores how fashion regulates material culture and its marked differences between the center and periphery in postcolonial Latin America. Both lack and excess of clothing and adornment configure social and particular racial categories as shown in paintings of everyday life in Mexico and mixed-race characters in tobacco lithographs from Cuba. Chapter 3 illustrates how the interconnection of clothing and literature modernizes national subjects in the writings of Argentineans Domingo Faustino Sarmiento and Eduarda Mansilla, Mexican Guillermo Prieto, and Cuban Renée Méndez Capote. Chapter 4 challenges the myth of the male

renunciati

that fashi

political p

y *Caretas*

of Buenos

modernist

Ignacio A

help to es

cosmopo

American

articulat

intimatel

sexual, r

Las Viol

challeng

Larrosa

excess

standp

her no

Socia

const

differ

renunciation of fashion and adornment suggested in European fashion history. It argues that fashion transforms the male body into a cosmopolitan subject who accesses national political participation. At the end of nineteenth century, the Argentinean magazine *Caras y Caretas* conceded special importance to mass male fashion consumption in the streets of Buenos Aires. In Mexico, the rejection and desire of male fashion are analyzed in the modernist writings of Manuel Gutierrez Nájera and the novel *El Zarco* (1901) by Manuel Ignacio Altamirano. In Cuba, the aesthetic discourses of Julián del Casal and José Martí help to establish an image of an independent nation identified with exile and cosmopolitan desires to obtain political participation. Chapter 5 focuses on Latin American models of femininity through aesthetic knowledge in fashion as a way of articulating women's restricted social participation. Political definitions of femininity are intimately linked to adornment and consumption as a means to regulate and discipline sexual, racial, and class identities. In Mexico, two magazines, *El Álbum de la mujer* and *Las Violetas del Anahuac,* illustrate the construction of fashionable fantasies, which challenged women's roles as defined by the State. For example, in Argentina, Lola Larrosa's novel *El lujo* (1889) allows her to create her own cultural space linked to excess of adornment, aesthetic imitation, and national desire from a middle class standpoint. Similarly, Cuban writer Lesbia Soravilla renounces fashion and adornment in her novel *El dolor de vivir* (nd), challenging both masculine and racial identities in Cuba. Social discourses on fashion not only help to reconsider material culture and mass consumption within the nation; fashion aesthetics also articulate racial, class and sexual differences as well as national models of citizenship.

ABSTRACT

Los sistemas de la moda latinoamericanos: identidades modernas y cuerpos estéticos en Argentina, México y Cuba, 1800-1920.

por

Natalia Ruiz-Rubio

Esta tesis plantea las conexiones entre moda y literatura en la producción y circulación de imaginarios estéticos en Argentina, Cuba y México durante el siglo XIX y principios del siglo XX en torno a la creación de nociones de ciudadanía, el consumo cultural, la construcción de identidades y los procesos de representación. El capítulo 1 plantea la revisión de las teorías sobre la modernidad desde el significado político de la moda en un marco transatlántico. Asímismo la modernidad se articula desde diferencia que la moda crea, distribuye y localiza en el cuerpo. En el capítulo 2 se historiza como cómo desde la época colonial la moda articula diferencias entre metrópoli y colonia a través de la desnudez y el adorno del cuerpo, es decir, la carencia y el exceso. El vestido y el adorno de las pinturas de castas en México y las marquillas de tabaco en Cuba se convierten en modelo para interpretar categorías sociales y raciales. En estas políticas estéticas destaca la importancia de la moda femenina y su uso político. El capítulo 3 analiza la interrelación del lenguaje y la moda para crear un espectáculo popular tradicional y un sujeto moderno. Este capítulo plantea el análisis de espacios modernos a partir del espectáculo de la moda en autores como Domingo Faustino Sarmiento y Eduarda Mansilla en Argentina, Guillermo Prieto en México y Renée Méndez Capote en Cuba. El capítulo 4 cuestiona el mito de la renuncia del hombre a la moda y se centra en

el proceso transformación del cuerpo del hombre en un discurso estético cosmopolita. La revista argentina *Caras y Caretas* nos permite analizar la moda y la construcción de modelos masculinos populares ligados al consumo del vestido. En México, analizamos el proyecto estético del modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera y el costumbrismo de Manuel Ignacio Altamirano y su propuesta de una masculinidad anti-consumista en *El Zarco* (1901). En Cuba, los discursos sobre la moda y la literatura construyen nociones de ciudadano con legitimidad política desde el exilio de José Martí y Julián del Casal. En el capítulo 5 analizamos los modelos de feminidad latinoamericana en torno a la categoría de la "nueva mujer". En México nos detenemos en las revistas *El Álbum de la mujer* y *las Violentas del Anahuac* como espacios de fantasía en donde se plantean la participación social de la mujer a partir la creación estética del cuerpo. En Argentina, *El lujo* de Lola Larrosa Ansaldo sirve de eje central para analizar la cursilería como discurso de la exageración, la imitación atlántica y el deseo. Unas décadas más tarde y con la presencia del cine, el personaje de Ana en la novela cubana *El dolor de vivir* se centra en el desarrollo de la mirada, la escritura del cuerpo y la ambivalencia de usar la moda como marca de la identidad femenina. Las conexiones entre moda y literatura nos permiten visualizar geografías del gusto y la creación de comunidades políticas en referencia al vestido. Más allá del lujo y la distinción de clase, la moda adquiere un componente "democrático" como organizador de las diferencias sexuales, raciales y de clase y se convierte en una de las primeras industrias culturales latinoamericanas de carácter popular.

Copyright by

NATALIA RUIZ-RUBIO

2009

DEDICATORIA

Hay mucha gente que ha contribuido de alguna manera a que este proyecto vital de los últimos años. Esta tesis no es reflejo en papel de seis años en el programa de Doctorado de Estudios Culturales sino testigo de miles de pequeños momentos, de comidas, de debates y de preparaciones de trabajos, conferencias y clases.

Mi más profundo agradecimiento a mi director de tesis, el profesor Miguel A. Cabañas por su apoyo incondicional como profesor, colega y amigo. Por todo el conocimiento compartido y por alimentar mi curiosidad a lo largo de estos inviernos, mil gracias a los profesores que conforman mi comité Kristine Byron, José Colmeiro y Joseba Gabilondo por inculcarme el rigor del análisis, de mayor quiero ser como ellos y seguir en la profesión manteniendo el buen humor. En esta dedicatoria, está presente Carmen Albaladejo por su gran corazón y la paciencia demostrada estos años. Con Carmen he aprendido no solo a estar en clase sino a adorar la profesión de la enseñanza. Millones de gracias por compartir desinteresadamente todo tu conocimiento y tu profesionalidad. En esta dedicatoria tienen un lugar especial mi madre, mis hermanos, Julia y Daniel y mi abuelita Ana. Para ellos un abrazo por su comprensión y apoyo a lo largo de estos años no solo en Estados Unidos sino en mi elección de vida nómada. Esta tesis no habría llegado a este punto sin los amigos que me mantuvieron sana cuando más lo necesitaba. Una dedicatoria es siempre la señal de que un periodo se acaba. Sin embargo mi amistad con Isabel Álvarez, Grant Godden, Nidal Karim, Paulo Hidalgo, Kamila Rosolova, Gaston Echetgoyen, Amith Midha, Carmen Albaladejo e Indira Midha no tiene plazo de entrega ni fecha de caducidad, no tiene pasaporte y me acompaña en el largo viaje que comienza este fin de semana. Un beso para todos.

ACKNOLEDGEMENTS

I would like to thank the Department of Spanish and Portuguese for the support through these years. The travel grants and research awards from this unit allowed me to attend conferences and conducted research in Mexico and at University of Texas, Austin. Furthermore, the Department was the house of wonderful people and a place of intense exchange of ideas, which I am taking with me.

My gratitude as well to the College of Arts and Letters and the Graduate School for the Dissertation Completion Fellowship in Fall 2009 and the Summer Research Award in Summer 2009. Specially, I would like to thank Professor Frye for the wonderful project of Edges Conference and her support to Graduate students.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS.....ix

INTRODUCCIÓN
CONEXIONES LATINOAMERICANAS: MODA, LITERATURA Y LA CONSTRUCCIÓN DE CUERPOS ESTÉTICOS 1

CAPÍTULO 1
TEORIZACIÓN DE LAS MODAS PERIFÉRICAS: COLONIALISMO, ÉTICA Y ESTÉTICA EN EL ATLÁNTICO.....26

CAPÍTULO 2
POLÍTICAS ESTÉTICAS DECIMONÓNICAS: REPÚBLICAS DE MODA Y CUERPOS COLONIALES 69
Entre la carencia y el exceso: la colonia y sus ropajes 77
Repúblicas de moda: las políticas materiales y la organización de la tradición 88
La Moda, el frac y las políticas estéticas argentinas 109
Entre guayaberas y tabaco: particularidades estéticas del proyecto cubano.....123

CAPÍTULO 3
GEOGRAFÍAS DE LA MODERNIDAD: MODA, CULTURA POPULAR Y AUTORIDAD ESTÉTICA.....143
Debates en torno a la literatura y la moda como discursos civilizadores.....148
Cartas y memorias: lecturas espaciales de Cuba 178
Los laberintos de la Ciudad de México: Fidel y los pliegues de la calle.....205

CAPÍTULO 4
MASCULINIDADES EN LA PASARELA: CUERPOS ESTÉTICOS EN LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN.....222
La gran renuncia masculina: las transparencias del traje y los pliegues latinoamericanos.....225
Los discursos estéticos y las políticas sexuales del modernismo latinoamericano.....229
Excéntricos cubanos: lecturas estéticas del cuerpo masculino en Cuba.....237
Cuerpos bellamente mexicanos: crónicas de bandidos y dandies.....260
¡Che, somos argentinos!: la moda urbana y lo popular nacional.....280

CAPÍTULO 5
CUERPOS Y CONSUMOS ERRANTES: MODA Y ESTRATEGIAS DE AUTO-REPRESENTACIÓN FEMENINAS.....305
Fantasías femeninas: historias locales mexicanas.....325
Cursis con clase: feminidad y consumo en Argentina.....338
Lo femenino cubano: estilizaciones y excesos modernos.....361

CONCLUSIONES.....397

APÉNDICE.....407

BIBLIOGRAFÍA.....428

LISTA DE FIGURAS

"Images in this Dissertation are presented in color"

Figura 1. José De Páez. Cuadro de Casta "De indio y mestiza produce Coyote" Óleo sobre tela.....407

Figura 2. Anónimo. Biombo: Visita de un Virrey a las casas reales de Chapultepec, Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Banco Nacional de México, SA.....407

Figura 3. Anónimo. Biombo "Casas de verano" Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Banco Nacional de México, SA.....408

Figura 4. Anónimo (Cristóbal de Villalpando). Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México, Siglo XVII. Óleo sobre tela.....408

Figura 5. Primitivo Miranda. Semana en Cuautitán (1858). Óleo sobre tela. Colección. Museo Nacional de Historia, INAH.....409

Figura 6. Calendarios mexicanos de 1930.....410

Figura 7. Manuel Pellegrini, Mediacaña-Buenos Aires y Minuet-Buenos Aires.....411

Figura 8. Peinetones.....411

Figura 9. C. H. Bacle Extravagancias de 1834.....412

Figura 10. Marquilla "Descuidos de tocador" serie Vida y muerte de la mulata. La charanga de Villegas, Fábrica Llaguno y compañía. Litografía.....412

Figura 11. Marquilla "Nuevo sistema de anuncios para buscar colocación" Serie Historia de la Mulata. Fábrica Para Usted Real Fábrica de cigarros. Litografía.....413

Figura 12. Marquilla "Mi querido me dice que tenga esperanza" serie Vida y muerte de la mulata. La charanga de Villegas, Fábrica Llaguno y compañía. Litografía.....414

Figura 13. Portada del primer número de Caras y Caretas, 18 de agosto de 1898.....415

Figura 14. "Lectores de Caras y Caretas" Caras y Caretas, 10 de junio de 1901.....416

Figura 15. "Los que hacen reír" Caras y Caretas 19 de noviembre de 1898.....417

Figura 16. "El presidente Julio Roca en su estudio" Caras y Caretas, 8 de octubre de 1898 418

Figura 17. Fray Mocho, "El Lechero" Caras y Caretas 8 octubre de 1898.....419

Figura 18. Fray Mocho "Pascalino" Caras y Caretas 22 de octubre de 1898.....420

Figura 19. Fray Mocho "Navidad" Caras y Caretas 24 de diciembre 1898.....421

Figura 20. Figarillo, "Demi High-life" Caras y Caretas, 12 de noviembre 1898.....422

Figura 21. "El rumbo" Caras y Caretas 12 de noviembre 1898.....423

Figura 22. "Proyectos de primavera". Caras y Caretas, 15 de septiembre 1901.....424

Figura 23. "Para la familia. Cuellos y corbatas" Caras y caretas 14 de diciembre de 1900.....425

Figura 24. Anuncio Selecta XXX, Caras y Caretas, 19 de mayo de 1901.....426

Figura 25. "Hormiga Negra" Caras y Caretas 19 de mayo de 1901.....427

Introducción. Conexiones latinoamericanas: moda, literatura y la construcción de cuerpos estéticos

En las últimas décadas se ha incrementado el interés académico por el análisis de la moda, abordándose dicho análisis desde diferentes disciplinas como la antropología, la sociología, la economía y el psicoanálisis. En torno a la función de la moda se ha desarrollado un fructífero debate interdisciplinario desde planteamientos históricos, literarios y artísticos.[1] Dentro del campo de los estudios culturales se ha centrado la mirada en la cultura material y en la revisión de las definiciones y funciones de la cultural popular. En particular, los estudios sobre la cultura popular han concedido especial atención a los procesos de representación visual que nos proporcionan una narrativa de la historia y del consumo de dichas representaciones.

Sin embargo, la reciente y extensa bibliografía en torno a la moda se ha organizado en torno a países industrializados como Estados Unidos, Francia e Inglaterra. En Latinoamérica el análisis de la moda y el vestido es todavía un campo por explorar más allá de las aproximaciones antropológicas o etnográficas. La reciente compilación de Regina A. Root, *The Latin American Fashion Reader* (2005), que concede mayor extensión al análisis cultural de la moda, la tesis inédita de Regina West "Tailoring the Nation. The Narrative of Patriotic Dress in Nineteenth Century Argentina" (1998) y la monografía histórica de Susana Saulquín, *Historia de la moda Argentina: del miriñaque al diseño de autor* (2005), son una prueba de que la moda puede ser un campo fructífero para el análisis cultural en Latinoamérica.

Nos interesa especialmente el planteamiento de *The Latin American Fashion Reader* editado por Root en torno a cuatro aproximaciones: el análisis de la historia en

torno a la moda, la alteración de la tradición dentro del sistema de la moda, la función de la moda para crear un imaginario cultural y, por último, la moda latinoamericana planteada desde el punto de vista del consumo transnacional. Los cuatro primeros artículos están dedicados al análisis de la colonia y del siglo XIX desde una perspectiva histórica, sociológica y cultural. El artículo de Mariselle Meléndez analiza la función de la moda como retórica de la diferencia en los tiempos de la colonia. Regina Root se centra en la función del peinetón en Argentina y el análisis de la participación política de las mujeres tras la independencia. Kimberly Randall se enfoca en el encuentro de los viajeros europeos en México y su visión de la china poblana. Por último, Araceli Tinajero ahonda en las influencias orientales en el modernismo latinoamericano y las fantasías orientales incorporadas a la moda, que presenta nuevas estéticas asociadas a la ruta de la seda.

Esta tesis pone de relieve la importancia de la moda, los aspectos materiales de la misma y su función a la hora de organizar un discurso cultural en Argentina, Cuba y México durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Este proyecto no es una historia detallada del vestido en Latinoamérica, sino un análisis de una serie de momentos e indumentarias en relación a la creación de nociones de ciudadanía y la participación social dentro del espacio cultural nacional a través del consumo. Nuestro propósito no es analizar los diferentes textos sobre la moda con la intención de exponer una moda como reflejo de la época y del momento histórico. Las conexiones entre moda y literatura nos permiten analizar la producción y circulación de una serie de imaginarios estéticos, a veces contradictorios, que construyen modelos de conductas sobre el cuerpo y la mirada en Latinoamérica.

Los sistemas de la moda y la literatura conforman complejos procesos culturales que organizan una teoría estética, social y política. Las conexiones entre moda y literatura nos permiten retomar diversos debates sobre el cuerpo y la sexualidad, el consumo cultural, la construcción de identidades y los procesos de representación. Susana Burman y Carole Turbin afirman que la moda constituye un valioso instrumento de análisis de la organización de espacios públicos y privados y de las posibilidades de representación del cuerpo: "recognizing that clothing and textiles almost uniquely combine production and consumption and private, bodily, intimate sensations, sexuality and fantasy with public self-representation" (3). A partir del análisis de los sistemas de la moda en Cuba, Argentina y México, y sus conexiones con el sistema literario, proponemos el análisis de imágenes y espacios de representación en la construcción de proyectos estéticos y culturales. Este trabajo tiene en cuenta las relaciones entre identidad y consumo, así como la configuración del deseo en torno a dicho consumo.

En estos procesos de elaboración de identidades es importante resaltar la función estética, simbólica y comunicativa de la moda y las contradicciones que plantea, ya que puede ser liberadora al mismo tiempo que un instrumento de control. Además, el gusto estético puede modular cambios sociales al poner en circulación imágenes y discursos en torno a la diferencia y permite espacios de consumo que asignan valores a los objetos. Elizabeth Wilson analiza las políticas del estilo y las conexiones entre producción en masas y arte: "The mass production of fashionable styles links the politics of fashion to fashion as art. It's connected both to the evolution of styles in "high" and *avant garde* art; and to popular culture and taste" (8). A lo largo del siglo XIX se produce en Latinoamérica un debate en torno a la constitución de la literatura como fuente de

identidad latinoamericana. El análisis de las conexiones entre moda y literatura nos ayuda a entender la división entre cultura popular y literatura culta y los mecanismos mediante los cuales se produce una reorgización de las divisiones sexuales a partir de un discurso estético del cuerpo y su función dentro de las políticas culturales nacionales.

El vestido como cultura material y simbólica también nos sitúa en la formación de masculinidades y feminidades que permiten la articulación de los límites de la nación en torno a la apariencia, su organización social y su relación con otros espacios supranacionales. En concreto, el presente trabajo se centra en el espacio transatlántico de la moda y el posicionamiento geográfico de Latinoamérica a partir de los procesos de la imitación y la cursilería. La moda articula el espacio trasatlántico en torno a París como espacio y objeto de consumo dentro del cual se produce el intercambio de figurines, crónicas de modas, revistas, traducciones, y objetos bellos, entre los que se encuentran la ropa y los libros. Junto a estos productos culturales bellos y elegantes, circula el discurso de la modernidad. Es más, podemos considerar la moda y la literatura como la materialización de diversas modernidades, permitiendo la visualización de identidades que para ser nacionales deben ser novedosas y atraer el deseo de los espectadores y lectores a través del placer estético y su despliegue en el cuerpo.

La búsqueda de la estética de un cuerpo social se convierte en una de las constantes de los programas nacionales. Sin embargo, la moda también plantea las tensiones y contradicciones de estos programas nacionales al apuntar a las fantasías que se construyen en torno a este progreso material y las cuestiones que se plantean en las intersecciones de raza, clase, edad y origen geográfico de los productores y consumidores de los productos estéticos.

Antes de considerar las funciones de la moda y sus aplicaciones dentro de un modelo cultural latinoamericano es necesario plantear qué entendemos por moda y los puntos de conexión que se establecen con los discursos literarios para la elaboración de una estética autónoma para Latinoamérica. La estética como ciencia abarca el estudio de la belleza, la elegancia y las percepciones de dicha belleza, es decir, la mirada estética codificada en el concepto del gusto. *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (*DRAE*) del 1992 presenta seis acepciones que nos dan una idea de la complejidad de los procesos estéticos. Por un lado, la estética se liga a la producción artística ya que es "la ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental del arte" (*DRAE*). Por otro lado, lo estético está en relación con la capacidad de apreciar dicha belleza, y los aspectos artísticos de la obra literaria. Además, lo estético está íntimamente relacionado con el cuerpo al ser "el conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo" (*DRAE*). De este modo el cuerpo es el punto de conexión entre el discurso estético y vestimenta y se relaciona con concepciones artísticas literarias y populares. Lo estético se presenta como un acto de percepción de enorme importancia dentro de la modernidad.

La íntima relación entre vestimenta y cuerpo permite entrelazar discursos de auto-representación y fantasías estéticas que recubren diferentes cuerpos /espacios en donde regular identidades modernas. Ser moderno implica estar a la "moda", ya sea en el plano material de vestido como en el discurso estético e ideológico. El artículo "El bastón y el paraguas" publicado en la revista *Crónica Mexicana* en 1896 sugiere el uso del paraguas en detrimento del bastón por la elegancia que transmite. Esta elegancia se narra a través de dos elementos: su exotismo y su poder democratizador. Aunque el paraguas sea

accesorio indispensable del hombre inglés, el texto lo desplaza a un espacio asiático lujoso: "¡Quién de vosotros no ha visto a algún rajah decadente—pintado por supuesto—bajo su quitasol escarlata! ¡Quién no ha admirado, en cromos, el irisado quitasol de alguna reina bárbara!" (2-3).[2] El artículo narra la historia del paraguas a través de las diferentes manifestaciones populares como cromos y almanaques. Además en el uso del paraguas se visualiza una propuesta democrática. Si los bastones habían servido como símbolo de poder y estatus impuestos de forma violenta, el paraguas señala diferentes posibilidades de participación ya que es mucho más democrático al mismo tiempo que propone pequeñas diferencias: "los hay finos, ligeros, fabricados exclusivamente para sibaritas, los hay enormes, rojos, que suelen usar algunos sacerdotes, blancos, a los cuales son tan aficionados los lecheros, de familia, verdaderos tiovivos ambulantes, y por último para todos los gustos y exigencias" (2-3).

Tradicionalmente, la mayor parte de los estudios sobre moda ha sido presentada por historiadores de arte y comisarios de museos del traje. En estos casos, la atención se ha centrado en los aspectos decorativos, la visualización de los cambios y el conocimiento de los materiales, desligándose de la dimensión histórica, ideológica y cultural. Además, en muchos casos, la moda se había venido definiendo como la indumentaria de las clases privilegiadas—la Alta Costura— rechazando el análisis de la indumentaria de otros grupos, como clases trabajadoras, indígenas, o inmigrantes, al no considerarse estas manifestaciones 'de moda'.

Las diferentes definiciones de la moda y sus funciones han planteado un encendido debate en torno a la frivolidad, la irracionalidad y la capacidad de comunicación del adorno y el vestido. Es necesario hacer una distinción entre el vestido

como objeto con una historia material y los sistemas de la moda que tienen como elementos fundamentales la indumentaria y el adorno pero van más allá de los mismos y combinan otros discursos, por ejemplo, el literario o el fotográfico.

Antes de comenzar esta revisión teórica es necesario apuntar a las diferentes definiciones que se manejan sobre la moda, la mayoría de las cuales se centran en el traje y sus funciones. Según el Diccionario de la Real Academia Española (1992) la moda se refiere a los usos y costumbres pasajeros, y en particular, las tendencias de prendas de vestir y complementos.[3] Para Kingsley Davis la moda es un conjunto que regula la pertenencia a una comunidad: "aquellas normas sociales que demandan intensa conformidad mientras existen, pero perduran durante un corto espacio de tiempo" (Lipovetsky 8).[4] La conformidad a la moda y la inestabilidad de la misma hacen que el vestido, el adorno y los discursos ligados al mismo puedan ser al mismo tiempo una herramienta normativa de control social y moralizante, y un espacio de insubordinación y liberación.

Gilles Lipovetsky en *El imperio de lo efímero* ha señalado que son precisamente las ambigüedades de la moda las que constituyen un espacio que merece la atención crítica ya que "la moda vive llena de paradojas: su inconsciencia permite la conciencia, sus locuras el espíritu de tolerancia, su mimetismo el individualismo, su frivolidad el respeto por los derechos humanos" (20). La inconsistencia y la búsqueda incesante de la novedad nos presentan un sistema cambiante con diferentes funciones.

Roland Barthes en su definición de la moda tiene en cuenta la diferencia entre una historia del vestido, una retórica de la moda y una sociología de la moda. Una de las aportaciones más importantes de Barthes es la ruptura con los modelos tradicionales de

análisis de la moda como una sucesión de tendencias en torno al contexto histórico y al significado inherente al vestido. La mayor dificultad con la que se encuentran estas historias lineales —por ejemplo la historia concisa de la moda de James Laver— es que no son capaces de explicar el cambio de estilos y el regreso de modas pasadas[5].

La falta de adecuación histórica del adorno y el vestido ha sido asociada a un consumo irracional y femenino. Sin embargo el valor de la moda forma parte de procesos culturales y estéticos más complejos y en relación a proyectos nacionales, transnacionales y de creación de diferencias de clase, sexuales y raciales. Para Barthes el vestido tiene una materialidad y una historia que a veces no coincide con su valor de adopción dentro de los sistemas de la moda: "elements never have any value and are signifiers only in and as much as they are linked by a group of collective norms" (*The Language* 13). En este sentido, los sistemas de la moda— y es importante apuntar a la pluralidad de sistemas — son códigos en los que el adorno del cuerpo propone formas de participación dentro de un sistema normativo. Para que el vestido adquiera un valor estético dentro de un grupo, una comunidad o nación es necesario una apropiación o rechazo del vestido y el adorno en cuestión y la elaboración de un compleja red de significados que establecen las relaciones entre indumentaria y portador.

La dificultad del análisis epistemológico de la moda radica en el constante cambio en las cadenas de significados que apuntan a las tensiones, contradicciones, exclusiones y fantasías en torno a la narración del cuerpo. Hasta la década de los 70 predominan en el estudio de la moda los análisis históricos de carácter económico en torno a la producción, el modelo sociológico de la distinción social y las historias del vestido, centradas en su mayoría en la Alta Costura. Los estudios culturales plantearon, junto al feminismo, un

cambio en la consideración del sistema de la moda y del vestido en torno a su función comunicativa y de representación. En las últimas décadas autores como Wilson, Felski o Root han considerado la moda como un sistema visual de comunicación ligado al cuerpo y a la construcción de la subjetividad, además de una estrategia retórica y de significación.

La moda como sistema de comunicación es una de las áreas que más se ha desarrollado dentro de los estudios culturales. Los estudios culturales como marco de estudio de la moda plantean algunas cuestiones metodológicas en torno al concepto de cultura. Stuart Hall y John Storey hacen referencia a la variedad de aproximaciones teóricas: "Cultural studies has always been an unfolding discourse, responding to changing and political conditions and always, marked by debate, disagreement and intervention" (Storey 2). Dentro de los estudios culturales, se ha planteado la centralidad de las políticas de identidades y la importancia de la apariencia, retomando cuestiones sobre hegemonía cultural, el placer y el consumo.

La moda nos ayuda a entender la formación de la Alta Cultura, en particular la producción literaria, y de sus límites imprecisos con la cultura popular, ya que los sistemas de la moda expresan valores estéticos que crean y organizan discursos sociales. John Storey afirma que los estudios culturales han considerado el estudio de la cultura popular como una de sus prioridades: "Although cultural studies cannot (should not) be reduced to the study of popular culture, it is certainly the case that the study of popular culture is central to the project of cultural studies" (2). Desde una perspectiva marxista, el acceso a los sistemas de la moda a través del consumo del adorno y el vestido y el despliegue visual en el cuerpo ha sido condenado como falsa conciencia. Sin embargo,

los estudios culturales han enfatizado la importancia de analizar el momento de la producción, la construcción de significados, la poética del placer y el consumo, así como la regulación política del mismo como formas de participación ciudadana. En relación a este consumo de objetos bellos, este trabajo analiza la creación de la diferencia sexual que la moda produce y distribuye como valores estéticos ligados al cuerpo, que sirve como espacio de identificaciones nacionales.

Dentro de los estudios semióticos, Jack Salomon afirma que "the clothes we wear make an statement" (170). En torno a esta aseveración, las divergencias aparecen a la hora de determinar cómo definir el sistema de la moda, qué nos comunica y cómo se relaciona con otras manifestaciones del vestido. El modelo semiótico establece que la comunicación entre miembros crea una comunidad cultural de producción e intercambio de significados a través de diferentes textos. Así se señala la importancia de la negociación del significado ya que tanto el emisor como el receptor no se constituyen hasta que se produce la interacción entre mensajes y las diferentes entidades sociales que participan en el proceso comunicativo. En el plano ideológico, Antonio Gramsci apuntó a la necesidad del estudio de los sistemas hegemónicos no como entidades a priori sino como sistemas que nacen del consenso y las alianzas entre grupos. Las imágenes del vestido y su función dentro del sistema de la moda son resultado de múltiples negociaciones entre diferentes participantes por lo que se producirán multitud de significados según los diferentes contextos culturales.[6]

La aproximación semiótica de Barthes en *El sistema de la moda* refuta la idea de Herbert Spencer y Thorstein Veblen sobre el origen de la moda y el significado de la misma como inherente a la ropa.[7] Barthes concibe la moda como un sistema

comunicativo en negociación pero sitúa la frivolidad de la moda en el consumo femenino, el cual define como un consumo fetichista que infantiliza a la mujer y la convierte en una víctima del sistema (*The Language* 125). En primer lugar hay que tener en cuenta que los análisis sobre la moda se han centrado en la mujer y las irracionalidades de la indumentaria femenina como mecanismo para explicar la falta de adecuación histórica de la moda. En segundo lugar, la irracionalidad y frivolidad de la moda no implica una falta de función comunicativa para organizar valores sociales y estéticos definidos como femeninos desde el sistema patriarcal. Es importante estudiar las frivolidades latinoamericanas a la hora de reabrir el debate sobre la formación de la nación y la participación sociopolítica de la mujer.

Los sistemas de la moda están organizados mediante la interacción de objetos y portadores, así como en torno a los espacios de representación y textos con el fin de poner en circulación imágenes y significados.[8] Los estudios de la Alta Costura centrados en la autoridad estética despojan al consumidor de cualquier agencia creativa. Además este modelo comunicativo está relacionado con un consumo pasivo considerado femenino y una mirada masculina activa. Este sistema establece así mismo relaciones entre la colonia y la metrópolis ligadas a la dependencia económica y artística de la moda y organizadas en torno a la diferencia sexual y el cuerpo. Por eso, tendremos en cuenta el discurso de la cursilería dentro del cual el consumo y la imitación ponen al descubierto las estructuras de poder en el Atlántico y la articulación de estas diferencias dentro de la nación.

Más recientemente, Jean Baudrillard, siguiendo a Derrida, asegura que la moda no tiene ningún sentido en sí como entidad aislada sino que solamente adquiere una

relevancia en relación a otros discursos. Barthes ya había planteado la "indecibilidad" de la moda como un sistema dentro del cual los objetos, por ejemplo, el corset, se construyen intertextualmente a través de la intersección de otros discursos como la publicidad o la letra para fijar su significado (*The Fashion* 22). Para Baudrillard, la moda es el único sistema que está organizado en torno a leyes sociales ya que mientras que otros objetos han adquirido un simbolismo fijo, la moda funciona en torno a la liberación y la *jouissance* que desestabiliza el significado (97).[9] Al mismo tiempo produce una poética del deseo que funciona como máscara ideológica que encubre las desigualdades sociales. La sociedad moderna es una sociedad de consumo en donde la moda es un pastiche que parte siempre de una nostalgia y una reproducción de estilo y e imitación: "Fashion is always retro, nostalgia, and pastiche" (88). Es un pastiche basado en la imitación de estilos, que despoja de significado a la indumentaria y la dota de nuevos contenidos y posibilidades de relación con otros objetos, imágenes y textos.[10] En Latinoamérica veremos la importancia de la cursilería como mecanismo de imitación y apropiación así como de producción de nuevos modelos de feminidad y masculinidad ligados a modelos coloniales en Argentina y Cuba.

Cualquiera de los modelos comunicativos propuestos, ya sea el que privilegia al productor, al canal (que propone que la ropa tiene significados inherentes) o al consumidor tiene que analizarse dentro de un contexto específico[11]. La oposición entre creación de lujo, la Cultura Alta, y creación de masas, englobada dentro de la cultura popular, deja de funcionar para integrarse dentro de sistemas entrelazados ya que la consideración del lujo dependerá de una negociación para establecer su valor. En este sentido, Karen Racine en *Strange Pilgrimages* recoge la opinión Francisco de Paula

Santander sobre el lujo como el enemigo de la república, poniendo como ejemplo a Estados Unidos y rechazando el modelo cultural francés (22). Sin embargo, el lujo y el consumo permite a ciertos grupos configurarse como ciudadanos dentro del entramado de las nuevas naciones en formación.

Este trabajo tiene como núcleo central las conexiones entre los sistemas de moda latinoamericanos y los sistema literarios que permiten elaborar discursos de ciudadanía y espacios de representación que contienen modelos de conducta, definiciones del cuerpo y proyectos sociales. A través del discurso de la belleza es posible conjugar la identificación y la participación sociocultural dentro de diferentes espacios a partir del consumo y el deseo de ser moderno.

El interés por la moda, la descripción del vestido y el adorno es una constante en los textos de diferentes corrientes literarias. Para el romanticismo, la moda constituía una construcción del territorio nacional desde la mirada de afirmación de lo local y de una nueva sensibilidad. Por ejemplo en *Sab*, Gertudris Gómez de Avellaneda propone una alianza entre el hombre mulato *Sab* y la mujer blanca aristócrata Carlota a través la sensibilidad que expresan en el cuerpo, tanto en las lágrimas como en el vestuario. En Latinoamérica es primordial el costumbrismo como discurso que produce y pone en circulación multitud de imágenes en torno a la apariencia. Por su parte, el modernismo aspiraba a una reconfiguración de la belleza, en donde la moda se convierte en el tejido para articular nuevas ideas sobre la cultura, la función del artista y la vida en la ciudad dominada por el consumo de materias bellas y cuerpos. Para el realismo y el naturalismo, la moda era el punto de partida para el análisis de la realidad cotidiana, incidiendo en los elementos más sórdidos como la prostitución y el dinero como en *Santa* de Federico

Gamboa. En *La Bolsa*, el argentino Julián Martel propone un mapa urbano desde la diferencia de clase, la diferencia sexual y la procedencia geográfica ya que el protagonista, de origen inglés, es un ávido coleccionista que, sin embargo, se salva de la ruina debido a su buen gusto.

Este trabajo tiene en cuenta el vestido y los sistemas de la moda como instrumentos valiosos para analizar la formación de identidades, individuales y colectivas, que permiten cambios sociales y la construcción de narrativas personales, nacionales y transnacionales.

El capítulo 1 plantea una revisión de las teorías sobre la imitación de la moda y la modernidad. En este debate, concedemos una mayor atención a las propuestas sobre la modernidad y las definiciones geopolíticas de la moda como exponente de civilización en un marco transatlántico. Podemos afirmar que la independencia de las nuevas naciones inaugura un período de pasión por la moda, acrecentado por la necesidad de establecer relaciones diferentes a las diseñadas por España durante la colonia. La aceptación o el rechazo del traje español como herencia colonial aparece a lo largo de estas páginas, lo mismo que la presencia de la fantasía de París y su función en Latinoamérica.

También abordamos las teorías en torno a la función de la moda como distinción de clase. La mayoría de estas teorías plantean la imitación como el mecanismo de cambio de la moda. Para George Simmel, las clases populares llevan a cabo un proceso de imitación de estilos enmarcado dentro de la lucha de clases. Las clases más altas, en un intento de diferenciarse y mantener su estatus, son las que mantendrían un constante cambio y renovación de estilos. Para Thorstein Veblen lo que está o no de moda también es como consecuencia de la lucha de clases y la búsqueda de la diferencia de las clases

altas. Además Veblen propone en 1870 que la moda es un síntoma del deseo de escapar de lo feo, suponiendo que la belleza es una esencia que no cambia y que no se construye con unas coordenadas socioculturales determinadas. Sin embargo, nosotros argüimos que los gustos y estilos de moda tienen distintos puntos de partida, y se mueven en distintas direcciones.[12]

Finalmente analizamos la diferencia sexual que la moda crea, distribuye y localiza en el cuerpo. En el estudio de la moda, hay que destacar la pervivencia del mito de la renuncia masculina al adorno y al vestido y la de la moda como una actividad femenina, y por lo tanto frívola. Estos dos mitos permiten discursos sobre identidades en relación al consumo. En este sentido la construcción de las categorías hombre y mujer está ligada a la apariencia, como veremos en las figuras del dandy y la "nueva mujer" que circulan por los centros urbanos a finales del siglo XIX y principios del XX.

El capítulo 2 analiza las políticas estéticas y la organización de los sistema de la moda para conjugar cuerpo y letra como fuentes de representación e identidad. La primera parte establece un marco de análisis de la moda como estrategia de representación durante la colonia para articular las diferencias entre metrópoli y colonia a través de la desnudez y el adorno del cuerpo, es decir, la carencia y el exceso. Alonso Carrió de la Vandera y su obra *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) nos permite analizar la indumentaria como discurso de la diferencia y germen de una subjetividad protonacional argentina. La carencia de una cultura material no se considera negativa sino una forma de autenticidad que diferencia al Virreinato del Plata de Europa.

La moda puede ser un marcador social, una estrategia retórica y un instrumento de reconocimiento, al mismo tiempo que sirve para articular las diferencias. Es

simultáneamente una forma de categorización visual y puede constituirse en una forma de trasgresión cultural: "Clothing has also constituted a rhetorical vehicle to establish power relationships, social categorization and degrees of civilization among societies" (Meléndez 17). Desde la colonia, la ropa se convierte en un instrumento tanto de poder como de rebelión, así como de distinción racial y social. El vestido y el adorno, como podemos observar en las pinturas de castas en México, se convierten en un modelo para interpretar categorías sociales y raciales, al mismo tiempo que la ropa complica el proceso de reconocimiento del otro. En México destacamos la importancia de los biombos y los cuadros de castas para elaborar imágenes de la diferencia cultural en las postrimerías de la independencia. La construcción de un sistema de la moda cubana del XIX se plantea a través del análisis de las dificultades del discurso literario para crear un sentimiento nacional durante la colonia. También se discute la organización material de la isla como forma de articular las diferencias raciales en las marquillas de tabaco y la guayabera como símbolo de masculinidad y cubanidad.

Tras las independencias, se plantea la necesidad de reorganizar dichas políticas estéticas. En Argentina, la moda masculina de origen europeo reformula el sistema de la moda como legitimación de un proyecto político. La revista *La Moda,* que Juan Bautista Alberdi dirige, propone la adhesión a unos estilos republicanos cosmopolitas frente al proyecto de Manuel Rosas. A lo largo del siglo XIX, la moda femenina argentina es presentada en las litografías de Manuel Pellegrini como una mera adhesión de las mujeres a Europa. Sin embargo, el análisis de los peinetones plantea las transformaciones que este accesorio presenta a la hora de agrupar diferentes discursos sobre la participación de la mujer en la arena pública. Según Regina Root, la creación de una estética del exceso, de

una peineta enorme que cubre la cabeza de las mujeres debe ser estudiada como un referente visual de las luchas políticas del momento. El peinetón simboliza el creciente sentimiento nacionalista que coincide con la expansión hacia la Pampa y la apertura de fronteras imaginarias ("Fashioning Independence" 35). Francine Masiello afirma que en este momento poscolonial, Argentina ve la necesidad de reformular las funciones y papeles asignados a cada género (20). Por último, el proyecto estético de Juana Manso en *El Álbum de Señoritas* (1853) apunta a las contradicciones que el sistema de la moda argentino plantea en cuanto a las relaciones con Europa, sobre todo París, en un momento postcolonial.

La moda se convierte en una estrategia política que tiene un gran impacto en la constitución de imágenes corporales, de cuerpos sociales y puede ayudar en la reformulación del panorama literario y cultural de la época. Los discursos sobre el grado de civilización de la nación y la cultura material ayudan a resignificar el pasado colonial. Dentro de estas políticas estéticas hay que destacar la importancia de la moda femenina y su uso político: "El uso de las modas y los adornos— mayormente femeninos— para juzgar el estado de 'civilización' de un continente, una nación o un pueblo es una estrategia política frecuente" (Hallstead 54). En México, revisaremos las posibilidades de una civilización mexicana que nos presentan José María Luis Mora y Joaquín Fernández de Lizardi en torno a las funciones de la moda y la literatura. En este proceso de fijación de diferentes cuerpos sociales se observa una fascinación por el cuerpo femenino de las clases populares, como sucede en la formación del traje nacional de la china poblana en México y la figura de la mulata en Cuba.

El capítulo 3 analiza la interrelación del lenguaje y moda para crear un espectáculo popular y tradicional y un sujeto moderno. Néstor García Canclini ha definido la modernidad como una ciudad sin plano a la que se entra desde diferentes posiciones. En este espacio urbano, lo popular no se puede definir a priori sino que se constituye mediante estrategias textuales. Esta cartografía de la belleza agrupa valores sociales y morales alrededor de los objetos que se consumen, en especial la vestimenta y los libros. Este capítulo plantea el análisis de diferentes experiencias y estrategias en la creación de espacios modernos por diferentes autores como Domingo Faustino Sarmiento y Eduarda Mansilla en Argentina, Guillermo Prieto en México y Renée Méndez Capote en Cuba.

La moda como espacio cultural transnacional y transatlántico genera discursos en torno a las fronteras de los espacios modernos, la construcción de geografías materiales y de la imaginación que permiten la creación de una soberanía territorial y cultural, en definitiva, la creación de geografías estéticas. En este proceso es importante señalar la importancia de los libros de viajes y el costumbrismo en la creación de geografías imaginarias. Se produce en muchas ocasiones la folklorización de la identidad a través del costumbrismo que tendrá que ser analizada no como un vestigio de lo tradicional sino dentro de la construcción de lo moderno tradicional. En México nos centraremos en las crónicas de Guillermo Prieto y sus movimientos por la Ciudad de México desde 1840 a 1880 y los cambios que se operan en su función de cronista de lo popular.

Francine Masiello ha señalado como el uso de un discurso femenino por parte de Domingo Faustino Sarmiento plantea nuevas formas discursivas en torno al héroe afeminado que representa nuevos conocimientos y la nueva república (23). Se produce

así lo que James Pancracio considera un "travestismo," en la construcción del "yo" a través de diferentes estilos (233). La heterogeneidad de voces que Sarmiento adopta en *Facundo, Recuerdos de Provincia* y su columna de modas le permiten construir espacios populares en torno a la moda y su autoridad letrada para interpretar los cambios en el cuerpo social de Argentina. En *Recuerdos de viaje*, Mansilla también sitúa en la moda femenina las posibilidades de participación dentro de la nación, pero a diferencia de Sarmiento, no lo hace desde la pampa sino desde los Estados Unidos. En Cuba, las cartas de la Condesa de Merlín y las *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* de Renée Méndez Capote remiten a la función de la moda femenina para crear espacios de identificación con lo cubano a través de la nostalgia y la memoria de estilo pasados.

La moda conforma una triada junto a la modernidad y el modernismo como movimiento estético. Como experiencia estética la moda está íntimamente ligada al movimiento del modernismo, del que Rubén Darío es precursor. Este movimiento propone una renovación estética y defiende una aproximación cosmopolita a la cultura que es un reflejo de diferentes respuestas ante la profesionalización del mercado de la literatura y la emergencia de propuestas culturales nacionales. El capítulo 4 revisa la producción modernista y ofrece un panorama del impacto de este movimiento en la constitución de valores estéticos y culturales del cuerpo masculino. Este capítulo cuestiona el mito de la renuncia del hombre a la moda y apunta a la importancia del vestido para crear discursos estéticos a partir de la mirada al hombre como portador de elegancia y de autoridad estética.

La moda y la literatura nos presentan la relación con los objetos de consumo y la relación con otros consumidores vistos como ciudadanos. Además, permiten analizar el

espacio de la fantasía y el deseo, especialmente en torno al mundo visual de los centros comerciales, de las revistas de moda y las crónicas periodísticas. En el cuerpo se presenta la diferencia sexual que articula diferencias de clase basadas en el gusto y la elegancia, pero también la vigilancia al cuerpo masculino para entrar en el sistema de una masculinidad normativa como espacio de representación nacional.

Julio Ramos ha analizado la crónica modernista dentro del proceso de mercantilización de la literatura y la cultura como objeto de consumo dentro de la modernidad latinoamericana. Esta división entre estética y consumo, es también una división sexual de la producción y el consumo. En este momento de mercantilización de la vida cotidiana, al ascenso de la figura del modisto como guía del gusto se le contrapone la pérdida de prestigio del escritor como guía social y creador de los valores estéticos. Por esto, el escritor se ve ante el imperativo de seducir mediante fantasías en torno a la moda, el adorno y la máscara.

El proceso de transformación del cuerpo del escritor en discurso estético permite fantasías y representaciones cosmopolitas en relación con otros modelos de masculinidad. En este contexto nos centraremos en el análisis de los modelos de masculinidad del gaucho Juan Moreira en el folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez y en textos costumbristas publicados en la revista *Caras y Caretas* (1898). La popularidad del gaucho Moreira y la extensa presencia de la moda en *Caras y Caretas* nos permiten el análisis de la función de la moda en la construcción de modelos masculinos populares ligados al consumo del vestido. En México, analizaremos el proyecto estético del modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera y su impacto en la construcción de una masculinidad anti-consumista a partir de la estilización de la figura del escritor. Por su

parte, Manuel Ignacio Altamirano nos presenta en *El Zarco* dos modelos masculinos, el indio Nicolás y el bandido El Zarco, que corroboran este ideal de masculinidad natural y sin adornos como modelo de ciudadanía. Los discursos sobre la moda y la literatura son un requisito fundamental para construir un estado con legitimidad política en torno a la figura de dos poetas modernistas, José Martí y Julián del Casal. Ambos desarrollan su actividad desde los márgenes de la nación. En su consideración de exiliado y periodista, José Martí es uno de los artífices de la construcción de una identidad cultural, no solamente cubana, sino latinoamericana. Por su parte Julián del Casal representa un tipo de poeta maldito, exiliado de la nación debido al consumo de una cultura material europea, en especial la indumentaria y los libros extranjeros, vista como una amenaza al proyecto de independencia.

En el capítulo 5 analizamos los modelos de feminidad latinoamericana en torno a la moda como participación sociocultural. En México nos detendremos en las revistas *El Álbum de la mujer* (1883-1890) y *las Violetas del Anahuac* (1887-1889) como espacios de fantasía en donde se plantean la participación de la mujer y la creación estética a partir del cuerpo y de la moda. En Argentina, *El lujo* (1889) de Lola Larrosa Ansaldo sirve de eje central para analizar la cursilería como discurso de la exageración, la imitación atlántica y el deseo. En Cuba se hace necesario el tratamiento de lo cursi masculino presente en *El dolor de vivir* de Lesbia Soravilla. Unas décadas más tarde y con la presencia del cine, la moda es un discurso de identidad sexual y un espacio de subjetividad femenina. El personaje de Ana en *El dolor de vivir* se centra en el desarrollo de la mirada y la escritura del cuerpo a partir del rechazo de la moda como marca de feminidad.

En el campo de los estudios feministas, la moda ha sido vista como un elemento sospechoso para aumentar la subordinación de la mujer a las estructuras patriarcales. El estudio de la moda puede ayudar a replantear las teorías de género desde una perspectiva geopolítica. Barbara Burman and Carole Turbin consideran la vestimenta como uno de los artefactos marcados por la cuestión de género de manera más evidente: "clothing is one of the most consistently gendered aspects of material and visual culture" (1). El vestido construye la diferencia sexual en torno a la producción y consumo de productos bellos y elegantes y se proyecta en el cuerpo un deseo por la modernidad que permite la organización de valores culturales y políticos en torno a la feminidad.

Estos procesos discursivos en torno a la moda pueden ser utilizados por diferentes sujetos como capital cultural. Pierre Bourdieu ha extendido la idea del capital (manejada desde Karl Marx) mediante conceptos como el "capital social" y el "capital cultural." Bourdieu define el capital cultural como las diferentes formas de conocimiento que el individuo posee. De esta manera, la posición del sujeto no está definida únicamente por la clase como defendía el marxismo clásico, sino por la posesión de diversas formas de capitales simbólicos. Nuestra hipótesis es que en Latinoamérica la moda y el discurso literario se entrelazan y se constituyen en fuente de capital para diferentes sujetos y colectividades. En el caso de las mujeres, la moda permite el acceso a un conocimiento estético que funciona como legitimación de un proyecto de participación ciudadana de la mujer. Gracias a la moda se crea así una geografía del gusto que permite imaginar una comunidad política en referencia al vestido.

En estrecha relación con las categorías tradición y modernidad, la moda también nos ayuda a abrir el debate sobre la división entre Cultura Alta y cultura popular. Sin bien

la moda aristocrática se equipara a la Alta Costura, a partir del siglo XIX la moda es vista como fenómeno de masas y por tanto como carente de valor estético debido a la imitación. Más allá del lujo y la distinción de clase, la moda adquiere un componente "democrático" como organizador de las diferencias y se convierte en una de las primeras industrias culturales de carácter popular y generador de imágenes, más tarde absorbida por el desarrollo de la industria del cine y de la televisión.

Notas

[1] En 1957, Roland Barthes afirma en "History and Sociology of Clothing" que si bien los estudios sobre la moda habían comenzado en el siglo XIX estas historias analizan el vestido como representaciones del espíritu de una época y de los eventos históricos (*The Language* 3). Son historias románticas que seleccionan la ropa como un objeto fetiche de la época sin analizar el valor social y estético de la misma dentro de dicha comunidad. Aunque no nos ofrezcan mucha información social, la narrativa de estas historias del vestido es interesante a la hora de estudiar el proceso de fetichización de la ropa y la constitución de diferentes sistemas de la moda como instituciones productoras de imágenes.

[2] Publicado el 19 de enero de 1896 en la *Crónica Mexicana.*

[3] "Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos" (*DRAE*).

[4] En español, el término moda procede del francés *mode,* y está íntimamente relacionado con los términos moderno y modernidad. En inglés, el término *fashion* comparte la misma raíz que *fetiche,* del latín *facere,* en torno a la producción de algo nuevo. El psicoanálisis ha planteado esta relación de la moda como objeto de consumo fetichista, sin ninguna funcionalidad, y en donde el traje pasa a representar un objeto de culto y obtener otros valores a través del consumo.

[5] James Laver, comisario del museo Victoria y Albert de Londres, creo una historia lineal de la moda que intentaba explicar la función de la moda desde un punto del pudor y el valor estético dentro de unas coordenadas temporales. Si la moda aparecía 10 años antes de tiempo es considerada indecente, si por el contrario aparece 100 años después se considera un estilo romántico. Sin embargo, Laver no va más allá de Europa, aunque su aproximación a la moda es desde una perspectiva universal.

[6] Este modelo semiótico desafía el sistema de comunicación establecido por Roman Jakobson y tiene en cuenta la estética de la recepción de Wolfan Iser que tiene un gran impacto a mediados de los 80, coincidiendo con el desarrollo de los estudios culturales.

[7] En un una línea más tradicional y estructuralista, para Alison Lurie la moda es un lenguaje, con una gramática, vocabulario y sintaxis para comunicar. La pregunta que surge de estos estudios es si podemos considerar la moda como un sistema de comunicación a través del cuál se transmite un mensaje o como una interacción social que permite la simultaneidad de significados.

[8] Barthes considera la moda como un sistema vacío que necesita la interacción con otros sistemas textuales para adquirir un significado. El grado cero de la escritura de la moda lo sitúa en el cuerpo desnudo, despojado de la ropa pero con estructuras textuales sobre el mismo.

[9] La *joissance* definida como orgasmo femenino ha sido considerada como un desestabilizador del significado. El deseo por la moda codificado en la *joissance* femenina desarrolla un imaginario femenino que resignifica las definiciones sexuales desde el sistema de la moda. El vestido crea el cuerpo a partir del placer y compite con la sexualidad a la hora de modificar lo simbólico.

[10] Esta imitación de la moda desde la periferia puede ser considerada a la luz de la teoría postcolonial de Bhabha y la imitación como analizados en el capítulo 1.

[11] Por ejemplo, si tomamos el uniforme militar, el significado viene dado desde afuera imponiendo un sistema disciplinario y de significados relacionados con la patria y la masculinidad. Sin embargo también es utilizado por grupos para rebelarse contra las imposiciones y valores de una clase alta, como en el caso de la moda punk. Otro ejemplo es el uso de los

uniformes escolares, que aunque promueven el pudor y la modestia pueden ser utilizados por las niñas con otros propósitos. En el caso de las "kinderwhores" es patente la ambigüedad en torno a la visibilidad de aspectos prohibidos e infantiles presentados como exhuberancia sexual. En contraposición, muchos estudios de la moda han criticado la infantilización de la mujer, desde la mirada masculina y el deseo por una mujer adulta convertida en niña (Barnard 145).

[12] Las fuentes son múltiples, desde la Alta Costura hasta las contraculturas juveniles más radicales, pasando por las modas feministas o las originadas en las clases trabajadoras.

Capítulo 1. Teorización de las modas periféricas: colonialismo, ética y estética en Latinoamérica

En la actualidad, la industria de la moda, junto a otras industrias culturales como el cine, la literatura y la televisión han puesto en circulación gran número de imágenes y discursos en torno al vestido que atraen la mirada de un público transnacional, nacional y local. Los desfiles de moda, las crónicas periodísticas y de sociedad, la proliferación de revistas y programas de televisión, y la presencia en el cine, tanto en la pantalla como en las alfombras rojas, constituyen, tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo, un inmenso caudal de capital e información cultural.

Sin embargo, en el ámbito académico, la moda ha recibido numerosos ataques debido a la "frivolidad" y "la falta de funcionalidad" del vestido así como la "irracionalidad" del sistema de la moda. El interés por la moda como investigación cultural se ha extendido de manera más sistemática a partir la década de los años 80 con la reestructuración desde los estudios culturales, los estudios de género y las investigaciones sobre la globalización.[1] Las últimas corrientes teóricas sobre la moda plantean la necesidad de una aproximación interdisciplinaria ya que la moda afecta a diversos ámbitos de la vida cotidiana.[2] El estudio desde diferentes disciplinas debe tenerse en cuenta a la hora del estudiar la función de la moda: "The attempt to view fashion through different pairs of spectacles simultaneously— of aesthetic, of social theory, of politics— may result in an obliquity view, even of astigmatism or blurred vision, but it seems we must attempt" (Wilson 11). Como apunta Wilson el planteamiento interdisciplinario, subyacente a la moda debido a las múltiples relaciones culturales y sociales que entrelaza, establece una visión oblicua del campo de investigación.[3] Desde

esta visión oblicua proponemos dejar París y Londres como centros económicos y culturales tradicionales y situarnos en México D.F., Buenos Aires y La Habana. La elección de estos tres centros urbanos se debe a su posicionamiento como centro latinoamericano en cuanto a las relaciones que establecen con las metrópolis, en especial, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Los discursos estéticos que irradian de estos tres centros urbanos nos llevan a considerar cómo se manejan conceptos de periferia para posicionarse con centros de producción y consumo cultural dentro de Latinoamérica.[4] Este capítulo plantea una revisión de las corrientes teóricas sobre la moda, principalmente en torno a tres bloques teóricos que nos ofrecen modelos para estudiar los procesos de producción, distribución y consumo de la moda como un sistema cultural complejo.

Los tres bloques de teorías que agrupamos en este capítulo son los siguientes. Por un lado, las teorías que partiendo de la función estética del vestido proponen el sistema de la moda como un modelo civilizador y de progreso. La moda como exponente de la modernidad ha sido considerada como producto europeo a imitar. Analizaremos en este capítulo la importancia de debatir los procesos de imitación de Latinoamerica y su relación con el mecanismo de la novedad como motor de la vida cotidiana para construir imágenes modernas y deseables, entre las que se incluyen aquellas denominadas "tradicionales."

En relación a la imitación, el segundo bloque teórico revisa las propuestas en torno a la función de la moda como marcador de clase. En este modelo se arguye que las clases aristocráticas tienen continuamente que manifestar su diferencia y su gusto mediante la adopción de estilos diferentes. Así, el cambio de estilos y el origen de la

moda se producen como consecuencia de la imitación acelerada de las clases trabajadoras y populares.

El tercer bloque aborda el análisis de las teorías sobre la moda y la creación y organización de las diferencias sexuales. El análisis de la moda se presenta clave en el estudio de la feminidad y su relación con el consumo. Sin embargo, no podemos dejar de considerar las teorías sobre la moda masculina en Latinoamérica a la hora de normativizar las diferencias de clase y raza a través de diferentes modelos masculinos que permiten el proyecto político de la nación y su relación con otros espacios transnacionales.

Estas revisiones pueden ayudarnos a abordar las aproximaciones teóricas en torno a la moda y el traje, que tienen un marcado carácter anglosajón y eurocentrista y que han borrado del mapa sartorial a Latinoamérica por su posicionamiento problemático. En Latinoamérica, aunque existen trabajos sobre la historia del vestido y la iconografía de la indumentaria, apenas hay estudios monográficos que aborden las diferentes funciones de la moda como sistema sociocultural en el siglo XIX tras la consecución de las independencias y durante el proceso de formación del Estado-nación. El sistema de la moda y sus conexiones con la creación de un sistema literario y unas políticas estéticas nos servirá para plantear una revisión de la función de la cultura en la formación de la nación dentro de un sistema transnacional como la modernidad, al mismo tiempo que se organiza el espacio nacional en torno al gusto estético y construye las diferencias sexuales en torno a los imaginarios simbólicos de la masculinidad y la feminidad.

Tres características se repiten en las primeras definiciones en torno a la función de la moda: la moda como protección y decencia, la moda como falsa y por tanto frívola y,

finalmente, la falta de funcionalidad de la moda, características que han llevado a su exclusión de los ámbitos académicos hasta finales del siglo XX. Algunas disciplinas como la antropología y la semiótica han manejado diferentes concepciones de la moda basadas en la distinción entre vestido en su aspecto material y moda como sistema cultural.[5] Sin embargo, veremos a lo largo de este capítulo la dificultad de separar el aspecto material, es decir los objetos, de su función sociocultural.

Desde la antropología, la función del vestido ha sido vista en relación a la protección y a la decencia, presuponiendo que estas dos funciones se presentan de la misma manera en todas las sociedades a lo largo de la historia. Según Edward Sapir la actividad del adorno es un fenómeno cultural que constituye grupos y relaciones entre los miembros de una comunidad. Aunque ha existido un gran interés coleccionista, la antropología no ha considerado el traje como objeto de análisis hasta mediados de los años sesenta. Ronald Schwarz apunta en su artículo "Uncovering the Secret Vice: Towards an Antropology of Clothing and Adornment" la falta de interés en el traje por parte de los investigadores: "clothing is a subject about which anthropologists should have much to say yet remain mysteriously silent [...] Descriptions of clothing are so rare in some texts of social anthropology [...] that the casual reader might easily conclude the natives go naked" (23). Para la antropología la desnudez como símbolo de primitivismo ha sido el punto de partida para la representación del "otro" en relación con Europa. Además, Schwarz señala que la presencia de una mayoría de investigadores hombres en los estudios antropológicos ha influido para que esta disciplina se haya desentendido de un tema como el traje, comúnmente visto como actividad femenina y adscrita al ámbito doméstico.[6]

La moda también ha sido acusada, sobre todo en culturas con una gran influencia judeocristiana, de encubridora y falseadora de la realidad. La moda, la ropa y el adorno no sólo producen significados en el cuerpo, sino que también atribuyen significados al cuerpo. Esta noción de falseamiento presupone que el cuerpo tiene un significado original y puro que hay que mantener. Desde la semiótica se ha analizado la producción de significados ya que todos los miembros de una comunidad desde el diseñador hasta el usuario trasforman el mensaje y comunican a través de la moda.[7]

Por último, la moda ha sido caracterizada por su irracionalidad y falta de funcionalidad, ya que se ha analizado desde una cronología positivista y de carácter elitista. Las historias de la moda, de creadores y diseñadores, sitúan la moda en el polo de la Cultura Alta, siendo el diseñador el productor y responsable de imponer ciertos estilos a las masas, sobre todo mujeres, consideradas víctimas de su influencia. Por otra parte, las historias de la moda planteadas por los museos de la indumentaria se aproximan a la moda como una sucesión de estilos, en donde la arbitrariedad de sus propuestas y la frivolidad se justifican por una falta de coherencia.[8] Estas cadenas de repeticiones sin sentido no consideran que la ropa y los adornos se retoman en diferentes épocas con diferentes funciones, valores y efectos.[9] Sin embargo, más allá de estas historias sobre la moda y sus excesos— que resultan importantes como inventario de imágenes— las reflexiones en torno a la moda deben conducirnos al análisis de su función en Latinoamérica como organizador social, estético y elemento importante en la construcción de la modernidad y la elaboración de multitud de discursos sobre las identidades que surgen en estos nuevos espacios.[10]

Las ciencias sociales, desde una metodología marxista, han prestado gran atención a la moda desde el punto de vista de la producción, el proceso de manufacturación, la producción de jerarquías sociales y como marcador de clase.[11] En este marco metodológico basado en la producción, Latinoamérica ha sido considerada como una mera copia de la moda europea, lo que supone mantener el espacio latinoamericano como colonia europea dentro de los circuitos culturales. Más recientemente los estudios culturales han señalado la importancia de la función estética de la moda. Sin embargo, el vestido no es el que contiene un significado fijo sino que se crea una cadena de significados a través de la reapropiación y reinterpretación que nos lleva a preguntarnos cómo y con qué propósito se produce la reapropiación e reinterpretación de la moda en Latinoamérica y cómo se relaciona con el sistema literario en la creación de imágenes novedosas y modernas.[12]

Uno de los primeros tratados teóricos que consideran la función estética y ética de la moda es el *Sartor Resartus* (1830) de Thomas Carlyle. Carlyle asegura que el origen de la moda no debe buscarse en su funcionalidad desde el punto de vista económico y social sino en su carácter de elemento decorativo definiéndola como "the first spiritual want of a barbarous man"(26). Desde el punto de vista antropológico, los elementos decorativos han sido vistos como separación entre lo civilizado y lo salvaje. El uso de ropas como metáforas que delimitan lo natural y primitivo de la civilización tiene una amplia tradición que se remonta en Latinoamérica a la llegada de Cristobal Colón en 1492 y que será fundamental para la organización de un espacio imaginario y político en el *Facundo* de Sarmiento, los cuentos costumbristas de Guillermo Prieto en México y las litografías de las marquillas de tabaco en Cuba. Desde la estética, el discurso de ciudadanía

construye una ética del cuerpo a partir de la ropa y una mirada que enfrenta al sujeto civilizado, al bárbaro, de origen mestizo, y al salvaje como lo africano.[13] Para Carlyle, la ropa es una manifestación externa del mundo espiritual y el deseo de decoración como búsqueda espiritual apunta a una función ética de la moda.[14] Según este autor, la función estética de la moda se inserta en un modelo comparativo en el que se recoge la presencia de la vestido en áreas remotas y primitivas y se incorpora a la construcción de Europa. En cierto modo el modelo antropológico continúa con este planteamiento que tiene a Europa como centro y el resto del mundo como material antropológico y objeto de conocimiento. Como consecuencia, el análisis del vestido y los sistemas de la moda latinoamericanos ha sido abordado principalmente como división entre tradición y modernidad, centro y periferia, predominando los estudios en torno a grupos étnicos, comunidades de campesinos, y el uso de la tradición como identidad nacional.[15] En el análisis del traje de la China poblana, el poncho del gaucho y la guayabera cubana veremos que esta tradición solo es posible mediante la reformulación del tiempo y el espacio que se produce en la intersección de la palabra y la imagen que plantean los sistemas de la moda latinoamericanos.

El impacto de esta metodología comparativa en los estudios sociológicos de la moda manifiesta hasta la fecha la exclusión sistemática de Latinoamérica en los estudios sobre la función social de la moda y del consumo desde una perspectiva transnacional. A pesar de que todas las funciones de la moda se sitúan en el cuerpo, o en un juicio sociocultural del mismo, las teorías sobre la moda apenas conceden importancia al cuerpo, considerándose la diferencia de clase o el aspecto psicológico como la marca de origen.[16]

El corsé sociológico de la distinción de clase a partir de lo económico ha generado mayor atención a la moda como elemento de distinción social. Tres teóricos son importantes en este plantemiento: Herbert Spencer, Thomas Veblen y George Simmel. Si bien la moda posibilita la distinción de clase, la diferencia de clase no es el motor del origen de la misma. Incluso si se analiza la moda como marcardor de clase, está función cambia si consideramos diferentes coordenadas espacio-temporales. Por ejemplo, en *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla, el vestido y su integración en un sistema de la moda argentina se construye un discurso de la elegancia femenina transnacional. Mansilla aborda cuestiones de representación y el gusto que le permiten la entrada al espacio civilizado argentino para construir la diferencia de clase dentro de este territorio a partir de la alianza con las mujeres norteamericanas.

En esta tradición teórica apenas se menciona cómo la moda relaciona cuerpo y estética en la elaboración de modelos de belleza dentro de la triada cuerpo, escritura y nación. Este trabajo se centra en las políticas estéticas que organizan las diferencias culturales, sexuales y raciales en un espacio latinoamerico. En nuestra hipótesis de trabajo planteamos la función de la fantasía y el deseo por la moda en relación a la novedad y el placer del consumo.

Siguiendo la metodología de Thomas Carlyle en el *Sartor Sartorius*, Herbert Spencer, cuya influencia se extiende hasta los años 60, plantea la moda como sistema evolutivo que progresa y se adapta a las circunstancias medioambientales, dentro del cual se produce una selección. En *The Principles of Sociology* (1879), Spencer explica la moda como una teoría de la evolución social cuyo origen sitúa en el poder político, proponiendo la ropa y el cuerpo como marca de superioridad del hombre europeo.[17] Para

Spencer el deseo de imitación es fundamental como proceso de selección social y localiza el origen de una civilización en su moda y en el poder político con una función de control social de la belleza.[18] Desde un punto de vista postcolonial latinoamericano, podemos argumentar que el sistema evolutivo de Spencer justifica la dominación en aras del progreso hacia lo bello. Sin embargo, sus aportaciones a la función política de la moda desde una teoría de la imitación puede ayudarnos a considerar la función de democratización de la moda y los cambios de estilos vistos como una ampliación del concepto de ciudadanía basado en la visibilidad y la apariencia y su importancia en la constitución de la nación en Cuba, Argentina y México.[19] Los programas estéticos de las revistas *La Moda* en Argentina y Cuba nos permiten un análisis del vestido y la búsqueda de una autonomía literaria como proyectos políticos que permiten la participación a través del gusto. Por ejemplo, la frivolidad latinoamericana que la cursilería propone es un mecanismo de imitación dentro del cual la exageración corporal y su relación con las políticas estéticas nacionales permiten restructurar el tiempo y el espacio de la modernidad. En el caso de *El dolor de vivir*, de Lesbia Soravilla, la cursilería articula las relaciones coloniales en el cuerpo femenino y se plantea como forma de construir de una feminidad moderna y nacional.

En la ambigüedad que plantea la moda como adhesión a una colectividad y y la posibilidad de libertad individual, Spencer señala que la elección individual no implica buen gusto sino un capricho y propone la necesidad de nuevos códigos de etiqueta que permitan una alfabetización sartorial organizada desde la Alta Costura para regular y distribuir imágenes normativas: "As now existing, Fashion is a form of social regulation analogous to constitutional government as a form of political regulation; displaying as it

does, a compromise between governmental coercion and individual freedom" (210). La moda, considerada durante mucho tiempo como sinónimo de Alta Costura, es un modelo disciplinario que regula el gusto y sus funciones dentro de un espacio político.[20] Sin embargo, al mencionar la necesidad de compromiso entre la regulación social de la moda y la libertad individual, Spencer apunta a las tensiones entre el gusto colectivo y la creación estética individual.[21] Por consiguiente, la moda no es únicamente un capricho individual sino parte de un sistema político que se construye en torno a la diferenciación. Dicha diferencia no es únicamente vertical en torno a la clase, sino en relación a diferentes espacios imaginarios y a la constitución de la diferencia sexual— lo masculino y lo femenino— que se plantea crucial a la hora de analizar el panorama cultural latinoamericano de finales del siglo XIX dentro de los debates sobre la modernidad.

La influencia de la teoría de Herbert Spencer sobre el origen social y la función de la moda como distinción de clase ha tenido cierto impacto en el positivismo mexicano. Para Spencer, las "irracionalidades estéticas" desaparecerán a favor del buen gusto dentro de un programa utópico en donde la elegancia se convierte en el representante ético de la igualdad. Este modelo considera que el momento de crisis que se vive en torno a 1870 traerá la purificación y simplicidad de la moda.[22] Sin embargo, veremos en el capítulo 2 que el discurso ético de Spencer plantea una exclusión racial ya que desde lo estético y lo bello se presenta un juicio de valor sobre el cuerpo.

Leopoldo Zea ha planteado la importancia del positivismo de Spencer en los debates sobre la originalidad y la imitación en Latinoamérica como parte de una búsqueda de modos de expresión que permitan un sujeto que pueda incorporarse a la

modernidad desde una posición de autonomía y no desde la subordinación a España o los Estados Unidos (15).

El positivismo como ideología de clase e instrumento de expresión de las ansiedades y aspiraciones de un grupo específico está asociado al gobierno de Porfirio Díaz.[23] En México, el positivismo —que Justo Sierra agrupó bajo la etiqueta de burguesía—está ligado a estrategias de poder de grupos que luchan por hacerse con la autoridad política y económica y la organización de la cultura basada en un proceso de imitación de sí mismos. Podemos entender el modernismo mexicano como antítesis positivista en México y como una lucha sobre el control de los bienes y los espacios culturales. Por su parte, veremos en *El Album de las mujeres* o en *Las Violetas del Anáhuac* el rechazo frontal de estas revistas al positivismo concebido únicamente como progreso científico. La generación del Ateneo a la que pertenece José Vasconcelos critica el positivismo de Augusto Comte y Herbert Spencer argumentando que no tiene nada que ver con el desarrollo científico o la razón. Vasconcelos plantea la renovación de la cultura nacional como forma de desarrollo social y la incorporación de los grupos marginados. *La raza cósmica* de Vasconcelos también adapta el modelo evolutivo de Darwin y organiza la cultura material de acuerdo a un programa ético de la belleza. En la *Raza Cósmica*, y en esto coincide con Spencer, Vasconcelos explica la función del gusto como una actividad colectiva y no individual que va permitir la incorporación de México a lo universal y la superación de las fronteras nacionales a través de la belleza.

El modelo utópico de la moda de Spencer, también va a ser propuesto por Thorstein Veblen posteriormente. Tanto Spencer como Veblen consideran que una evolución a una moda simple y uniforme será indicador del progreso, partiendo de la

producción mecánica y la tecnologización como forma de eliminar la frivolidad de la clase ociosa. En *The Theory of the Leisure Class* (1899), Veblen se centra en el análisis de la construcción del sistema de clases y del impacto del tiempo libre en esta división. La moda como fenómeno público y signo de estatus provoca una distinción de clase al mismo tiempo que la distinción individual entre miembros de la misma clase. Según Veblen "what consitutes dress as an economic fact, properly falling within the scope of economic theory is its function as an index of the wealth of its wearer" (Carter 53). Si bien hay que considerar la importancia del lujo dentro de la formación de clase, al ver la moda dentro de un sistema evolutivo, Veblen, al igual que otros teóricos, pasa por alto que la moda no es lineal sino circular. Para Veblen el origen de la moda es económico y para señalar el capital económico de las diferentes clases. Sin embargo, el hecho de que la moda permita a muchos sujetos transgredir dichas diferencias de clase es, según este autor, un síntoma de barbarismo común a la modernidad. La frivolidad como barbarismo que amenaza la organización social será un punto importante en el debate sobre el consumo femenino, como veremos en los análisis sobre el lujo y la función del exceso material en Latinoamérica. Para Veblen la funcionalidad de la ropa no se basa en la protección, sino en la distinción social que la ropa adquiere al ser consumida. El consumo como actividad social y cultural ha sido debatido como un mecanismo de alienación mediante el cual las masas son manipuladas[24]. Veblen teoriza el sistema de la moda partiendo del tiempo libre ajeno a la producción, espacio donde "el consumo sospechoso" y el "despilfarro ostentoso" e irracional argumentan la función de distinción de clase de la moda en relación al consumo.[25] Sin embargo para Veblen, el consumo de la moda siempre es un acto contrario al buen gusto artístico ya que lo superficial es un elemento

de mal gusto porque que no tiene ninguna funcionalidad. Tanto en *El lujo* de Lola Larrosa como en el *Dolor de vivir*, de Lebia Soravilla, nos detendremos en la función del mal gusto femenino y masculino dentro de un discurso de la cursilería que abre el debate sobre la cultura material y la dependencia de latinoamerica dentro de circuitos culturales trasatlánticos.

Más recientemente, las teorías sociológicas de Pierre Bordieu sobre el capital cultural se centran tanto en la diferencia de clase como en la distinción dentro de un mismo grupo social.[26] Las diferencias de clase acompañan a la moda y forman parte de su dinámica pero no explican los cambios cíclicos y el origen de la moda. La moda es también un sistema de regulares sociales e imposiciones de gustos, es instrumento de representación y de diferenciación social, de jerarquización e individualización en donde lo individual se convierte en una forma de legitimización social. La moda tiene indiscutiblemente un componente de clase pero no hay que olvidar el individualismo estético que permite el juego, el deseo y la fantasía de la moda.

A diferencia de Veblen, para quién la creatividad y el gusto estético no tenían ninguna función dentro del sistema moderno de la moda, George Simmel plantea en la *Filosofía de la Moda* (1905) la importancia de lo estético como distinción de clase. Según Simmel, el sistema de la moda se ha formado partiendo de la imitación como mecanismo que explica el cambio social: "Just as soon as the lower strata begin to appropriate their style— and thereby overstep the demarcation line which the upper strata have drawn and destroy the uniformity of their coherence symbolized in this fashion" (Frisby 190). La distinción de clase como función de la moda no es nueva en Simmel, estaba presente en Veblen, y en cierto modo en Spencer, pero Simmel sitúa el cambio en la imitación

estética como resultado de una negociación colectiva, frente a Veblen para quien es una imitación de la posición social basada en el significado inmanente a la ropa.[27] Por lo tanto, para Simmel la moda constituye lo que Bordieu ha denominado un capital cultural que permite la ascensión social: "A certain style is worn first only in the highest stage of soviet, and thus serves as mark of class and rank. But for this very reason, the lower ranks strive all the more earnestly to acquire elegant dress, and in the course of time the dress of rank becomes the dress of nation" (Carter 80). Sin embargo, al analizar el panorama de la moda en Latinoamérica observamos de inmediato que el poncho, la china poblana y la guayabera en su consideración de indumentarias nacionales no se ajustan a este modelo de imitación desde abajo, es decir, de la moda como imitación diferenciadora para escalar en la jerarquía social de clase.

El modelo teórico de Simmel, aunque incluye el componente estético como elemento social de la moda, presenta una simplificación del concepto de clase que no explica los mecanismos mediante los cuales las clases populares imitan la moda alta y la reciclan y cómo esta imitación hace ambiguos los límites de clase situados en la apariencia, ya que el hecho de que la clase alta se sienta amenazada hace necesario una negociación estética y una continua reformulación del "buen gusto." En Latinoamérica, el modelo de Simmel tampoco explica la función de la cultura popular como espacio de construcción de la imagen nacional, y producto cultural de exportación al extranjero.[28]

Las teorías sociológicas sobre la función de la moda como distinción social han tenido una gran resonancia porque parten de la existencia de una división entre Alta Costura, *pret-a-porter* y moda tradicional (entre cultura alta y cultura popular). El análisis de la moda desde los estudios culturales y desde otros espacios considerados periféricos

como Latinoamérica, cuestiona la arbitrariedad de estos límites que justifican la moda como objeto ideológico de las clases dominantes y su función a la hora de legitimar el ascenso de una clase media de origen burgués y aristocrática en crecimiento a finales del siglo XIX. Además este modelo presupone un consumo de las clases populares homogéneo y una coherencia de la moda través de su consumo masivo. Si para Veblen la elegancia se sitúa en el criterio de distinción social y la clase ociosa alejada del trabajo manual, Simmel se centra en la materialidad de la elegancia y el placer estético. Es importante analizar la cultura material como elemento particular para delimitar espacios culturales latinoamericanos. Además hay señalar que la moda sirve como paradigma para el desarrollo literario latinoamericano ya que nos encontramos ante los dos sistemas culturales de mayor impacto, sistemas que se superponen a lo largo del siglo XIX, como veremos en el siguiente capítulo sobre las políticas estéticas nacionales en Cuba, Argentina y México. Además estos dos sistemas de producción cultural proponen un acercamiento a la cultura desde la materialidad de la misma, que nos pueden ayudar en el análisis de las concepciones populares de la elegancia y la estética y cómo se está formando un canon del gusto en torno a la moda como legitimación de la producción literaria. Se trata de concepción del gusto atravesada por discursos en torno a la nación y la diferencia de género, en concreto, la construcción de la masculinidad y la feminidad como espacios imaginarios simbólicos para revestir el cuerpo de la nación.

Los cambios constantes de la moda originados por el motor de la búsqueda de lo nuevo y el impacto de la fantasía como espacio de representación estética han sido un elemento constante en los debates sobre la función de la frivolidad y la organización social del consumo. La aparente irracionalidad del sistema de la moda, en especial la

moda femenina desde finales del siglo XIX, solamente nos señala la imposibilidad de analizar el fenómeno según una cronología positivista e histórica sin que esto signifique que el carácter cíclico de la moda, la presencia de una sucesión de novedades nos impidan una reflexión sobre la función social y estética de la moda. Edward Sapir afirma que la acusación contra la inconstancia de la moda y la falta de leyes que la regulen ha sido en muchas ocasiones no tanto por el cambio en la moda sino por los adornos y complementos desplegados en torno a la misma.[29] En este sentido, la moda es un mecanismo para etiquetar actitudes y prácticas como triviales. Sin embargo, no debemos considerar la moda como una sucesión de estilos, sino como un proceso de relaciones que crean un tejido político, cultural y social en donde negociar diferentes subjetividades.

La elegancia posee una connotación elistista que señala hacia la autoridad estética como proceso social derivado del acto de mirar, un acto que requiere una audiencia y un consumo de cuerpos estéticos que genera mecanismos de producción de subjetividades modernas. La moda puede crear espacios de significación en donde la identidad del portador es difícil de separar de la ropa que lleva y en donde adjetivos como elegantes, kitch y cursi borran las diferencias entre la materialidad del objeto, el juicio del emisor y la subjetividad del portador para insertar un producto identitario dentro del espacio en el que se consume.

Hasta ahora hemos visto que las aportaciones sociológicas al estudio de la moda planteadas por Spencer, Veblen y Simmel se centran en la función de distinción social y las tensiones entre lo colectivo y lo individual. Sin embargo aunque la individualidad y la colectividad se han mantenido como opuestos dentro del análisis de la moda, el principio de individualidad es crucial en el proceso de socialización.[30] En este proceso, el deseo

constituye una poderosa herramienta de socialización, y en el caso de Latinoamérica, el deseo de ser latinoamericano es un elemento central del discurso cultural del siglo XIX.[31]

Estas teorías sociológicas sobre la moda, enmarcadas dentro de la función de la distinción de clase, sitúan la moda como un fenómeno exclusivamente europeo. Sin embargo, la moda es el sistema socioeconómico y estético transnacional en el que Latinoamérica participa desde la periferia con el consumo de París, Londres y Nueva York como mecanismo de elaboración de un sujeto latinoamericano y de un espacio nacional.[32] La función geopolítica de la moda puede ayudarnos a replantear el debate en torno a la modernidad latinoamericana como periferia de Europa.

En este debate, la moda y el proceso de imitación que provoca pueden ser considerados como un deseo de diferenciación en el que el placer estético origina a partir de cuerpos con diferentes funciones. Dentro de los estudios postcoloniales, es importante destacar el modelo de Homi Bhabha y la mímica como proceso de imitación que subvierte las relaciones de poder entre colonizador y colonizado. Bhabha ha planteado la importancia de la mirada a la hora de establecer nuevas relaciones de poder y narraciones nacionales. En este modelo, la moda permite una continua reformulación de la mirada al cuerpo teniendo en cuenta que la moda es al mismo tiempo performativa y pedagógica. Debido a su circularidad, la moda permite el reciclaje de imágenes y significados ligados al cuerpo en un continuo movimiento entre centro y periferia y las fronteras que operan para crearlos. En relación a Latinoamérica, hay que tener en cuenta a Walter Mignolo y su propuesta en torno a la colonialidad del poder. Una historia del sistema de la moda y sus reformulaciones en Latinoamerica nos permite ver cómo se articula la creación de espacios estéticos y el intercambio de productos culturales en el Atlántico.

Gilles Lipovetsky divide la historia de la moda en tres períodos en una sucesión cronológica que va desde la moda aristocrática y artesanal de los siglos XV al XIX a la moda centenaria que abarca desde el siglo XIX a 1960, sistema moderno de la moda tal como la concebimos en la actualidad.[33] A partir de 1960 el sistema de producción y difusión cambia en lo que se conoce como una moda abierta que responde nuevas a estructuras socioeconómicas y nuevos cambios culturales que comienzan en los 60 culminan en los 90 con la globalización y un modelo económico neoliberal.[34] El problema de esta división, así como de muchos de los estudios sobre moda y el consumo, es que centra el nacimiento y desarrollo de la moda en occidente, equiparando occidente a Europa y dejando fuera otros espacios sin un sistema de moda capaz de adquirir una función social y estética. Conocedor de los estudios antropológicos sobre el traje, Lipovetsky no sostiene que otras civilizaciones no tuvieran vestido y adornos sino que la moda como organización social y marcador de la modernidad no aparece hasta el XV en Europa y no se desarrolla plenamente hasta el siglo XIX. La mayoría de estos estudios no toman en cuenta la posición geopolítica de Latinoamérica, espacio postcolonial en el siglo XIX —con la excepción de Cuba y Puerto Rico) —cuya delimitación se superpone al nacimiento y desarrollo de la moda y que van a presentar diferentes concepciones estéticas y sociales de la misma. Además, el momento aristocrático de la moda, que abarca del siglo XIV al XIX, no tiene en cuenta la función de América en la configuración de un mercado del lujo y un imaginario político que tiene su elemento más sobresaliente en las materias primas y diseños culturales procedentes de la interacción con los nuevos territorios[35].

Tanto para Georges Simmel y Veblen a principicios del siglo XX como para Giles Lipovestzy en la década de los 90, la moda se convierte en principio organizador de la modernidad y en horizonte del capitalismo moderno. Para Lipovetsky, la moda es fundamentalmente occidental con un claro componente geográfico y temporal que rechaza la universalidad de la moda como actividad inherente al hombre. Mientras Sapir afirma que todas las sociedades tienen acceso a cambios en el adorno como elemento de organización socio-cultural y política, para Lipovestzy la moda es una institución característica de occidente y de la modernidad tanto por su relación con la reformulación de la tradición y la articulación del individualismo en materia de gusto como por su función en la negociación del cambio acelerado de los nuevos valores estéticos y éticos (11).[36]

Si equiparamos moda con modernidad y situamos la moda en Europa, la modernidad queda definida como sistema estético que incorpora los cambios económicos y políticos y los exhibe como forma de control geopolítico y organización nacional de las desigualdades. El sistema de la moda se organiza en torno a dos movimientos: el deseo de formar parte de un grupo y el deseo de separarse de él. Siguiendo esta división, George Simmel distingue entre sociedades civilizadas y sociedades primitivas. En las últimas la moda no existe porque no existe la segunda tendencia, la individualización, y por lo tanto no hay la presión de configurar diferentes grupos dentro de esa sociedad (54).

En torno a la percepción del cambio y del deseo de formar parte de él, se organizan dos sistemas de representación, un espacio de la tradición y un espacio de la modernidad que se superponen. J.C. Flügel propone la existencia de dos tipos de vestidos asociados a dos tipos de sociedades. Por un lado el traje-moda cambia rápidamente en

función del tiempo pero no del espacio y es característico de las sociedades occidentales. Por otro lado, los trajes folklóricos cambian lentamente en el tiempo pero presentan una gran diferencia espacial, y según Flügel están fuera de la influencia occidental y los valores sociales están definidos en relación a la permanencia y no a la novedad.[37]

Sin embargo, al considerar el sistema de la moda y su impacto en la producción y organización cultural latinoamericana, se hace visible desde la periferia un espacio de consumo cultural trasatlántico que cuestiona la definición de moda como exponente de la modernidad europea y de su legitimidad cultural y política. La moda es un sistema moderno que supone una ruptura con el pasado y su adherencia al presente. Pero es también un sistema cíclico en el que estilos vuelven cargados de diferentes valores político-culturales. En Latinoamérica, el pasado colonial y la presencia de diferentes fuerzas modernizadoras localizadas en los Estados Unidos, Inglaterra y Francia constituyen fantasmas que hacen su presencia en la construcción de la modernidad como tradición cultural que permite la creación de un modelo de ciudadanía deseable. No es únicamente que la moda sea una forma de integrarse en la modernidad sino que las estructuras de funcionamiento de la modernidad coinciden con las del sistema de la moda. La modernidad, al igual que la moda, se caracteriza por un aceleramiento constante, un individualismo con tendencia al narcisismo, un ambiente urbano en donde se produce un cambio temporal en cuanto a la organización de la vida cotidiana, una rígida separación de actividades según el género y una búsqueda de la subjetividad y la originalidad.

El estudio de la moda, el cambio social y el consumo cultural del vestido, permiten el análisis de las políticas estéticas y su función social que tiene en cuenta

diferentes materiales que han permanecido fuera del discurso cultural y social debido a su definición de superficiales y frívolos.[38] Los ataques a la moda como superficial e inmoral han negado el análisis de la función de la apariencia como organizador sociopolítico y su capacidad de constituir diferentes propuestas sobre el sujeto. La moda es un sistema de comunicación y una estrategia retórica que permite la inclusión de diferentes voces. Esto conlleva una ampliación y un cuestionamiento del canon cultural en general, y del literario en particular, considerando la literatura como parte del sistema de la moda y no al contrario.

El estudio de la moda y del cambio social abre el debate sobre la función política de la cultura popular y del consumo en el siglo XIX y su impacto en la configuración de un concepto de ciudadanía en donde la visibilidad es planteada como acción política y en donde lo popular se conforma en torno a una construcción y circulación de imágenes dentro de un espacio nacional y transnacional. Además el análisis de la moda centra la atención en la materialidad de la cultura en torno al consumo y la circulación de procesos culturales. Así la moda es un sistema ideológico que además de crear significado, ayuda a distribuirlos, creando relaciones de poder y una organización social: "Fashion and clothing are ideological, then, in that they are also part of the process in which social group establish, sustain and reproduce positions of power, relation of dominance and subservience" (Wilson 42). La moda y su estrecha relación con el cuerpo corporeiza posiciones de poder presentadas como naturales y legítimas. Además, ideológicamente, la moda ha sido considerada como reproductora de falsos deseos. Para el marxismo, la moda establece una relación social entre los hombres y constituye una relación fantástica con los objetos, pero sobre todo comunica la posición social del portador de la ropa.

Los ataques al consumo y a la moda encubren un espacio teórico en torno a la importancia de la seducción y lo efímero como elementos de organización social y estética. La importancia del marco teórico marxista en el análisis cultural latinoamericano ha limitado el análisis del consumo y ha denunciado las trampas de la moda como objeto de seducción que perpetúa la alienación social. En el plano cultural, las teorías de Adorno a mediados de los 50 denuncian la falsa conciencia de la cultura popular y la falta de posibilidad de acción crítica de la cultura de masas. Desde un punto de vista marxista, la moda sólo hará su aparición cuando una sociedad haya excedido un mínimo de subsistencia y requiera organizar el excedente material de manera que se naturalice a través del sistema cultural (un planteamiento que recuerda mucho al de Spencer y la diferencia entre civilizado y no civilizado). Esta visión presupone la moda como fuera de la constitución de una comunidad y por lo tanto no se sitúa dentro del sistema de producción cultural.

En el estudio de la moda, la producción puede ser considerada atendiendo a diferentes planteamientos. Desde el marxismo, los modos de producción han sido relacionados con el conocimiento tecnológico y las relaciones sociales que se superponen a los modos de producción. Por eso, la moda es una manera de comunicar la pertenencia de clase, primero se es miembro de una clase y después se comunica ésta a través de la indumentaria. Esta aproximación socioeconómica centrada en la clase ha sido uno de los pilares de las teorías de la moda, sin tener en cuenta la configuración geopolítica de la moda, en la que se negocian relaciones coloniales y postcoloniales, y el acceso al conocimiento y la capacidad de autonomía cultural, concepto de extrema importancia para el discurso de una identidad latinoamericana. A lo largo del siglo XIX, encontramos

respuestas a esta división de clase que nos señalan la importancia de las divisiones sexuales ya que la moda permite la producción, distribución y consumo de diferentes valores culturales asociados a hombres y mujeres y crea diferencias de clase y raza codificadas desde lo femenino y lo masculino: "Fashion and clothing are profoundly political as they are among the means by which those inequalities have been maintained and reproduced from one generation to another" (McRobbie 6). Así, la moda debe ser considerada como una forma de análisis sociocultural desde un marco de los estudios de género que modifique el panorama teórico de la moda basado en la distinción de clase y como mecanismo de imitación de lo europeo.

Además en el estudio de la moda como sistema estético y económico, hay que plantear cuál es el estatus cultural de la moda, ya que generalmente se asocia moda con Alta Cultura y "de moda" como apelativo deslegitimador del consumo popular y de masas. Se ha considerado la moda centenaria como el momento de homogeneidad de la moda, estética de lo apropiado y lo elegante, del buen gusto y la gracia como una feminidad afectada: "La moda moderna, bajo la lujosa autoridad de la Alta Costura, apareció como la primera manifestación de un consumo de masas, homogénea, estandarizada, indiferente a las fronteras" (Lipovestky 81). El presente trabajo apuntará a las fronteras estéticas que la moda establece y sus conexiones con un sistema literario que están propugnado sus propios espacios de representación.

Con la creación de las instituciones modernas, la moda surge como el regulador de la imagen corporal y la forma de jerarquización de tareas dentro de la misma, desde el modisto pasando por los talleres en donde se crean diferentes puestos de trabajo con diferentes valores asociados. Sin embargo, a pesar de la aseveración de Lipovetsky, no

podemos ver la Alta Costura como el único foco productor y dominante de la moda, ya que se reciclan valores inferiores y cualquier tipo de materiales que se convierten en legítimos para vestir y marcar el estilo de una época.[39] A principios del siglo XIX, encontramos ocasiones en donde el gusto del público se adelanta a la Alta Costura y se distribuye a través de las revistas, y posteriormente en el cine. En estos momentos, la Alta Cultura programa la moda pero no es capaz de controlarla e imponerla, y tiene que incorporar los gustos, a veces imprevistos, del público consumidor. En muchos casos la opinión de estos espacios ajenos a la Alta Costura se oponen a ella y hacen cambiar el sistema de relaciones. Por ejemplo, Poiret es considerado uno de los modistos precursores de principios del siglo XX por su abandono del corsé. Hacia 1909, el corsé era considerado un obtáculo para la creación de nuevas líneas en torno al cuerpo femenino y la expansión de la imaginación. Sin embargo, no podemos olvidamos el caudal discursivo en torno al corsé desde diferentes disciplinas como la medicina o el feminismo y centrarnos en su desaparición en un acto individual.[40]

El sistema de la moda se liga al desarrollo del capitalismo y a nuevas formas de relaciones de clase como un sistema al mismo tiempo estético, económico y artístico ligado a una burocracia de mercado con un componente fundamental en la industria textil. Como sistema regulador, es un sistema disciplinario que incorpora los gustos del público basándose en un poder de la seducción y un poder estético ligado al consumo.[41] Según Appandurai el valor económico de los objetos es provisional ya que depende de las relaciones entre los objetos y los consumidores: "Commodities can provisionally be defined as objects of economic value" (3). Por lo tanto el valor no es inherente al objeto sino a través de un juicio sobre ellos y por lo tanto un valor subjetivo y ligado al deseo de

posesión de los mismos. En torno a la moda, el consumo del vestido y el adorno puede convertirse un consumo fetichista basado en el deseo y la demanda, el poder y el sacrificio que crea un valor económico de dichos objetos de acuerdo a su situación sociocultural. Así el consumo incontrolado se define como una amenaza para la sociedad y debe quedar sujeto a una redefinición política dentro de la cual se establece una política del valor y del conocimiento. En las sociedades pre-industriales y bajo el poder un monarca con poderes absolutos, las leyes suntuarias se establecen como control político y menos dependientes de un sistema cultural escritural. El nacimiento de la moda sustituye a un foco político único y el poder se difumina en diferentes espacios que tienen la necesidad de discursos reguladores. Según Bordieu, los mecanismos de regulación del mercado de la moda y del buen gusto limitan la movilidad social, y organizan el mercado del consumo de acuerdo a "marcadores del gusto" que discriminan y jerarquizan ciertos valores en detrimento de otros. Siguiendo esta noción del mercado del buen gusto, podemos entender la nación como un sistema de bienes de consumo fijo y local que permite un control político más efectivo y regula la llegada de bienes extranjeros pero que, sin embargo, presenta tensiones entre las actividad comerciales y las elites políticas en la regulación del consumo, la demanda popular, el gusto y los mecanismos de seducción que operan en el campo de la moda y del consumo cultural.

En relación con el gusto y el poder del cambio, la moda está ligada a la vida material y al cuerpo, y más allá del valor fijo material, adquiere transformaciones y múltiples capas simbólicas. En la aparente frivolidad radica su poder de seducción y de influencia. La consideración del valor del producto y del intercambio de bienes de consumo son actividades importantes porque se contituyen en mecanismo de control

social y de jerarquización y distribución de privilegios. Sin embargo, según Appadurai, en este sistema de intercambio es importante analizar las tensiones entre diferentes modelos de consumo y la relación que se establece con los objetos: "what is political about it is the contact tension between existing frameworks (price, bargaining, and so forth) and the tendency of commoditites to break these frameworks" (57).

Más recientemente, Nestor García Canclini ha planteado la posibilidad del consumo para crear una comunidad de ciudadanos a partir de la esfera cultural. Aunque Canclini plantea su teoría sobre el consumo y la ciudadanía en un espacio latinoamericano a finales del siglo XX y en relación a un consumo transnacional, podemos considerar este proceso a finales del siglo XIX, cuando Latinoamérica está organizando un mercado cultural propio dentro del cual la literatura y la vestimenta como adornos culturales son importantes para la construcción de una identidad latinoamericana.

Ni Bordieu ni García Canclini plantean la diferencia de género en el análisis sobre el consumo. A partir de 1870, la frivolidad y el consumo comienzan a ser asociados con una nueva categoría de mujer y con un concepto de feminidad basado en la apariencia. El campo teórico y las percepciones populares de la moda se han organizado desde el siglo XIX en torno al vestido y su inclusión en un sistema de distinción de clase en donde las clases altas son las generadoras de patrones y códigos estéticos para la imitación y el consumo de una masa popular. Sin embargo muchas de estas teorías no consideran la construcción de la diferencia sexual como punto de partida a la hora de analizar la función social y cultural de la moda. La concepción popular de que la moda es una actividad de mujeres dentro de un consumo frívolo ha eliminado el estudio de la moda masculina, eliminando el cuerpo del hombre del debate sobre la modernidad.

A pesar de que las funciones de la moda tienen como anclaje el cuerpo, las teorías de la moda manejadas durante la mayor parte del siglo XX han privilegiado los análisis sobre el origen de la moda desde una perspectiva de clase y las funciones psicológicas de la misma. El carácter psicológico de la moda ha sido tratado por numerosas aportaciones desde Freud a Flügel, y más recientemente Baudrillard, por su tremenda importancia en las construcciones de la feminidad y la masculinidad como sistemas culturales y espacio simbólicos. A partir del siglo XIX, la creciente psicologización de la moda supone la redefinición de diferencias de género, clase y raza como emociones, rasgos de personalidad y características espirituales que se localizan en el cuerpo como fuente de conocimiento.

El feminismo ha mantenido una posición ambivalente hacia la moda, si bien durante muchos años mantuvo cierta hostilidad hacia la consideración de la moda como espacio de análisis de las diferencias de género. La proliferación de nuevos estilos dentro del feminismo después de la ruptura metodológica en la década de los 70 permitió desde el campo de los estudios cinematográficos y los medios de comunicación una mayor atención al traje, a su relación con el cuerpo y a su función en la construcción de la feminidad. Sin embargo, todavía existe una reticencia hacia la moda ya que se plantea como una tiranía que obliga a las mujeres a ser sexualmente atractivas y las convierte en un objeto sexual para consumo masculino.[42] El planteamiento del feminismo como movimiento anti-moda no elimina la importancia de la apariencia dentro de la construcción de la feminidad[43]. Como afirma Wilson la función de la moda no es únicamente sexual: "the aesthetics of fashion are not primarily sexual in nature, nor are they designed, necessarily to attract the male gaze" (Wilson 350). Por su parte Elaine

Showalter en su artículo "The professor Wore Prada', publicado en la revista *Vogue* (1997), justifica la moda en relación a su feminidad, el consumo y su legitimidad como feminista: "For years, I've been trying to make the life of the mind coexist with the day at the market and to sneak the femme back into feminist" (80). Showalter plantea el rechazo inicial del feminismo —desde Mary Wollstonecraft a Naomi Wolf— a la moda, el consumo y la belleza. Sin embargo Showalter aboga por la existencia de diferentes estilos, desde el feminismo kitch de Jane Gallop al poder político de la moda que plantea Eve Sedgwick. Showalter apunta que el rechazo visceral del feminismo a la moda se basa en la sustitución de los zapatos de tacón y del maquillaje, como síntoma de la victimización de la mujer, para promover un estilo "terrenal, étnico y elegante" (86). Para esta autora, la elegancia en los espacios académicos se cifra en el traje de chaqueta, negro y ligado a lo masculino. En cuanto a la categorización de terrenal, presupone una identidad femenina ligada a la naturaleza y su pureza. Ante este dogma se pregunta Showalter: "If fashion is free speech, why we do feminists get stuck with such a pitiful vocabulary" (86). Con esta ampliación del vocabulario feminista, Showalter plantea la importancia de la apariencia dentro de los estudios de género para poder analizar nuevas funciones de la moda.[44]

La moda es un complejo lenguaje en el que puede haber otros elementos más importantes que el sexual. Por ejemplo, la moda puede ser considerada como espacio ritual dentro de una comunidad de mujeres. Sin embargo, la moda no es únicamente femenina, aunque se haya mantenido dentro de los estudios sobre la moda la creencia de la renuncia del hombre a la moda desde el siglo XIX. Los últimos estudios sobre moda masculina dejan ver un amplio panorama todavía por explorar. La moda desde el siglo

XIX ha llegado a ser equivalente de moda femenina hasta el punto de que no hay instituciones propiamente para la moda masculina como la Alta Costura para la moda femenina. Es interesante observar el despegue de la moda masculina a partir de los 90 como encarnación de nuevos valores neoliberales dentro de la globalización.

En el ámbito de los estudios feministas y de los estudios de género se han abierto varios campos de investigación en torno a la moda y la función de la misma a la hora de construir la masculinidad y la feminidad y los valores asociados con la ropa. Por un lado, se ha ahondado en la función de la moda en relación a la participación política y la creación de un espacio para dicha participación. Wendy Parkins ha analizado como el blanco, el morado y el verde se convierten en un lenguaje en la lucha a favor del voto de las mujeres en Inglaterra en 1908 ligando el voto a la moda tanto en el espacio doméstico como en el público a través de la visita a los centros comerciales. Parkins considera la moda como una forma de agencia basada en el cuerpo que cuestiona la definición vigente de ciudadanía como categoría moderna masculina: "fashion as a form of feminist agency, which deliberately drew attention to the sufraggette body in order to contest the legitimacy of the masculine political subject" (120).[45]

Desde la función sexual de la moda se plantea el deseo y la atracción sexual a partir de un proceso de camuflaje y exhibicionismo. James Laver elaboró una teoría de la moda y el deseo como diferenciador sexual. El principio de seducción rige a las mujeres con el fin último de la atracción sexual. Por el contrario, el principio de jerarquización funciona para los hombres, en donde la búsqueda del estatus social justifica la existencia de una moda masculina menos cambiante y simple. Sin embargo, reducir la moda a una simple función reproductora no explica ni la función de la moda ni los cambios de la

misma, así como tampoco como la generación de significados y relaciones culturales que se establecen a través del uso de la ropa y el adorno. Además, esta función de la moda basada en un sistema heterosexual niega la posibilidad de que hombres y mujeres se vistan para atraer a miembros del mismo sexo y plantea el deseo dentro de un esquema heterosexual que sirve para situar en el cuerpo una jerarquía social codificada como sexual.

El mito de la renuncia a la moda por parte de los hombres presupone una masculinidad, y un poder asociado a ella, invariable y permanente. La gran renuncia masculina y la adopción de una moda más sobria plantean la represión al deseo del exhibicionismo y la redefinición de masculinidades como una cadena de apariencias más sutiles. George Simmel afirma que los hombres tienen otra relación con la moda, pero no están separados de la misma y de la atracción que genera. Según este autor para el hombre la moda es una forma de participación social objetiva mientras que para la mujer es una forma de ser y el pilar fundamental de su identidad. Sin embargo en torno a la masculinidad moderna, no están claras las razones por las que se institucionaliza la moda masculina burguesa, en relación con los valores del trabajo y la definición de lo público y la democratización. Para los hombres la elegancia se democratiza aparentemente y el traje masculino se simplifica, pero no por ello se borran las diferencias de clase ya que el buen gusto se va a codificar atendiendo a preceptos estéticos diferentes. En la misma línea, Spencer ya plantea que la adhesión de la mujer a la moda, frente a la renuncia masculina, se debe a su debilidad social. Partiendo de una teoría evolutiva, Spencer asegura que la debilidad de la mujer la impulsa a adherirse a un sistema dado como la moda como forma de asegurar su inestable y débil posición social en una búsqueda de la

supervivencia. Para Veblen la distancia entre la moda masculina y la femenina es tal que afirma que parecieran dos especies diferentes. La elegancia masculina no es una categoría estética de primer orden sino una intersección entre lo económico, social y psicológico. En cambio, la elegancia femenina sí es una categoría estética. Para Veblen la elegancia masculina es intrínseca a la ropa, a la limpieza y a la distribución de la misma en el cuerpo que delimitan una geografía del tiempo libre y su estatus de clase. En el caso de las mujeres, el consumo "sospechoso" ligado al tiempo libre se presenta de manera exagerada, ya que la moda es un espacio estético desligado del trabajo. En este modelo las mujeres son representantes de la distinción social y por lo tanto de la configuración del espacio público[46]. Eve Kosofsy Sedgwick ha planteado que la división de esferas con la que se ha trabajado desde el siglo XIX organiza la producción literaria y la hegemonía en torno a las diferencias sexuales.

Siguiendo el mismo planteamiento, Christopher Breward analiza el consumo masculino y la falta de modelos en relación a esta división de esferas: "Any supposed male renunciation of pleasures or responsibilities of fashionable consumption must be linked to that historical development which apparently removed middle-class women from the sphere of 'industrial' production" (6). Breward ha analizado la codificación del consumo masculino fuera de los modos de producción. Sin embargo, sigue dedicándose mayor atención al consumo femenino que al masculino. En las últimas décadas han aparecido varios estudios sobre el consumo femenino y la aparición de nuevas concepciones de la femenidad y la categoría de la "Nueva Mujer. " Un ejemplo es la compilación de Ann Heilmann y Margaret Breetham, *New Woman Hybridities. Feminity, Feminism and International Consumer Culture*, 1830-1930, que plantea la construcción

de la Nueva Mujer y el consumo en un espacio global y desde la hibridez que permite la prensa y un discurso periodístico fragmentado. Sin embargo, la antología no hace una sola mención a Latinoamérica, ni siquiera para explicar su ausencia, centrándose en Europa, los Estados Unidos y Asia dentro de marco transatlántico que borra el atlántico hispánico como espacio de análisis de la feminidad y la modernidad.

Un análisis de la moda y de las imágenes que pone en circulación nos presenta una serie de contradicciones en torno a la construcción de la masculinidad y la feminidad y sus funciones dentro de la modernidad latinoamericana. La función del adorno a la hora de construir tanto un espacio público como privado rompe con la dicotomía entre estas esferas que domina buena parte de los estudios decimonónicos. El análisis de una moda ciudadana moderna y elegante plantea diferentes estrategias a la hora de analizar las formas de participación cultural y política por parte de hombres y mujeres y en torno al cuerpo, la nación y la construcción de un imaginario cultural en el que la moda es una estrategia para insertar los cuerpos dentro de un sistema de producción de significados.

El estudio de la moda y el adorno nos acercan a la idea del cuerpo como *performance* moderna de acuerdo al concepto formulado por Judith Butler y su propuesta para la diferenciación sexual. La moda es un instrumento de análisis que además permite comentar la posición de la mujer en torno al dinero y al trabajo, como productoras y consumidoras de ficciones en referencia a la autonomía material de la mujer y la reflexión sobre el placer. Como experiencia estética, nuestra hipótesis es que la moda esta íntimamente relacionada con el deseo, con la entrada a lo simbólico a través de la articulación del lenguaje. En este planteamiento psicoanalítico, será necesario replantear lo que entendemos por deseo, más allá de la teoría freudiana de la posesión del falo.

Según James Pancracio, la moda señala la imposibilidad de esta posesión, tanto para el hombre como para la mujer: "the dynamic of sexual attraction depends on seeming (fashion) to hide the fact that no one possesses the phallus" (240-1). De ahí que las masculinidades tengan que reconfigurarse y construirse, por ejemplo, a través de la presencia del esmoquin y el cigarro como símbolo de cubanidad. Un proceso de construcción de la masculinidad y la feminidad que se produce a través del consumo de modas y lecturas, y a través de la publicidad que las acompaña y que puede ayudarnos a plantear la feminidad y masculinidad como estrategias más que como identidades de acuerdo a lo sugerido por Judith Butler en su concepto de "performance".

Es importante resaltar la función de la moda en la creación de la feminidad, ya que la moda hace visible una diferencia sexual que lleva cosida diferencias culturales y formas de participación social. La moda funciona en torno a la seducción, el placer y las promesas del placer como fantasías en donde hay que resaltar importancia de la identificación que propone formas melodramáticas situadas en el cuerpo y redes de lectura y cadenas de significados[47].

La moda y el refinamiento de la mirada estética coinciden con la sexualización de la apariencia. Lo frívolo se convierte en materia artística y se sublima a través de la imagen y el texto. La intersección de texto e imagen elaboran una jerarquía del gusto desde las masas a través de la utilización de un tono ligero y de mantener ciertos elementos decorativos. Por eso, la moda es una manifestación estética y social y una máquina de producción textual y de imágenes para registrar una nueva sensibilidad respecto a lo cotidiano con la función de crear espacios de representación, en donde la ciudad es un espacio de la novedad material y el placer y un espacio imaginario. En este

sentido, si bien la mayoría de las teorías y aproximaciones al estudio de la vestimenta se han basado en la distinción social como origen del sistema actual de la moda, la aparente democratización de la moda masculina y los emblemas suntuosos de la moda femenina, vista como productor de símbolos culturales, apuntan a la importancia de la seducción como sistema para estructurar la heterogeneidad social y cultural que se presentan dentro de la ciudad.[48]

En siglo XIX se produce la creación de un mapa simbólico de la ciudad y de las geografías de la moda a la hora de crear espacios urbanos diferenciados. Walter Benjamin analiza en *The Arcade Projects* los centros comerciales que representan una multitud de procesos sociales. Según Angela McRobbie, Benjamin no busca únicamente analizar un espacio arquitectónico como indicio de la modernidad, sino que además quieres presentar cómo estos múltiples espacios dan lugar a diferentes estructuras de sentimientos ("The Place" 85). Sin embargo, a pesar de que Benjamin elabora un proyecto de modernidad urbana a través del consumo, su visión de la moda es negativa. Para este autor, la moda intensifica el olvido de la estructura social debido a los acelerados cambios de estilo y establece una estrecha relación con la prostitución. Si la moda permite un tono celebratorio desde el punto de vista de la mirada masculina del *flâneur* que recorre la ciudad, en la relación con la mujer condena la moda y su relación con la prostitución en la ciudad. La ciudad se convierte en un objeto de moda en sí; con una iconografía del adorno y unas divisiones espaciales de acuerdo al consumo. En este espacio urbano, surgen algunos de los iconos de la modernidad marcados por una diferencia de género: el dandy, la prostituta, el *flâneur* y la consumidora de clase media.

Los estudios culturales han planteado nuevas aproximaciones teóricas en torno a la función de la moda, sobre todo a partir del siglo XX, en torno a la identidad, la agencia política, el deseo, la fantasía y la moda como sistema cultural complejo con una amplia repercusión social. Así la moda es un instrumento importante a la hora de la construcción de identidades y procesos de representación, y la configuración de una comunidad política en torno al vestido, que permite una adquisición de agencia política y cultural y una ampliación del concepto de ciudadanía.

La moda y el espacio de la fantasía y la intimidad nos llevan a plantearnos una reconstrucción de lo público y privado, y la creación de espacios discursivos liminales como los salones, las galerías comerciales, las novelas populares, las columnas de moda y las revistas que difunden al mismo tiempo estilos diferentes. Es un deseo de estar a la moda que no se trasmite de las clases altas a las bajas sino que se distribuye en diferentes espacios de manera simultánea. Por lo tanto la moda tiene diferentes significados dependiendo del condicionamiento geopolítico, de clase y de género. Estos espacios de fantasía también se ligan a la configuración del deseo y sus posibilidades de representación. En torno a la moda y el deseo, hay que destacar la importancia de la moda y los diferentes discursos, significados e imágenes que se ligan al cuerpo, siendo la moda y el cuerpo considerados un capital cultural de acuerdo a los planteamiento de Pierre Bordieu. El concepto de capital cultural elaborado por Bordieu puede ser revisitado desde las prácticas cotidianas del vestido, las cuales permiten conexiones con otras áreas de conocimiento. Al vestir el cuerpo se elabora una búsqueda de valores estéticos que no están al margen del desarrollo del capitalismo y del consumo. Además la moda puede ayudar a profundizar el debate en torno a la división entre producción

literaria y consumo; una separación marcada por el género y la separación entre Alta Cultura alta y cultura popular.

La moda es, por tanto, un discurso de autoridad que regula el gusto, distribuye valores asociados a ella y constituye el paradigma de la modernidad, espacio dentro del cual se produce la construcción de masculinidades y feminidades en una continua actividad de travestismo y construcción del yo a través de la indumentaria. La moda constituye un espacio que combina lo discursivo y lo visual y que se caracteriza por una temporalidad aparentemente caótica y que nos permite diferentes perspectivas de análisis ya sea desde un punto de vista de clase, desde el análisis de la construcción de masculinidades y feminidades o la creación de comunidades nacionales o locales o subgrupos atendiendo a otros parámetros como la edad. Como construcción social, la moda transfiere conocimiento, un conocimiento especializado como requisito para el consumo "apropiado." Nos hallamos ante dos tipos de conocimiento, el conocimiento necesario en la producción (técnico, estético, social) y el conocimiento apropiado en el consumo de dicho producto. Estos tipos de conocimiento plantean diferencias geopolíticas entre el espacio sociocultural del productor y del consumidor y en torno a cuestiones de autenticidad y especialización. Lo exclusivo se convierte en auténtico poniendo en relación cuestiones sobre buen gusto, conocimiento estético y distinción social. El buen consumo es un signo de estatus y en esa actividad de consumo se establece una relación entre consumo, cuerpo e identidad.

Los siguientes capítulos no tienen la intención de servir como ejemplificación de las teorías sobre la moda expuestas en esta reflexión. Son, sin embargo, una exploración de la moda desde Latinoamérica durante el siglo XIX (hasta 1920) con la intención de

analizar los sistemas de la moda latinoamericanos desde el punto de vista social y cultural a la hora de forjar el gusto estético como base para el estudio de diferentes subjetividades y tensiones que surgen en el momento en que se está consolidando el Estado-nación. Muchos de estos textos van a cuestionar el planteamiento de clase en el que coinciden gran parte de las teoría de la moda aquí analizadas. Asímismo los siguientes capítulos ahondan en la importancia del sistema de la moda a la hora de configurar el gusto estético y la creación de diferencias sexuales ligadas a la producción y al consumo cultural.

Notas

[1] A pesar de las divergencias a la hora de proponer una definición del proceso de globalización, en relación a la moda es importante señalar la importancia de la presencia de los medios de comunicación, una mayor espectacularización de la vida civil, un consumo acelerado y un cambio en las formas y canales de representación de identidades consideradas más fluidas y menos establecidas. En cuanto a las prácticas económicas, el modelo neoliberal de la globalización está provocando numerosas contradicciones en torno a los derechos laborales y las prácticas de consumo transnacional.

[2] Gilles Lipovetsky define la moda como "un dispositivo social caracterizado por una temporalidad particularmente breve, por virajes más o menos antojadizos, pudiendo afectar a diversos ámbitos de la vida colectiva" (24). La inconstancia de estilos y la manifestación en diferentes ámbitos de la vida civil son dos características de las definiciones sobre la moda.

[3] La interdisciplinariedad planteada desde los estudios culturales aboga por una revisión del campo de la cultura y su relación con la subjetividad de los individuos. Además conforme los estudios culturales expanden el análisis de la cultura de masas, el campo de la cultura se vuelve cada más global ya que el objeto es cada vez más transnacional.

[4] Por tanto es necesario considerar en posteriores estudios de los sistemas de la moda cómo otros dos espacios, el centroamericano y el andino, se reposicionan en cuanto al consumo cultural y la construcción de discursos estéticos postcoloniales dentro de Latinoamérica.

[5] Esta separación entre moda y vestido sigue el modelo estructuralista de Ferdinand de Saussure que diferencia entre lengua como sistema y habla; entre significante y significado y entre signo material y referente. Además esta separación se ha mantenido en el centro del debate sobre la moda entre los historiadores de la indumentaria y los estudios culturales. Para los historiadores y comisarios de museos, los estudios sobre la función cultural y simbólica planteados desde los estudios culturales no tienen en cuenta la materialidad de la moda y se desentienden de las condiciones históricas y económicas de la vestimenta. Por su parte, los estudios culturales han planteado la falta de análisis social al exhibir el traje en una vitrina sin relación al cuerpo.

[6] Mary Ellen Roach-Higgins y Joanne Eicher plantearon esta situación en la compilación *Dress, Adornment and the Social Order* (1965) en un intento de combinar diferentes perspectivas en el análisis del vestido. A partir de 1970, se suceden los congresos internacionales. De uno de estos encuentros surge *The Fabric of Culture: the Anthropology of Clothing and Adornment* editado por Justine M. Cordwell en 1979 y que contiene ejemplos de buenas prácticas antropológicas en torno al vestido. Sin embargo, la mayoría de estos ejemplos están localizados en África y el análisis desde una diferenciación étnica con occidente.

[7] Esta aproximación semiótica será analizada con más detenimiento ya que ha sido uno de los planteamientos de los estudios culturales al señalar la importancia del vestido como signo de comunicación. Sin embargo, en el sistema de la moda es necesario considerar que para que esta comunicación exista es preciso un código cultural compartido, y en el caso de Latinoamérica este código es al mismo tiempo nacional y transnacional.

[8] Un ejemplo es la historia del vestido y la moda elaborada por James Laver en donde los estilos se suceden de manera cronológica y sin un contexto sociocultural y sin referencias de clase: "The same year [1822] was a turning point in female dress. The waist which had been high for a quarter of a century, now resumed its normal position, and when this happens it inevitably became tighter and tighter. As a result, the corset once more became an essential element of female dress, even for small girls" (162). Con este tipo de historias además de reducir la moda a

la Alta Costura, no se explican los cambios, y por qué se abandona el corsé a principios de siglo del siglo XIX tras la revolución francesa, se retoma su uso en 1822 y volverá a estar de moda a finales del siglo XIX y durante principios del XX. Además no tiene en cuenta la relación del corse con otros dicursos socioculturales de la época, por ejemplo, el feminismo o los manuales científicos.

[9] En torno a la historia material de la indumentaria y la función de los museos a la hora de presentar una historia de la moda se plantean algunas contradicciones. Los museos apenas consideran la relación del vestido con el portador, su vida cotidiana y las prácticas de consumo que se establecen en la actividad de adquirir la ropa. Además la tendencia de los museos a mostrar una imagen del cuerpo estilizada y obviando la presencia de otras tallas e imágenes corporales se ha planteado como una práctica al servicio de una ideología de lo chic y del cuerpo. La tensión entre los estudios culturales y el análisis del valor simbólico y cultural de la moda frente a la historia material y disposición del traje en los museos surge de la necesidad de analizar el vestido y sus funciones culturales, pero sin olvidar que el traje tiene una historia material e histórica.

[10] De los países aquí analizados, Argentina y México poseen un museo del traje. En Argentina la muestra permanente exhibe trajes del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX así como diseños originales de modistos consagrados como Christian Dior. El museo organiza conferencias principalmente dirigidas a estudiantes de diseño. Muchos de estos museos están ligado a lo etnográfico. Es el caso del Museo del Traje en España, considerado Centro de Investigaciones del Patrimonio etnológico. Carmen Calvo, ministra de cultura en 2004, año de la inauguración, aseguró que el museo sería la oportunidad para entrar en el circuito de la moda internacional. Barcelona y Valencia también tienen Museos de la Indumentaria. México, además de un Museo de la indumentaria cuenta con un Museo del Zapato. Cuba no tiene un Museo del traje, ausencia que debe ser analizada dentro del triunfo de la revolución castrista en 1959, que eliminó un rico pasado material considerado frívolo para centrarse en un discurso masculinizante del nuevo hombre revolucionario. Los museos, como organizadores de un patrimonio visual, nos plantean un canon de la moda que enfatiza ciertas ideologías: por ejemplo, la moda como frivolidad femenina o la moda como marcador regional y representante de la "autenticidad" de la nación.

[11] La función de la moda como marcador de clase se repite desde las primeras aportaciones de Spencer y Veblen en el siglo XIX. Posteriormente, George Simmel a principios del siglo XX y más tarde James Laver en la década de los 60, continúan con esta propuesta. Los estudios culturales británicos —partiendo de la crítica marxista— cuestionan la determinación de la cultura en torno a la estructura económica y comienzan a analizar la moda y su función social desde la formación de subculturas como el movimiento punk. Este planteamiento de clase también se presenta en Diane Crane en *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender and Identity in Clothing*, en donde la categoría de clase le sirve a Crane para analizar como la moda conforma identidades en los Estados Unidos. Esta aproximación a la moda cuestiona el mito de una sociedad sin clases y plantea la formación de identidades a través de la indumentaria. En Francia, desde la sociología, Pierre Bourdieu plantea la diferencia del consumo y la configuración del gusto como definidor de clase.

[12] La moda como fenómeno cultural y el surgimiento de los sistemas de la moda en Latinoamérica condiciona la creación de una institución literaria en Latinoamérica marcada por la búsqueda de estilos propios y la ampliación de una comunidad lectora que consuma esos productos literarios. El canon decimonónico latinoamericano ha estado dominado por la selección de Doris Sommer en *Foundational Fictions* y la reproducción de la nación a través del deseo por la misma y la pasión patriótica. En esta mística del canon, el sistema de la moda nos plantea la

posibilidad de situar este deseo en otros objetos y espacios, por ejemplo París, Londres y Nueva York, mediante el cual convergen moda y experimentación de la identidad.

[13] La moda como sistema de organización y creación de la civilización y la barbarie no es la única forma de ver la función de la moda en Latinoamérica. Debemos tener en cuenta la amplia tradición textil andina y en Centroamérica y México.

[14] Coincide con el planteamiento romántico de Balzac en el *Tratado de la vida elegante* (1830) y de Baudelaire en "El pintor de la vida moderna."

[15] A partir de los años 80, comienzan a aparecer estudios sobre el vestido en núcleos urbanos. En Francia, Beatriz de Wita, centró su análisis antropológico no en una comunidad indígena en el Tercer Mundo sino en las afueras de París, considerando la alta burguesía como objeto de estudio. En Latinoamérica, Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos* y Néstor García Canclini en sus investigaciones sobre la cultura popular en la Ciudad de México han centrado su análisis cultural y antropológico desde los estudios urbanos.

[16] El debate se reabre a partir del feminismo y en particular con la tercer ola que comienza a analizar con mayor profundidad la función del traje y su impacto en la masculinidad y feminidad.

[17] Este planteamiento refuerza la importancia de las teorías de la evolución y la categorización natural de Latinoamérica puesta en circulación a través de los libros de viajes. Sin embargo, estos libros de viajes también crean un espacio de encuentro entre Latinoamérica y Europa en materia sartorial. Además, no hay que olvidar la presencia de Oriente y los textiles indígenas que forman parte de este espacio trasatlántico de análisis de la indumentaria.

[18] El modelo teórico propuesto por Spencer y sus ataques a la moda por fomentar la frivolidad y el vicio individual y atentar contra la moralidad y el gusto no explican cómo el origen político de la moda promueve el cambio de una moda aristocrática a una moda moderna. En la primera, las clase aristocráticas y la figura del rey regulan su poder a través del despliegue y el espectáculo sartorial. Tras la revolución industrial y la revolución francesa, se fomentan cambios sociales y culturales desde el sistema de la moda y la división sexual.

[19] En *Fashioning the Body Politics. Dress, Gender, Citizentship*, Wendy Parkins aborda la formación del concepto de ciudadanía en torno a la apariencia y, en concreto, su función para la mujer. En esta compilación se plantea la función política del vestido en torno a las prácticas de exhibición dentro de la nación, sobre todo a partir de la Revolución Francesa: "Citizenship's link with nation, nationality and nationalism, however predates the emergence of the modern nation state and forms of dress have long been deployed to activetly construct and reinforce this link or, to put in Benedict Anderson's terms, to imagine the political comunity" (9). Según este modelo, la moda permite la multiplicación de identificaciones a partir del cuerpo y el discurso estético que le rodea como forma de participación social.

[20] Un ejemplo de esta visión es la exhibición de la moda en los museos y en las historias de la moda, en donde la Alta Costura centra la atención y desaparecen la confección industrial y la moda masculina. Es una exhibición del lujo y el exceso y no una visión comprensiva de la moda. A partir de los años 80 comienzan a aparecer algunas prácticas para incorporar estos artefactos al sistema de imágenes que conforma la moda. En 1988 la exhibición "Off the Page: the Jewish contribution to the women's wholesale garment trade" pone de manifiesto cómo se produce el abandono de uno de los pilares fundamentales de la revolución industrial inglesa, la ropa, del programa museístico inglés (Taylor 51).

[21] Dentro de los estudios de la cultura popular, las teorías de Antonio Gramsci en torno a la hegemonía como espacio de negociación pueden ser útiles a la hora de replantear la función de la Alta Cultura, y cuestionar el popular planteamiento, mantenido también por gran parte del

feminismo, de la mujer como víctima de la moda y la moda popular como simple imitación de las clases altas.

[22] 1870 es el inicio del marco cronológico de la mayor parte de esta investigación. Es el momento en el que la confección industrial empieza a expandirse. En Latinoamérica, asistimos a la consolidación del estado, excepto en el caso de Cuba. Además se plantea un cambio de una moda masculina republicana a la consideración de la moda como exclusividad de las mujeres y el consumo como actividad nociva para los intereses nacionales. Por último, es el inicio del modernismo como primer estilo genuinamente latinoamericano.

[23] No se puede decir que haya una burguesía mexicana *per se*, sino una alianza que combina aristócratas, grandes terratenientes y pequeños industriales junto a periodistas, intelectuales y expertos científicos.

[24] En el campo de la moda en Latinoamérica es necesario ahondar en las condiciones laborales de la industria textil, sobre todo del trabajo femenino. Además no hay que olvidar que estas industrias se relacionan estrechamente con otros espacios supranacionales. Un ejemplo son las maquilas en la fronteras de Estados Unidos y México.

[25] Esta visión negativa del consumo se ha mantenido a través del siglo XX. Roland Barthes y Jean Baudrillard plantean el consumo de la moda como acto irracional. Sin embargo, desde los estudios culturales, Héctor García Canclini y Appadurai han analizado el consumo como una actividad de mayor complejidad, considerándolo una actividad de participación social y cultural. Para Breward, el consumo ha sido analizado desde una diferenciación de género en el que el consumo masculino se ha ocultado centrándose los análisis en el consumo femenino de la moda.

[26] En su análisis antropológico de la función del vestido para la alta burguesía parisiense a mediados de 1960, Beatrix de Wita llega a la conclusión de no se trata tanto de una distinción de clase con respecto a los grupos inferiores, sino a una distinción que se plantea dentro de la burguesía como forma de autorreconocimiento y no como mecanismo de imitación entre clases: "The way they dress testifies to the fact that they belong to the milieu [...] indeed it may be that the sought-after distinction does not operate in relation to the Other, above all it enables the bourgeoisie to recognize and to be recognized by their own people" (66). En este sentido en importante considerar la moda como una fantasía que permite la construcción del sujeto y la copia de sí mismo, en donde signo y referente coinciden en una imagen.

[27] Las teorías semióticas sobre la moda refutan esta idea del significado inmanente de la ropa al plantear que la producción del significado depende de una negociación en la que participan diferentes interlocutores en diferentes espacios.

[28] Un ejemplo es la guayabera, prenda en torno a la cual se origina un amplio discurso nacionalista. Además le sirve a Cuba para exportar su idea de cubanía al extrajero, en específico a Estados Unidos, en donde traspasa barreras de clase y llega a ser prenda de diseño. Es incorporada por Donna Carayan y Banana Republic a otros espacios de consumo y se transforma en una prenda cargada de exotismo, y hasta cierto punto, de representación de lo latino en Estados Unidos.

[29] Sapir denominó esta práctica del vestido como la variación dentro de una serie conocida. Por ejemplo, el verdugazo, de origen español es un armazón en forma de campana que sustituye al vestido y se mantiene en boga desde el siglo XV hasta mediados del XVII. Más tarde, el miriñaque —una enagua con aros de metal— aparece en el siglo XVIII y con diferentes formas se mantiene durante casi un siglo hasta finales del XIX.

[30] Un ejemplo es el dandy, figura que se individualiza a partir de la intensificación de las convenciones de la moda y en este proceso legitima su posición social.

[31] En los capítulos 3 y 4 analizaremos la presencia de este deseo y cómo se articula en torno a la moda y el gusto en los ensayos de José Martí y en los relatos de viajes.

[32] Esta mirada a París está, sin embargo, atravesada por la presencia de Inglaterra y Estados Unidos, que son vistos como amenaza económica y política.

[33] Gilles Lipovetsky asocia el nacimiento de la moda a un desarrollo del elemento cortesano a partir del XIV y siglo XV en donde la teatralidad, lo exótico y la fantasía se convierten en el motor de la vida de palacio (70).

[34] Dentro de la globalización, otras industrias adoptan el sistema de organización basado en lo efímero y el placer. Los diferentes materiales y diseños organizan una sociedad cada vez más fragmentada y basada en las múltiples identificaciones a través del consumo.

[35] Por su parte, Enrique Dussel, sitúa el comienzo de la modernidad en el descubrimiento de América, señalando la importancia del espacio americano en la composición de un mercado capitalista y un espacio cultural imaginado para Europa. En el siglo XIX, asistimos a la expansión económica y política de Inglaterra y la consolidación de las independencias americanas, incluyendo a Estados Unidos. En este proceso, París se convierte en el centro europeo de consumo mientras que Inglaterra se constituye en el espacio de producción. Además, como ha señalado Araceli Tinajero en *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* hay que tener en cuenta la importancia de oriente como espacio de consumo y la formación de un sistema de la moda y de la cultura literaria latinoamericanas.

[36] Es fundamental tener en cuenta el componente geopolítico de la moda, oculto en las teorías sociológicas sobre la moda como marcador de clase. Por ejemplo, Gilles Lipovestzki escribe *El imperio de lo efímero* a finales de la década de los 80, en un momento crítico para Francia que intenta buscar cauces para su entrada en un sistema geopolítico global. Es paradójico que Lipovestzki no salga de Europa, máxime cuando define la moda abierta desde su fragmentación en diferentes espacios. En este sentido la moda sirve como marcador de una reestructuración mayor, dentro del cual Europa intenta mantener una situación de privilegio como centro del consumo global. Por su parte, Londres ha intentando acceder al restringido mercado de los festivales de moda sin mucho éxito, optando por convertir Londres en un parque temático del gusto y el estilo diferenciado por la presencia de barrios diferenciados. En Latinoamérica, Susana Saulquín plantea que la moda argentina ha sido hasta el 2001 una mera copia europea. A partir de esta fecha la producción adquiere un tono propio en el momento en el que Argentina sufre una de las mayores crisis económicas y sociales, que supone el derrumbe de la estructura financiera y la desaparición del poder adquisitivo de la clase media. Para Saulquín, esta es el momento que legitima la moda argentina para acceder a la globalización a través de un estilo propio.

[37] Es un planteamiento que todavía perdura en el análisis de la tradición y el traje folklórico, vistos como anclados en el pasado y fuera de los circuitos de la moda.

[38] El lujo nos permite analizar la organización de nuevos valores y conceptos sociales y nacionales en torno a la diferencia social, la participación ciudadana y el imaginario moderno.

[39] Sin embargo al tratarse de una institución reguladora, la Alta Costura no es capaz de promover y adaptarse a nuevos valores, por ejemplo, la independencia de las mujeres a comienzos del siglo XX, o los aires juveniles de la moda popular a partir de 1960.

[40] No es totalmente cierto que se abandone el corsé, sino que cambia su uso. Si en el siglo XIX se usaba para resaltar el busto y los atributos femeninos, en torno a 1919 el corsé oculta dichos atributos, alisando la figura de la mujer, en lo que se ha denominado a partir de los diseños de Coco Channel, la masculinización de la moda femenina.

[41] De una moda centenaria panóptica, la moda del look que se consolida a partir de 1960, procede de la evolución de un sistema que se basa en la individual como pilar fundamental y motor de los cambio y en donde el artificio y el placer son el pilar social para crear imágenes

depuradas y una idealización del espacio más que una comunicación. En este proceso es fundamental la función de la publicidad como organizador de imágenes, por ejemplo, la asociación de la coca-cola a una sensación de vivir que va más allá del momento de consumo del refresco.

[42] Resulta sorprendente que Germaine Greer declare en 1999 en el periódico *The Guardian* en un artículo titulado "Why British Feminism Sucks" las razones por las cuales el feminismo británico debe cambiar sus aproximaciones al estudio de la moda: "There are a few male fashion victims: all women are victims of fashion. Men will not buy cosmetics." La mayor presencia de modelos masculinos, ya sean heterosexuales u homosexuales, y el crecimiento de la industria de la publicidad de productos masculinos contradicen esta opinion de Greer.

[43] Tanto las reformas de Amelia Bloomer en el siglo XIX, que abogan por el uso de la falda pantalón para permitir la libertad de movimiento y los derechos políticos de las mujeres, así como el mito en torno a la quema de sujetadores dentro del movimiento hippie de los años 60, han sido considerados como momentos claves en la lucha feminista, y demuestran la importancia de la apariencia dentro del Feminismo a la hora de articular una feminidad normativa.

[44] Showalter acaba su artículo con una despedida al feminismo más intransigente, asegurando su libertad a la hora de vestir, así como nuevos caminos de análisis en el campo de los estudios de mujeres: "I've paid my dues dressing 'feminist' and now I'm going to wear what I like" (92).

[45] Hay que tener en cuenta que la participación política en Latinoamérica se va a articular de manera diferente y en parte es un discurso presente en las revistas y columnas de moda como espacio de representación y de cuestionamiento del acceso a una subjetividad moderna. Sin el embargo, algunas de estas revistas han sido obviadas por su aparente frivolidad y por ser consideradas instrumento de victimización de la mujer que la convierte en adorno del hombre, cuando también puede ser planteado desde el placer de la mirada femenina.

[46] Por eso el discurso sobre la identidad latinoamericana de José Martí en las crónicas y el de José Enrique Rodó en *Ariel* son sospechosos de falta de masculinidad. Para ser modernos y defender una identidad latinoamericana necesitan exagerar el adorno estético del cuerpo, pero al hacerlo corren el riesgo de romper con el sistema heterosexual que la modernidad plantea y sitúa en la diferencia sexual.

[47] El melodrama y las diferentes formas de identificación que permite tienen un gran desarrollo en Latinoamérica desde las imágenes del cuerpo que producen los sistemas de la moda, pasando por los cines nacionales de los años 40 con películas como *Allá en el rancho grande*, o más recientemente en las telenovelas y su apropiación de elementos cinematográficos y literarios.

[48] Michel De Certeau plantea el recorrido por las ciudades como una retórica a través de la cúal se crean geografías del signlficado. Por su parte Edward Soja considera el espacio como categoría a la hora de abordar las prácticas cotidianas y el análisis histórico, frente a un planteamiento tradicional que privilegia el tiempo como categoría de análisis (114).

Capítulo 2. Políticas estéticas decimonónicas: repúblicas de moda y cuerpos coloniales.

Cuando pensamos en la moda en Latinoamérica, artículos como los huaraches (sandalias de piel mexicanas), el sombrero de paja *Panamá*, los huipiles con motivos indígenas popularizados por Frida Khalo, el poncho y la guayabera nos ayudan a configurar una geografía cultural de la moda. El análisis de la indumentaria latinoamericana ha estado ligado a una idea de tradición y autenticidad que encubre el complejo panorama de la moda en Latinoamérica y la función que tiene en la constitución de imaginarios culturales e identidades en continuo cambio.

En los últimos 20 años se han multiplicado los trabajos ahondando en la complejidad de la moda y la variedad de temas ligados al vestido. El vestido es un exponente básico de la modernidad y la civilización ya que en la indumentaria se materializan diferentes espacios culturales y estéticos en torno a la producción, distribución y consumo de objetos. La ropa y el adorno ayudan a entender particularidades culturales y diferencias sociales, raciales, sexuales, así como espacios de representación en torno al cuerpo.

Es necesario un análisis de la moda y los cambios sociales y culturales ligados a la misma en el momento de la creación de la nación. Sin embargo, no podemos ligar la moda a un entorno nacional únicamente, ya que nos encontramos ante un complejo sistema transnacional que articula movimientos postcoloniales y culturales entre Latinoamérica, Europa, Estados Unidos y Asia. Este capítulo subraya la importancia de la cultura material del vestido y su función en Latinoamérica en el período colonial y los primeros años de las repúblicas independientes hasta la década de 1880. En concreto, nos

centraremos en el análisis de las políticas estéticas en México, Argentina y Cuba en torno torno a la creación de sistemas de la moda como proyectos estéticos que contribuyen a los debates sobre la modernidad y la tradición latinoamericana. Los sistemas de la moda permiten la diferencia republicana desde su incripción en el cuerpo dentro del cual se definen las posibilidades estéticas de los ciudadanos así como su acceso a la cultura material. Por ejemplo, en Mexico nos interesa el analisis del pasado colonial desde un discurso de lo exótico. El orientalismo como discurso de la diferencia permite establecer relaciones internacionales al mismo tiempo que contruye una tradición nacional.

Empezamos este recorrido por la geografía de la moda latinoamericana con Alonso Carrió de la Vandera y su *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773). Concolorcorvo, narrador indio y seudónimo del autor, nos ofrece una amplia panorámica desde Montevideo a México. El viaje y el encuentro con otros viajeros es el eje central que permite un trazado geográfico y económico al mismo tiempo que describe las costumbres y la cultura material. También sitúa en la moda prácticas socioculturales que son el germen de una sensibilidad protonacional. El análisis de las diferencias atlánticas se sitúa en el cuerpo de la mujer y del gaucho mientras que la diferencia racial se construye en el proceso de la escritura como manifestación del gusto criollo.

Si bien es una obra mencionada a lo largo del siglo XIX, *El lazarillo de ciegos caminantes* no recibe ni atención ni una extensa difusión hasta 1910 cuando se acerca el centenario de la independencia de Argentina y el país está creando una genealogía histórica y su delimitación geográfica. En el análisis de la obra se ha concedido gran importancia a la presencia de dos autores, Alonso Carrió de la Valdera que comisiona la obra y el indio cuzqueño Concolorcovo que la escribe. Sin embargo la presencia del

narrador indio es una estrategia discursiva de Alonso Carrión para constituir una visión criolla usando el punto de vista del indio. Arturo Uslar Pietri considera que la defensa del criollo que hace la obra conforma un sentimiento prerrevolucionario "su propósito satírico y subversivo es ostensible. Su verdadero camino es el que lleva a la independencia" (Concolorcorvo, Introducción, 46). Esta defensa está codificada a través de la constante presencia de la indumentaria, que posibilita al criollo el acceso a un discurso de la diferencia, y por tanto, de la historia dentro del espacio colonial.

Las reformas económicas de Carlos III llevaron a la creación del Virreinato de la Plata a finales del periodo colonial. Esta creación tardía hizo que el territorio de la Plata presentara en esos momentos diferencias significativas con el virreinato del Perú y el de la Nueva España en su configuración social y la importancia de la cultura material y el lujo que se despliega en los mismos.[1] *El lazarillo de ciegos caminantes* resalta la importancia del viaje para dar a conocer una geografía en la que los viajeros son historiadores y el narrador es un lazarillo para los ciegos que no conocen nada sobre el país. El narrador presenta a estos lectores la necesidad de conocer el territorio propio antes que el extranjero.

La obra es una mezcla de tradiciones de diversos géneros textuales combinando las crónicas de viaje con la literatura picaresca y marca un itinerario lineal de Buenos Aires a México pasando por Lima. El viajero ficticio observa la importancia de los lienzos, lanas, mercerías y seda en el comercio de postas y documenta la presencia del gaucho caracterizado por la vestimenta: "mala camisa y peor vestidos, procuran cubrirse con uno o dos ponchos" (135). Nada más se menciona sobre esta figura, excepto la falta de ropa adecuada y la presencia del poncho contrario al gusto del narrador. El gaucho no

es una figura que llame la atención ni de los viajeros ni del narrador que guía a los lectores. Sin embargo, el narrador costumbrista concede una importancia extrema a la ropa, tanto femenina como masculina, de origen español. Desde la mirada india del narrador se documenta la falta de sastres y modistas en la confección de la ropa, ausencia que puede tener dos lecturas. Por un lado, caracteriza a la mujer como hacendosa e ingeniosa ya que sabe sacar partido a las materias primas de la zona (141). Por otro, señala la independencia de Argentina en materia de modas ya que está libre de influencias externas. Esta falta de contacto con Europa permite el discurso criollo de la autenticidad que se localiza en el cuerpo de la mujer y que que lo liga al poder de la metrópolis a través de la escritura y la mirada del indio.

La división racial se presenta a través de la diferencia visual en la indumentaria. Cuando comenta la situación de los indios afirma que "no hay costumbre de vestirlos sino de aquellas telas ordinarias" (168). Dentro de una tradición europea de viajes por el continente, se mantiene el lujo como un signo de civilización y de prestigio social y la desnudez como elemento de barbarie. Pero aún más importante que la división racial es el detenimiento con el que se presentan las diferencias entre hombres y mujeres: "Los hombres principales gastan vestidos muy costosos no sucede así en las mujeres" (169). El hecho de que las mujeres se confeccionen su propia ropa y que, en comparación con los hombres, estén vestidas menos costosamente, nos presenta una imagen de la mujer muy diferente a la que observaremos a finales del XIX cuando la participación femenina se debate como amenaza del progreso nacional debido a su gusto por el lujo desmedido. En este momento, tanto el indio como la mujer son considerados parte de la barbarie debido a la falta de adorno. Por el contrario el cuerpo del hombre criollo es recubierto de una

cultura material en torno a la moda. En estos últimos años de la colonia, el lujo es para el criollo una forma de apoderarse de espacios simbólicos en donde reclamar una identidad diferenciada de la metrópolis y, al mismo tiempo, ligada a ella por la transferencia ideológica de poder que la ropa permite. Aunque la ropa no libera al criollo de su poder imperial, establece las posibilidades de una libertad ideológica.

En el Potosí el narrador se detiene en el lujo de los vestidos: "El principal lujo de esta villa, como casi sucede en los demás grandes reinos, consiste en los soberbios trajes" (281). Al llegar le cede la voz a Calixto Bustamante, narrador indio, para reforzar la verosimilitud de la narración cuando habla del conocimiento de los indios. Sin embargo en cuanto comenta sobre la vestimenta, es el narrador criollo y no Calixto es el que se hace visible, siendo la ropa un discurso legitimador del criollo que le posibilita hablar y apropiarse de espacios todavía por explorar. Además le permite adoptar una posición de poder a la hora de definir las buenas costumbres y el gusto. Cuando asiste a un baile, le llama la atención la pobre indumentaria masculina de los presentes: "vestido con las mejores telas pero cubierto con un poncho, ropaje verdaderamente grotesco para funciones de tanto lucimiento" (412). En la obra, ni el indio ni el gaucho están capacitados para un discurso estético del cuerpo y del espéctaculo. Sin embargo, las alternancias en la voz narrativa indican que tanto indios como gauchos tienen un conocimiento material de la colonia que es necesario reescribir.

Cuando llega a Lima le llaman la atención dos elementos. En primer lugar frente a los indios descalzos, destaca el lujo del calzado femenino. Además, se centra en la presencia de un traje mestizo al que concede una función política y moral. Frente al escandaloso traje de las limeñas, que les concede una libertad de movimiento

excepcional, hace referencia al traje patrio "los trajes patrios y de uso común no son escandalosos" (457-458). La crítica a la moda femenina, que considera ridícula y extravagante, plantea una crítica a la sociedad colonial que adelanta un proceso revolucionario que cristaliza años después pero que se está gestando en la diferencia en el vestir. Carrió de la Valdera plantea también una idea que se repetirá a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la de una moda femenina antipatriótica frente al modelo nacional de la moda masculina.

A través del análisis del vestido podemos advertir los cambios culturales que se suceden en Latinoamérica a lo largo del siglo XIX, cambios que tienen sus raíces en el sistema colonial. Asistimos a dos tendencias contradictorias. Por un lado, se produce la desaparición de la vestimenta de la colonia; por otro, la aparición de una iconografía costumbrista tiene la función de crear un vestuario arraigado en un espacio nacional en formación que interpreta el pasado colonial. En ocasiones el análisis de la tradición está marcado por un tono nostálgico que denuncia la pérdida de identidad y autenticidad. El estudio histórico del traje latinoamericano de Ada Martínez en *La prisión del vestido. Aspectos sociales del traje en América* argumenta la pérdida de identidad de la mujer durante la república al adoptar la moda europea: "No es ya un vestido popular, ni es un disfraz: es una caricatura lujosa y costosa, y por lo tanto desvinculada de la historia y de la tradición" (14). Para Martínez, la adopción de modas extranjeras suponen una ruptura cultural y una pérdida de estilo (103). Esta situación se conecta con el fracaso de las industrias nacionales— constituida en su mayoría por artesanos, sastres e industrias familiares— para vincularse a los nuevos mercados ecómicos internacionales.

Martínez interpreta el lujo y la imitación como una pérdida de identidad, especialmente en el caso de la mujer; pérdida que coincide con los movimientos independentistas y las políticas culturales de los nuevos gobiernos. La mirada a la colonia supone cifrar la identidad en la hibridez de lo indígena y lo español como producto tradicional amenazado por el consumo de lo europeo, visto como simple copia. Sin embargo, en lugar de rechazar el lujo por su improductividad, planteamos el análisis de los procesos culturales por los cuales se abandonan ciertas indumentarias coloniales para adoptar modas y tendencias europeas, y cómo éstas entrelazan cuestiones de modernidad y dependencia colonial.

Con el nacimiento de las repúblicas se crean nuevas indumentarias "tradicionales" en las que se entrelazan valores simbólicos transnacionales y transculturales que permiten visualizar un espacio nacional autónomo al mismo tiempo que reincribir los cuerpos coloniales dentro de un nuevo sistema cultural. Néstor García Canclini ha planteado el concepto de hibridez como manera de repensar la tradición y los debates sobre la identidad.[2] En su análisis de los intercambios culturales dentro de la globalización, García Canclini analiza las contradicciones que surgen estas restructuraciones culturales favorecidas por el acceso a una mayor cantidad de bienes de consumo. García Canclini huye del tono celebratorio en el análisis de los procesos de hibridación y los plantea como una forma de repensar la modernidad y las tensiones que provocan aquellos elementos que no se fusionan y que quedan al margen de los programas nacionales (XIII). La propuesta de García Canclini puede ayudarnos en nuestra hipótesis de que los sistemas de la moda son procesos de hibridación estética que resignifican objetos y prácticas culturales y plantean las tensiones que surgen a la hora de elaborar un programa

de las diferencias nacionales. Una de las contradicciones más recurrente dentro de la formación de los Estados modernos latinoamericanos se elabora desde la falta de público y de un mercado cultural (Canclini 66). En este contexto, la profesionalización del escritor y de la producción literaria como un espacio de producción autónomo es imposible por la necesidad de incorporarse al mercado de intercambio de mercancias.[3] A lo largo de estas páginas analizaremos cómo a pesar de dichas restricciones de mercado, los autores, desde Sarmiento a Soravilla, incorporan dichas carencias al contexto de la producción y la elaboración de unas pautas del consumo cultural. Este proceso permite la restructuración de los sistemas de la moda ya que las obras analizadas reincriben las diferencias culturales y los cambios de la modernidad en el cuerpo valiéndose de diferentes registros. Esta reinscripción pone en circulación imágenes y discursos literarios y populares como parte de las políticas estéticas para establecer los límites de la nación desde la dependencia de un mercado internacional.

La moda latinoamericana se ha planteado como una simple copia de la europea siendo el proceso mucho más complejo. La pollera andina utilizada por las mujeres en la actualidad como expresión cultural y racial tiene su origen en la influencia española y europea del miriñaque. Pero analizar este miriñaque como un elemento de opresión que dificulta la libertad de movimientos de la mujer sería desgarrar el tejido de su contexto sociocultural y político.[4] Los huipiles del siglo XVII y XVIII, utilizados en México tanto por criollos, mestizos e indígenas estaban tejidos con algodón y plumas americanas, con hilo de oro procedente de Europa y lentejuelas de oriente y narran las relaciones transnacionales dentro de la colonia. De igual modo, la transferencia tecnológica de la alpargata ha sido considerada por Ada Martínez y Susana Saulquin como copia española

sin problematizar el proceso por el cual se convierte en un elemento fundamental de la indumentaria masculina en Argentina coincidiendo con la llegada masiva de inmigrantes a finales del XIX.[5]

Entre la carencia y el exceso: la colonia y sus ropajes

La llegada de los europeos a América supuso una gran demanda de textiles para abastecer las necesidades del nuevo mercado. A pesar del monopolio español en materia mercantil, la rudimentaria industria hizo que España fuera incapaz de abastecer el mercado, circunstancia que Francia y Holanda aprovecharon para exportar textiles a América.[6]

En 1573, la llegada del galeón Manila procedente de Filipinas marca un hecho importante en el comercio internacional de tejidos en América y cambia radicalmente el comercio de la seda a través del puerto de Acapulco. Gran parte de este comercio, así como el que se realizaba desde Jamaica y Curaçao, era ilegal. El impacto de este flujo comercial fue de enorme importancia en la configuración de un gusto por lo oriental, sobre todo en el territorio de la Nueva España, como evidencia la importancia de lo oriental en el vestuario de la China Poblana que analizaremos en las siguientes páginas.[7]

El traje ya apuntaba a una fuerte división social y política con anterioridad a la llegada de los europeos a suelo americano. Bernal Díaz del Castillo incluye en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) numerosas referencias a la vestimenta de Moctezuma. Por ejemplo, nota que Moctezuma lleva lujosas sandalias adornadas con pedrería mientras sus súbditos van descalzos. A pesar de las numerosas menciones de los cronistas sobre la lujosa vestimenta precolombina, la carencia del vestido se interpretó como signo de barbarie.[8] En materia de indumentaria, el período

colonial se caracteriza en sus inicios por una fuerte jerarquización en torno al uso o carencia del traje, al que se adhiere un fuerte simbolismo cultural.[9] Walter Mignolo ha señalado que la falta de escritura junto con la ausencia de ropa y el canibalismo son tres elementos básicos en la construcción del "otro" americano por parte de los europeos (312). El cuerpo desnudo del indígena, y posteriormente del africano, es una página en blanco en la que insertar un discurso colonial; lugar donde convergen dos de los elementos que condicionan la visión del "otro." La falta de ropa impone la labor de tener que revestir a la población con nuevos ropajes culturales y textuales para inscribirlo en la nueva realidad sociopolítica. Dentro el punto de vista europeo, la falta de escritura supone el tener que hacer este movimiento cultural en la lengua dominante.

En la crónica del tercer viaje, Cristobal Colón observa por primera vez la importancia de los textiles en las comunidades indígenas: "en aquella provincia vide sábanas grandes de algodón, labradas de muy sotiles labores, otras pintadas muy sutilmente a colores con pinceles. Dicen que en la tierra adentro hacia Catayo las hay tejidas de oro" (185). Estas referencias iniciales a las sábanas y mantas son importantes ya que se convierten en un símbolo de poder y de tributo durante la colonia constituyéndose en prendas con una fuerte carga simbólica, cultural y política.[10] Las mantas indígenas, en su mayoría de algodón, se convirtieron en moneda de cambio para pagar tributos e impuestos a los españoles.[11]

En estos primeros años la industria textil se consolida como pilar económico, sobre todo la confección de lana y seda. Bernal Díaz del Castillo comenta: "entre los indios hay artesanos y oficiales de tejer seda, raso, tafetán y hacer paños de lana,...y son cardadores, pelaires y tejedores, según de la manera que se hace en Segovia y en Cuenca;

y otros son sombrereros" (271). Así la presencia de artesanos en suelo americano indica la marcada diferenciación entre la colonia y la metrópolis, aunque no podemos olvidar la creciente influencia europea a finales del siglo XVIII. Es precisamente al final del periodo colonial cuando el vestido adquiere una mayor función social de legitimación de las diferencias. Afirma Mariselle Meléndez que la diferencia está expresada a través de la ropa como instrumento retórico: "Difference was visually and discursively constructed through the rhetoric of clothing" (17). El ver y el ser visto es un componente fundamental del discurso colonial ya que supone un reconocimiento visual del otro. La ropa como estrategia visual discursiva es fundamental a la hora de establecer un sistema colonial ya que superpone al vestido un sistema cultural y simbólico que regula la vida colonial. Para las comunidades indígenas la imposición de la ropa de origen europeo es un acto de violencia, literal con las campañas militares y simbólica al ser despojados de prendas y rituales y obligados a llevar ahora una serie de marcadores culturales procedentes de otros sistema culturales. Por ejemplo, Felipe Guamán Poma de Ayala en la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615) explica que los linajes de los incas están cosidos en la indumentaria, estableciendo la ropa como un instrumento de transmisión de la historia de manera que el Inca lleva inscrita la historia en el cuerpo. A lo largo de la crónica se repite la importancia de la ropa como marca de distinción y el grado de civilización que había alcanzado cada inca dependiendo del estilo de sus vestidos y el estilo de su gobierno. La pérdida del vestido como forma de regulación política implica que Guamán Poma de Ayala sea consciente de la necesidad de rescribir esta cultura material dentro de un nuevo tejido cultural: la letra.

En Latinoamérica, en una sociedad con un alto grado de hibridez, la ropa se convierte en un modo de diferenciación y de control social a través del cuerpo. Sin embargo, también es un instrumento de expresión personal y de cuestionamiento de categorías raciales desde la superficialidad y el adorno del cuerpo que hace visible las tensiones y contradicciones de las diferencias raciales. En 1625, Thomas Gage, monje inglés dominico, ofrece multitud de comentarios, desde un punto de vista europeo, sobre la situación racial en la Nueva España desde una crítica del adorno corporal:

> Hasta las negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que salga sin sus collares o brazaletes o pulseras de perlas y sus pendientes con alguna piedra preciosa. El vestido y atavío de las negras y mulatas es tan lascivo, y sus ademanes y donaire tan embelesadores, que hay muchos españoles, aún entre los de primera clase, que por ellas dejan a sus mujeres. (Tostado 271)

La población femenina negra es vista como un exceso debido a su indumentaria colorida y joyas que exteriorizan una sexualidad que amenaza la pretendida división racial y que convierte el adorno en una fuente del deseo por el otro. Años más tarde, en 1827, Richard Bache, viajero de origen irlandés, se refiere a las mujeres negras en relación la forma de adornar el cuerpo: "jamás les falta su sarta de abalorios con una cruz pendiente; muchas llevan monedas colgadas junto con la cruz que por lo general es de oro o de plata...o ricos zarcillos de oro, collares, brazaletes y brillantes peinetas" (67). La palabra abalorio connota una juicio estético del cuerpo ya que el exceso de adorno se observa como una deformación corporal que señala una falta de decoro social. Sin embargo, este adorno permite visibilidad en el espacio público colonial, ya que estas mujeres tienen gran movilidad en diferentes espacios urbanos. Además, siguiendo el concepto de capital cultural de Pierre Bordieu, este adorno permite a ciertos grupos una forma de expresión que pone en circulación narrativas personales y espacios de participación social y apunta

a la frivolidad estética como una amenaza al orden social y el juicio que la letra impone sobre el gusto y el consumo cultural de ciertos grupos.

La pragmática de Felipe V de 1716 "Contra el abuso de trages y gastos superfluos," regula el lujo del traje masculino que no debe tener ningún tipo de adorno, oro ni plata, ni seda. Sin embargo estas medidas no afectan a las mujeres, ya utilicen el traje a la española o el indígena, que siguen llevando zapatos de tacón, encajes, sedas y todo tipo de adornos. Sin embargo, esta pragmática regula la representación de la diferencia racial de las mujeres y el espectáculo de la colonia como forma de control de la libertad que tiene la mujer sobre su cuerpo, como ya intentó Felipe II con la regulación del uso del rebozo entre las limeñas. La mantilla es una prenda que aparece repetidamente como disfraz para encubrir la identidad. Felipe II sostuvo un pulso con las limeñas embozadas, prohibiendo a las mujeres ir tapadas. Las limeñas defienden el uso del manto, de raso europeo, y la saya apelando al pudor y la moralidad, cuando en realidad ayuda a la movilidad de la mujer dentro de la ciudad. Flora Tristán recoge la importancia del manto para la mujer en limeña en *Peregrinaciones de una Paria* (1836). Desde un pensamiento socialista, Tristán critica el materialismo grosero de la sociedad peruana y su gusto por la máscara y el espéctaculo. Pero admira la vestimenta de las limeñas que, desde la seducción y el disfraz, adquieren una libertad y una influencia en la sociedad que les permite desarrollar su inteligencia (400). Mary Lousie Pratt ha llamado la atención sobre la narración de la ciudad que llevan a cabo las mujeres viajeras frente al "descubrimiento" de lo rural por parte de sus contemporáneos masculinos (159). Dentro de la ciudad destaca el uso de lo doméstico y de espacios como los conventos, orfanatos y hospitales. Según Pratt, las mujeres viajeras, con un origen de clase media, elaboran la

crítica social desde el gusto y lo sentimental para construir un discurso político y personal (162-63). En la crítica del código femenino del vestido de las limeñas que hace Tristán no sólo debemos tener en cuenta la función de la moda para reconquistar espacios de movilidad, tanto en Lima como de vuelta en Francia. Además nos plantea el uso del vestido como discurso didáctico y de normatividad sobre el cuerpo que va a caracterizar a gran parte del feminismo del siglo XX.

En el siglo XIX destaca la importancia de la mantilla en torno a la movilidad de las mujeres y poco a poco empieza a significar un elemento tradicional como en el caso de la china poblada. En 1853 el periódico colombiano *El pasatiempo*, señala que para la mujer la mantilla es la panacea, "mejor que el sufragio universal" ya que permite libertad de movimiento a la mujer y su acceso a una variedad de espacios, mercado, iglesia, las calles y los pabellones políticos (150).[12] El lujo y el consumo de materias importadas representa una trasgresión al sistema colonial, de ahí la necesidad de controlar su exhibición por parte de las autoridades coloniales.

La ropa es un discurso retórico que establece las diferencias culturales y raciales durante la colonia. Al mismo tiempo, es marcador visual que incribe al indio como salvaje mediante la desnudez y al criollo como civilizado a través de su vestimenta. Sin embargo esta desnudez comienza a perder su efectividad retórica conforme avanza la colonia y gran parte de la población tiene acceso a una variedad de trajes. La distinción dentro de los nuevos espacios socio-culturales en formación se verifica en México en uno de los géneros más conocidos de la pintura virreinal: los cuadros de castas. Durante el siglo XVIII estas escenas costumbrista explican la procedencia racial a través de la indumentaria, las actividades cotidianas y las explicaciones que acompañan a los cuadros.

Con estas escenas se crea un mapa de costumbres y una iconografía de la cultura material que tendrán un impacto enorme en la constitución del imaginario nacional. Además logran popularizar la figura del indio e insertarlo dentro de un espacio urbano.[13] El sistema de castas y las numerosas pragmáticas emitidas a finales del periodo colonial tenían la función de establecer un sistema de diferenciación que no se basaba únicamente en el color de la piel sino en el vestido, el peinado, los adornos, en definitiva, en la diferenciación de prácticas culturales. Además de constituir un sistema jerárquico racial, la ropa y el adorno conforman un registro estético mediante el cual los individuos y los grupos expresan un gusto estético y una experiencia cultural dentro de unos parámetros visuales. En el cuadro "De indio y mestiza produce coyote" (1780), Jorge de Páez presenta una escena de mestizaje (Apéndice Figura 1). El buhonero, que tradicionalmente es indio, vende todo tipo de mercancías, botones, listones de tela, collares. Sin embargo, el buhonero tiene rasgos españoles lo que plantea la ambigüedad de lo fisonómico a la hora de establecer la diferencia racial. Es su profesión de buhonero y de vendedor de bisutería, junto con la leyenda del cuadro, la que permite establecer su situación social. La mestiza lleva una mezcla de ropa indígena y española, el huipil de origen indio y el guardapiés rojo decorado con hilos de seda y un elaborado diseño. La ropa del niño, vestido a la francesa, sigue el modelo de la ropa de adultos, casaca sin vuelta en las mangas y calzón, medias blancas y zapatos con hebilla. Los cuadros de castas nos narran la vida cotidiana a través de las profesiones y el intercambio comercial para establecer una diferencia racial. En estas escenas se dibujan estereotipos raciales que marcan las posibilidades de representación de la cultura material en los primeros años de la republica y ayudan a la sensación de una vida civil en torno al consumo cotidiano.

Las manifestaciones populares de carácter festivo como las mascaradas y las representaciones religiosas tuvieron una enorme importacia, principalmente en las dos capitales virreinales, Lima y la Ciudad de México. El espectáculo como forma de regular la vida cotidiana permite narrativas alternativas dentro de la colonia. Otro ejemplo de la importancia la cultura material como fuente de identidad cultural son los ajuares, los muebles y los adornos de la casa. En concreto, llaman la atención los biombos y las mamparas por su valor cultural y simbólico y por las relaciones sociopolíticas que establecen entre diferentes miembros de la colonia y la metropoli. Las escenas urbanas se plasmaron principalmente en los biombos y mamparas, que son utilizados para dividir espacios en la casa y expresan escenografías de poder. Es un narración costumbrista que abarca todo tipo de representaciones desde mitotes o espectáculos de indios, paseos por los canales y espectáculos de bailes hasta las visitas de virreyes y escenas de la conquista. En el biombo de la "Visita de un Virrey a las casas reales de Chapultepec" de la colección Banamex se observa una escena campestre y la jornada de descanso de los virreyes antes de su llegada a la ciudad de México. Los virreyes, vestidos a la moda francesa, observan un espectáculo de toros. En la escena encontramos también indios danzantes que portan los estandartes y plumas y arcos. Es un ambiente festivo y carnavalesco, en cierta manera teatral, en donde se representan escenas amorosas entre indios, y se presenta la convivencia de mundos y culturas diversas pero en donde los virreyes, por su diferencia en la vestimenta, se convierten en espectadores de un mundo ajeno (Figura 2). Según Gustavo Curiel el biombo representa la convivencia de mundos regidos por leyes diferentes y un tanto carnavalescas (73). En el biombo de las "Casas de verano" asistimos a una escena de recreo posiblemente en la calzada de Tacuba, San

Ángel o Coyoacán. El galanteo es la forma de narración de los grandes acuerdos políticos que se están gestando en estas escenas y que se plasman en el biombo como rúbrica visual de las alianzas (Figura 3). En otros biombos encontramos representaciones de espacios populares como La Alameda y narraciones naturales o comerciales dentro de la ciudad y en los alrededores. Además, los biombos eran enviados a la metrópolis y constituían una tarjeta de presentación y un recuento histórico y la creación de un espacio trasatlántico a partir de la imaginación de lo exótico.

En ocasiones, la moda francesa provoca las burlas del público y señala las diferencias con la metropoli mediante la risa. Un ejemplo es la llegada al Zócalo de la Ciudad de México del primer virrey enviado por los Borbones, el conde de Alburquerque, con sus pajes, casacas, pelucas, pelo empolvado y sombreros de tres picos. El vestido a la española, con traje negro, golilla y capa se mantiene hasta 1808 como vestuario de los simpatizantes de la corona. Sin embargo en México, la manta o sarape comienza a ser identificado como elemento típico de la vestimenta masculina (ya sea de características prehispánicas, largo y amarrado al frente, o de procedencia árabe-española). El uso del sarape se consideró como signo de rebeldía en la zona de Guadalajara, el gobernador de Nueva Galicia proclama en 1811: "El que no trajere este distintivo o lleve cotón (sarape) será considerado partidario de los rebeldes y enemigo del gobierno legítimo, e infieles al Rey" y obliga al uso del sombrero de paja con una divisa encarnada (Armella 100).[14]

Otro de los espacios culturales urbanos de gran importancia es el mercado y en especial el Mercado del Parián de la Ciudad de México.[15] La Ciudad de México era quizás una de las mejores abastecidas durante la colonia y la adquisición de artículos de

lujo podía hacerse en la Alcaicería, con sastrerías y tiendas de lencería, y en los cajones del Parián. En el cuadro *Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México*, atribuido a Cristóbal de Villalpando (Siglo XVIII) se documenta la diferencia racial de la ciudad de México a través de las mercancías que se venden (Figura 4). Hay tres tipos de mercancías: productos europeos, que llegan a Veracruz desde España, los cargamentos orientales que llegan a Acapulco en el galeón de Manila y los llamados productos de la Tierra, artículos de lujos procedentes del interior del virreinato. Los productos de la tierra, como flores, son vendidos por indios, descalzos o sin apenas ropas; la única mujer blanca está a cargo del cajón de las mercancias europeas. Las mujeres mestizas, caracterizadas por el rebozo, se dedican al comercio de textiles. Además, los personajes del cuadro están identificados por una lista que indica su procedencia racial en relación a la organización material del mercado. La acumulación de productos es tal, que Juan de Viera en una narración sobre la ciudad de México en 1777 muestra su asombro sobre los cajones de la Plaza Mayor y la abundancia de productos que se despliegan alrededor de los mismos:

> Por otro lado, frente a los cajones, están los cajoncillos particulares de retacería, donde se busca el pedazo de género para el remiendo; y la otra calle se compone de trastos y muebles cuantos pueden ser necesarios para el adorno de una casa sea de la esfera que fuere. Papeleras, cómodas, láminas, escaparates, cornucopias, bufetes, mesas, taburetería, nichos y tabernáculos de cristal, imágenes de escultura, camas, biombos, estrados, estanterías, arcas, cofres, baúles, espejería, y en fin, se puede poner una casa dentro de una hora para recibir a potentados, pues yendo allí con el dinero en mano, sobran tapices, vajillas y utensilios preciosos. (Curiel 79)

El recuento exhaustivo de productos concede a la mirada una función crucial como instrumento de interpretación. Los adornos, los muebles y la moda ayudan a configurar

un espacio urbano y la inclusión de diferentes subjetividades a través de bailes, celebraciones y actividades cotidianas como la visita al mercado.

La moda establece un provee una imagen de sí mismo que se inserta en una configuración social. Esta organización debe ser puesta en escena para ser efectiva. Las mascaradas, al igual que los biombos, constituyen una visualización de la historia de Europa y la imaginación colonial en una incorporación y canibalización de hechos históricos como la batalla de Lepanto o las guerras turcas, o de productos culturales como las escenas mitológicas tomadas de tapices, representadas por diferentes gremios. Estas escenas nos ofrecen un interesante espacio en donde el vestirse para divertirse, y el disfrazarse como forma de participación social y política permiten el surgimiento de un sentimiento nacional. De alguna manera estas representaciones históricas apuntan a la importancia de los elementos extranjeros e indígenas como exóticos y la necesidad de incorporarlos a los modelos culturales. En los inicios de la república eran fundamentales los desfiles militares que desplegaban un espectáculo visual de la nueva nación. En México, el general Santa Ana lleva a cabo un plan de modernización del ejército que supone la creación de una guardia presidencial que se caracteriza por la exhuberancia de los uniformes, tomando como modelo los uniformes franceses, españoles, rusos e ingleses, uniformes que contienen hasta 18 colores y numerosos adornos heráldicos.[16] Con las guerras de Intervención a partir de 1857, México asiste a un despliegue de ejércitos, españoles, ingleses, franceses, belgas, batallones egipcios en Veracruz y los regimientos zuavos de origen argelino.

Pero al mismo tiempo, lo exótico se convierte en elemento fundamental de identificación con elementos propios que necesitan ser resemantizados dentro de un

sistema estético nacional. El análisis sobre la China Poblana y su conversión en traje popular y nacional permite además una mirada a la exotización de la mexicanidad. A la incorporación de productos exóticos se le une un proceso simultáneo de producción de tradiciones que permiten la construcción de una mexicanidad deseable, no sólo para el territorio nacional, sino más allá de las fronteras.

Républicas de moda: las políticas materiales y la organización de la tradición

El periodo de Independencia supone un cambio de vestuario en todo el territorio que se venía observando en los últimos años de la colonia pero que ahora se convierte en un estandarte político. La moda masculina cambia el jubón aristocrático por el pantalón, la casaca por la chaqueta y surge el uniforme militar como forma de afiliación a los espacios políticos que se están elaborando.[17] En estos primeros años, los enfrentamientos políticos se marcan en términos textiles, "los de levita y ruana" en Colombia, "las mantuanas" en referencias a las mujeres que adoptan el manto ancho frente a las que mantienen la mantilla de origen español. En Argentina, el enfrentamiento se articula entre los defensores del poncho y los que se inclinan por el frac. En agosto de 1852, el *Correo Neo-granadino*, de carácter progresista, resalta las consecuencias positivas de un cambio en el vestuario para desechar "la fatídica saya, la grotesca mantilla, trajes contemporáneos del Oidor Mesa" como parte del movimiento independentista (Martínez 145).[18]

El vestido tiene un aspecto de organizador sociopolítico y a partir de las independencias constituye un elemento fundamental para la constitución de nuevas diferencias sociales y relaciones de poder. En México, la constitución de Apatzingán de José María Morelos abolió las clasificaciones raciales heredadas de las castas coloniales

lo que implica la libertad para vestir cualquier tipo de indumentaria[19]. Sin embargo esto conlleva la tarea de crear un nuevo mapa socio-cultural que al mismo tiempo que organiza el presente desde la idea de progreso propone valores diferentes del pasado colonial.[20]

Los artículos de José María Luis Mora publicados en *El Indicador de la Federación Mexicana* (1833-1834) proponen un modelo de civilización para México.[21] Mora anticipa que el objetivo de su obra es cambiar la imagen del país que, a pesar del interés que despierta, ha sido objeto de calumnias debido a la ignorancia de los viajeros, con la excepción de Alexander Von Humboldt y su *Ensayo Político sobre la Nueva España* (1804). Mora señala que México ha atravesado una revolución y cambios que son ignorados por los europeos: "hemos resuelto escribir una obra que de alguna manera pueda contribuir a fijar el juicio de los pueblos civilizados sobre esta parte interesante de nuestro continente" (14). En estos momentos, México todavía no es un espacio independiente sino parte de un continente. Para Mora, la importancia de su obra reside en la capacidad de formar una tradición histórica a través de su labor de crítico de modas y de buenas costumbres. Al contrario que otros intelectuales, critica la postura del gobierno al nacionalizar la industria textil que, al no contar con maquinaria avanzada ni un mercado claro, va a paralizar otros sectores industriales (45).

Además esta nacionalización de la industria textil representa un problema a la hora de codificar las diferencias sociales. Para Mora, la desigualdad social y racial dentro de México es una herencia colonial y forma parte un sistema transatlántico y por lo tanto las diferencias socioculturales deben ser negociadas en este espacio. Ahora bien, si Mora

aboga en principio por una igualdad política deja sentir su opinión sobre la diferencia racial en materia cultural:

> El indio carece por lo común de imaginación, aún cuando ha adquirido cierta cultura: su expresión ya sea de palabra o por escrito es muy árida y descarnada: no se advierte en sus producciones aquella vivacidad de imágenes, aquel ornato y colorido que embellece todos los objetos dando atractivos reales y positivos aún a las cosas más triviales; ni aun las metáforas más comunes que sin sentirlo se escapan bajo la pluma a cualquier escritor, engalanan las producciones del indígena, de aquí es que su estilo desaliñado, inculto y concentrado en las arideces de un raciocinio pujado, es por lo común desagradable. (63)

Para Mora la vestimenta de los indios se caracteriza por su sobriedad. El desaliño de los indios supone para Mora la imposibilidad de incorporar al indígena a un sistema estético en el que la carencia en materia textil es un impedimento para adornar las facultades mentales y constituir un espacio cultural basado en la exhibición material a través de la moda y la escritura. Para llevar a cabo una mejora del país y la construcción de un espacio nacional Mora concede una gran importancia a la escritura, pero sobre todo a la lectura:

> La afición a la lectura ha dado estos benéficos resultados. Multitud de romances e historietas difundidas por toda la República y leídas con avidez, no sólo han ennoblecido y dado un carácter de finura a todas las pasiones del corazón mexicano, sino que han propagado innumerables noticias de todos los ramos del saber que se tocan en ellos y excitan la curiosidad de los lectores. (101)

Según Mora es necesaria la difusión de narrativas que establezcan los límites de un espacio que, con el tiempo, pueda ser caracterizado como mexicano. Por un lado la lectura ayuda a compartir noticias y narraciones atractivas capaces de crear un modelo ideal de ciudadano mexicano. Esta identificación con el modelo está fundamentada en el deseo, que se traduce en una pasión por pertenecer a una comunidad estética de lectores. Mora insiste en la función de la moda como eje cultural para crear un sentimiento de

comunidad, una comunidad en donde las mujeres son consideradas el punto de partida para la construcción de una civilización nacional:

> pero en lo que son más notables los progresos de la civilización mexicana es en la sociabilidad o en aquello que hace o constituye los atractivos del trato social: el bello sexo, los trajes, las concurrencias, los paseos, las diversiones y los placeres de la mesa mexicana han sufrido cambios totales. (102)

La frivolidad de las mujeres y los ataques hacia el lujo se explican por la mala educación de la colonia, que no se puede borrar de un día para otro, por lo que la falta de urbanidad que critican los extranjeros mejora conforme avanza la República. "la cultura del entendimiento y las artes de agrado y ornato, si se exceptúan al traje, se reputaban no sólo impropias del sexo sino contrarias a lo que entonces se llamaba modestia" (104). El acceso al conocimiento de las mujeres se sitúa en el adorno corporal y la situación moral y social de la mujer se representa ligada al cuerpo. Por este motivo, se haya en la necesidad de revestir a los ciudadanos de nuevos ropajes, especialmente a las mujeres, ya que en su cuerpo se entrelazan un orden social y moral que depende de la atracción de la mirada de otros, especialmente extranjeros. La creación de una civilización nacional pasa por la abolición de las diferencias de clases y grupos de la colonia y Mora recurre a la diferencia sexual y a la diferencia racial desde una diferenciación cultural del vestido:

> En este punto la sociedad mexicana, considerada en ambos sexos, es muy superior a lo que antes de la Independencia, pues ya no se ven aquellos vestidos toscos, sucios y andrajosos que marcaban un modo muy claro la diferencia entre las superiores y las ínfimas clases, imprimiendo en éstas de un modo indeleble el sello de la degradación y abatimiento que trae consigo la distinción de clases cuando ésta se extiende hasta los trajes. (108)

Para Mora el proceso de revestir las diferencias sociales heredadas de la colonia le lleva a afirma que los hombres de color habitan en el campo y los blancos en la ciudad, por lo que no es tanto una distinción racial sino cultural articulada en diferentes espacios.

Teniendo en cuenta el ensayo de Humboldt, Mora señala que la raza blanca aumenta mientras que la de color desciende "de manera que después de algunos años no será posible señalar, ni aún por el color, que está materialmente a la vista, el origen de las personas" (123). Este proceso de blanqueamiento será posible no desde el mestizaje biológico sino desde esta distinción un programa cultural que presupone nuevos espacios simbólicos en los que la raza no se configura por el color sino por los adornos culturales que se asigna a cada grupo. Este modelo de civilización de Mora anticipa el de José Vasconcelos y su raza cósmica. Si Mora propone la civilización mexicana desde una relación con el exterior, principalmente Europa, Vasconcelo organiza el modelo estético latinoamericano en relación a Estados Unidos en la confrontación de lo latino y lo anglosajón. Desde lo latino, Vasconcelo rechaza la pureza nacional y aboga por una mezcla de razas a partir de lo estético. La quinta raza o raza cósmica soló se materializará desde una nueva estética y un proyecto de civilización que inagurará la tercera fase de la historia.[22] En este momento, no será la razón sino la fantasía como método de análisis la que habilitará la posibilidad del progreso y la civilización. Este modelo está presente en las revistas femeninas de finales de siglo como propuesta de un modelo participación social para la mujer mexicana.

Al contrario que Mora, José Joaquín Fernández de Lizardi elabora en *El periquillo sarniento* un manual para el ciudadano desde la carencia y no en la idea de las riquezas materiales que ofrece el territorio. Dedicado a lectores de estratos bajos "seréis algunos plebeyos, indios, mulatos, negros, viciosos, tontos y majaderos" (8) y con un lenguaje popular la novela presenta la vida de Periquillo en un tono didáctico y burlón. *El periquillo sarniento* son las reflexiones de hombre de bien, a quien la moral y el vestido

lo diferencian socialmente de manera significativa "de otros grupos sociales con "el color bajo y los vestidos destrozados" (9). La vida del Periquillo es un continuo cambio de vestimenta que le permite un juego de identidades y disimulaciones. El código de los hombres de bien es un manual de interpretación y autoridad en el cuerpo de Periquilllo, blanco y no de mala presencia,

El título de la obra indica que la novela se basa en las actividades que le permiten simular y disimular un discurso de autoridad. El periquillo es un simulador y señala la importancia de la copia que se convierte en el original y la autoridad: "the recurrent images of simulation, camouflage, and mimeticism in *El Periquillo* serve to elucidate how Lizardi seems to have viewed the relationship between his pampleteering and his novelistic endevours" (González 22).[23] El mensaje moral repetido de que la ropa no hace al hombre es una doble perspectiva; permite una serie de simulaciones del pasado en el cuerpo de Periquillo y la crítica del presente en las páginas de la novela. Como afirma Anibal González, el narrador es capaz de adquirir esta autoridad a través de la palabra mientras que el disimulo y la copia de Periquillo se basa en el vestuario: "Periquillo's mimeticism expresses itself not only verbally and behaviorally, but in terms of dress as well" (29). Sin embargo el narrador es consciente de que depende de Periquillo para disimular su autoridad dentro de una obra que se presenta con un carácter popular a través de la ilusión del disfraz.

El viaje a Oriente es un viaje de iniciación de la mexicanidad de Periquillo. Al mismo tiempo que es el encuentro con un espacio familiar, lo desconocido no se sitúa en el espacio geográfico sino en el mismo Periquillo. El protagonista viaja a Manila y a la vuelta naufraga en el Pacífico. En una isla desierta se encuentra con dos europeos para los

cuales Periquillo se disfraza y crea la fantasía sobre México y su posición dentro del país, llegando al extremo de afirmar que un día será virrey (*Periquillo* 359). Según Anibal González, Periquillo se convierte en un actor a la búsqueda de nuevos espacios: "if for Periquillo life in Mexico was like being on a crowded stage in a place in which all the leading roles have being distributed, the Orient is conversely a nearly empty state, an almost-blank space" (30). Pero Oriente no es un espacio vacío. Recordemos que en éste se proyectan los elementos familiares de la colonia. Cuando Periquillo vuelve a México, lo hace acompañado de un chino que narra el regreso y descubre que Periquillo no es quien dice ser. Según Araceli Tinajero, el personaje chino se convierte en el representante los ideales de Lizardi (23). Desde su posición de oriental, Lizardi desenmascara a Periquillo debido a su familiaridad con lo oriental. Este conocimiento le permite una nota cosmopolita de su escritura y le concede la autoridad para desengañar al lector.

Si para los hombres Lizardi presenta un modelo moral basado en la sobriedad del vestuario como manera de eliminar las diferencias coloniales y crear otras republicanas, en *La quijotita y su prima* ofrece el contrapunto al Periquillo y la educación del ciudadano modelo. *La Quijotita y su prima* plantea un modelo de educación del gusto de las mujeres a través de la moda y la importancia de la creación de una comunidad de lectoras. Pomposa y Prudenciana, las dos primas protagonistas, son presentadas por el narrador como opuestos en lo que debe ser la educación ideal de las mujeres. Pomposa, que se cría con las criadas, es habladora y superficial algo que el narrador encuentra deplorable por el tipo de educación popular que recibe, aprendiendo no solo el vocabulario de la clase baja sino todo tipo de supersticiones. Por el contrario, Prudenciana, como su nombre indica, es un manual de buenas costumbres femeninas. Sin

embargo, a pesar del tono moralista de la obra que propone que las mujeres sean sumisas, dependiente del hombre y ligadas a lo doméstico, la presencia de la moda permite oír otras voces que cuestionan este modelo de conducta. Eufrosina, madre de Pomposa, reniega de una educación antigua propia de generaciones anteriores que predica que la mujer es una criada del hombre y propone la moda como una forma de diferenciación de género y de clase: "las mujeres civilizadas con esta superioridad que nos concede la culta moda, todavía tenemos que sufrir algunas llanezas, atrevimientos y desprecios de los hombres, ¿Qué fuera si nos humilláramos como las payas? (60). La moda como discurso de civilización debe ser regulada a través de la lectura ya que como había propuesto Lizardi con *El Periquillo Sarniento* ya que la copia y la simulación son mecanismos comunes en la sociedad mexicana que imposibilitan la creacion de diferencias. Lo que Lizardi plantea es una autoridad narrativa que regule las estrategias performativas dentro de las nuevas repúblicas.

Lizardi propone un modelo de lectura para las mujeres en boca del personaje del coronel para quien la educación de los hijos es posible mediante la lectura del manual *Escuela de costumbres* del Abate Blanchard. La *myse en abyme* o lectura en espejo nos lleva a considerar *La quijotita y su prima* como un manual de costumbres que inaugura el canon mexicano y la novela como modelo de instrucción. Sin embargo, Lizardi es consciente de que estos manuales como *La mujer instruida* o *La mujer feliz* no apelan al deseo de mujeres como Eufrosina, que los descartan por no ser divertidos como la obra de María de Zayas o *Pamela,* de Samuel Richarson. Estas obras destacan por su contenido estético que apela a una comunidad de lectoras y fomentan un deseo por la moda como mecanismo de participación de un sistema cultural y la escritura de un

espacio público en torno al cuerpo. Al final del siglo XIX, el gran desarrollo de la prensa, junto a un nueva ola de modernización nacional, promoverá este mecanismo de participación estética como forma de identificación sexual y de creación de una subjetividad femenina moderna en revistas como *El Álbum de la Mujer* o las *Violetas del Anáhuac* que analizamos en el capítulo 5.

El narrador de la obra es consciente de que su relato está lleno de referencias a la moda y a la descripción de la misma, es decir, a la copia de un modelo artístico que se reproduce en las páginas de la novela con la intención de atraer el deseo de lectura de las mujeres. El narrador justifica la presencia de la moda por cuestiones morales, y no estéticas. Por ejemplo Lizardi denuncia el uso de telas transparentes "esto no es ser modistas sino esclavos serviles de las modas" (*La Quijotita* 145). Sin embargo, las descripciones detalladas de los pliegues de los vestidos y los adornos afirman el conocimiento estético del narrador. Una moda honesta y racional es la que no causa escándalos y gastos superfluos, en donde el adorno se convierte en un diferenciador de clase y sin transparencias porque "la modestia y el pudor serán siempre para las mujeres el más bellos ornamento y el más noble adorno" (*La Quijotita* 147). Lo que propone Lizardi es una moda que se supedite a las normas sociales que los libros de costumbres intentan inculcar. Los males provocados por la moda se centran sobre todo en la autoridad que las mujeres tienen en el proceso de creación de un modelo nacional siguiendo el modelo de civilización mexicana:

> el amor mundano de las mujeres, la afición a los vestidos, la pasión a las modas, juntas con el amor a la novedad, tienen para con ellas tanto poder, que llegan a trastornar a las clases y a corromper las costumbres. Desde que se vive sin regla, en trajes y muebles, se vive también casi sin distinción de personas. (150)

Vimos que Periquillo lleva a cabo un viaje social de enmascaramiento y copia que constituye un travestismo textual que permite al narrador escapar a la censura colonial a través de un proceso de simulación. En la *Quijotita y su prima,* Fernández de Lizardi plantea el reverso de la moneda, la diferencia colonial definida desde una mirada al cuerpo femenino "en exceso", que no se deja regular y que plantea un espacio irracional que rompe toda la posibilidad de organización social. Las políticas estéticas del exceso y lo irracional que Fernández de Lizardi asocia con la colonia son tranformadas en una diferencia sexual de la cual deriva la autoridad narrativa.

Las posibilidades de una civilización mexicana que nos presentan José María Luis Mora y Fernández de Lizardi forman parte de un primer momento republicano que trajo consigo una serie de transformaciones en la manera de representar las prácticas cotidianas y la estructura social. También provocó la restructuración del sistema capitalista al que se pertenecía a través de la metrópolis y un cambio en la división entre lo público y lo privado y las innovaciones tecnológicas. La reorganización de lo público y privado llevó consigo una reestructuración de las definiciones de género y raza. En este proceso de fijación de diferentes cuerpos sociales se observa una fascinación por el cuerpo femenino de las clases populares como espacio para localizar una identidad nacional. El cuadro de Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuatitlán* (1858) nos presenta una procesión religiosa en donde las máscaras y el atuendo carnavalesco son una forma de participación dentro de un espectáculo nacional. En esta celebración colectiva encontramos la individualización de la mujer en el centro del cuadro. La china poblana, acompañada por su chinaco con sarape, establece una relación de complicidad con él al mismo tiempo que mira al espectador (Figura 5). Las implicaciones sexuales ligadas a esta figura femenina,

se representan a través de la cintura reducida, el pie diminuto, la blusa escotada, los brazos descubiertos y la falda roja con lentejuelas. El rebozo remite a su vida amorosa ya que le permite movilidad. El cuadro presenta a figura femenina que entrelaza en sus ropas diferencias sociales y configura una identidad femenina en torno al deseo erótico por sus ropas y su sexualidad.

La china poblana, es junto al charro, una de las figuras que concentran la esencia de la mexicanidad. Popularizada por el cine y los anuncios publicitarios y los calendarios durante la década de 1920 y 1930, esta figura tiene sus raíces en dos tradiciones que se entrelazan. La tradición colonial del siglo XVII nos cuenta la historia de Mirra, princesa india, bautizada por los jesuitas como Catarina San Juan que llega a México a través del Galeón Manila para servir en palacio del Virrey, el marqués de Gelves. Cuando llega a México, éste no está ya en el puesto y es vendida a un capitán de Puebla donde es reconocida como una ferviente visionaria.

El traje de la china poblana es un traje de fantasía compuesto por camisas con bordados de flores, una ropilla o enagua para cubrir el talle, la falda para usar como guardainfante y la sobrefalda con cola, plata y lentejuelas chinas. Es un traje híbrido que además de narrar la relación con el Oriente nos presenta un complejo sistema de relaciones simbólicas. Las enaguas son de origen prehispánico, los encajes de tradición española, también el zapato de raso, las filigranas de oro y coral y el corte del traje es europeo. Pero las telas son orientales, y no solamente las telas sino también los diseños de pagodas y dragones; diseños que también están presentes en otras manifestaciones como biombos, muebles y ajuares domésticos.

La otra tradición de la china poblana se forja en el siglo XIX, a partir de la independencia y sobre todo por influencia de los viajeros a los que llamó la atención su presencia. Si en la tradición colonial la china tiene un nombre y se identifica por su carácter religioso, la china poblana decimonónica que aparece en los relatos de viajes y pinturas es una entidad anónima y colectiva que aparece en un espacio público con aparente libertad de movimiento y que representa a la mujer mestiza en un espacio urbano.

Las narraciones superpuestas procedentes de diferentes fuentes convierten a la china poblana en un mito nacional. Sin discutir la importancia de la leyenda oriental, es difícil plantear un nexo claro entre la figura poblana de Catarina de San Juan, de quien tenemos noticias por los textos del XVII, y la china poblaba como emblema de la mexicanidad femenina que se inventa en los hilos y lentejuelas como revisión de un pasado colonial. A través de diferentes manifestaciones culturales se logra reinscribir este pasado colonial dentro de un discurso orientalista que lo exotiza para incorporarlo como tradición popular. Edward Said ha planteado el orientalismo como un discurso de la diferencia construido desde Europa; difererencia que se articula desde la dicotomía centro-periferia que organiza el resto de binomios: colonizador-colonizado, culto-popular, autoridad-subordinación. Sin embargo, este orientalismo se observa también en Latinoamérica a lo largo del siglo XIX como discurso de la diferencia estética del "yo" que permite una construcción artística desde Latinoamérica a partir de la novedad, lo exótico y como vimos en el *Periquillo Sarniento,* el uso de las máscaras y el disfraz para plantear una identidad mexicana que articule lo colonial y las relaciones con Oriente. Este exotismo permite, como vemos en la China Poblana, la elaboración de tradiciones que

atraen la atención del público. En su libro *Orientalismo en el modernismo latinoamericano*, Araceli Tinajero analiza la función del imaginario oriental dentro del modernismo, en particular en los libros de viajes.[24] En el análisis de la China Poblana y su función en las cartas de Fanny Calderón plantearemos cómo el orientalismo no solo se establece en una relación geográfica con oriente, sino que es el modelo para recodificar la cultura material de la colonia dentro de la modernidad, ya que el consumo de lo oriental es al mismo tiempo moderno y tradición popular.

En el siglo XIX, el historiador Antonio Carrión en su *Historia de la ciudad de Puebla* (1896) plantea la conexión de la china con la beata Catarina de San Juan. La protección y dedicación que ésta ofreció a las clases más desfavorecidas hizo que se imitara su forma de vestir para conservar la memoria de su protectora. Afirma Gutierre Tibón que los pocos retratos de Catarina de San Juan que se han conservado nos dejan ver una imagen muy diferente de la china, ataviada con un vestido marrón de lana similar al hábito de las monjas capuchinas (10). Así pues nada tiene en relación a las descripciones que nos encontramos sobre la exhuberancia de la indumentaria de la china poblana, el castor rojo bordado con lentejuelas, las medias blancas y el rebozo de seda. Por otra parte, la presencia de la china poblana se documenta en la ciudad de México como centro de irradiación y no en el campo, siendo el adjetivo poblana referido a la mujer de Puebla.

José María Rivera en *Los Mexicanos pintados por sí mismos* (1855) nos ofrece una descripción picaresca de las características principales de la china poblana. En esta obra se presenta la china como mexicana a través de su coquetería, su limpieza y la

libertad de movimiento que le proporciona la falta de corsé, lo que la aleja de las normas europeas del buen vestir:

> ¡Fuera las majas y manolas de España y las grisetas de Francia! Porque ahora sale mi china: esa hija de México tan linda como su cielo azul [...]. Apenas cuenta con 23 años y ya tiene 28 amantes, incluso el tendero de la esquina y el hijo del inspector [...]. No conoce el corsé: si lo viera desde luego pensaría que semejante aparato fue uno de los instrumentos que sirvieron para el martirio de Santa Úrsula y sus onces mil compañeras [...]. El fuerte de la china es el aseo, y tanto en su personita como en sus vestidos y muebles ostenta la mayor limpieza, correspondiendo siempre la fachada a lo interior, cosa que no sucede con ciertas Evas. (Murguía 12)

El tono jocoso y festivo de la descripción señala el momento de la relajación de costumbres tras la independencia frente a la religiosidad colonial de ciertos sectores. La identidad de la china se materializa en su indumentaria de manera que la limpieza de su traje es el reverso de su interior. Paradójicamente la presencia de sus amantes no ensucia su pureza, tanto la sexualidad como la ropa son adornos de la china que configuran su esencia popular. Pero sobre todo se define por su atuendo, ya que a diferencia de la clase alta, no usa corsé ni maquillaje. Es limpia, caracterizada por los bajos de la enagua blanquísimos y "camisa mal encubridora, porque entre los mismísimos rosarios, cruces y medallas deja entrever las tentaciones." La China Poblana sirve para localizar el deseo de ser mexicano en el cuerpo de la china como imaginario cultural que permite una mirada a la colonia desde un espacio nacional (Murguía 98).

A mediados del siglo XIX la figura de la china está en decadencia y apenas se encuentran referencias significativas. A finales del siglo XIX se retoma la característica de ejemplaridad y castidad de la china, que la liga a su antecesora colonial, y se abandona la coquetería y las referencias corporales directas como características de su mexicanidad.

El discurso costumbrista y nostálgico base de los primeros inicios republicanos del siglo XIX es rescatado por la revolución mexicana y los momentos post-revolucionarios culminando en la década de 1950 en un discurso nacionalista que reorganiza visualmente elementos populares y de la tradición cultural. Además los sectores mestizos populares tienen cada vez más presencia en la escena nacional por lo que la china poblana se convierte en una figura de referencia para un grupo cada vez más visible.[25]

Durante el porfiriato se cosen al traje el águila de la república y los colores de la bandera. Pero es sobre todo a partir de la revolución de 1910 que la china poblana se convierte en modelo de la feminidad mexicana.[26]

A partir de esta fecha, la imagen de la china como símbolo de la mexicanidad se forja a través de anuncios, canciones, postales y tarjetas de visita que se convirtieron en artículos de exportación, así como mediante los calendarios de gran difusión en el territorio nacional. (Figura 6). Vemos en estos calendarios de 1920 que la china ha abandonado el rebozo por el sombrero de ala típico de la revolución.[27] A partir de los años 30, el cine mexicano y los calendarios acaparan las representaciones de la china poblana y el charro convirtiéndose en el medio de producción de mitos y sueños más importantes, una industria visual que tenía sus antecedentes en una profusión de textos y cuadros costumbristas que habían circulado a lo largo del siglo XIX dentro del territorio nacional y más allá de sus fronteras.[28]

El éxito de la China y su chinaco, el charro, lleva a las clases aristocráticas al uso de lo popular como representación transnacional. Así, en 1960 la *Revista Charrerías*

poblanas, ligada a las elites del gobierno de Adolfo López Mateos, recoje la siguiente opinión:

> el vestido de la china poblana no solamente es el que más tipifica el traje femenino nacional, sino el que ha ido más allá de nuestras fronteras, a tal grado que, la hoy reina Isabel de Inglaterra mandó hacerse uno aquí, en Puebla, en el que se bordaron las banderas mexicanas e inglesas, el calendario azteca y el escudo de esta ciudad de Puebla de los Ángeles. (48)

La china poblana se convierte en producto cultural de exportación al que añaden las imágenes aztecas, que nuncan habían formado parte, que se orientalizan al aparecer en la falda de la China. No solamente es una imagen nacional sino un archivo histórico rescatado tanto por el consumo popular como el consumo exotizado desde el exterior. Esta constitución de lo nacional como producto de consumo exportable y deseable para una mirada extranjera está presente en la narración de la vida en México de Fanny Calderón.

La vida de mi vida en México durante dos años se publica en 1843 en Estados Unidos, e Inglaterra, un año antes de la *Historia de la Conquista de México*, de William Prescott, y se convierte en un éxito editorial y de público. Es una obra difícil de encuadrar dentro de un género concreto de literatura de viajes, cartas o diario. Las críticas más frecuentes sobre la obra se centran en la exageración, la elección de elementos frívolos y por narrar la historia de México a partir de un modelo romántico basado en la lectura de las crónicas de Hernán Cortés y su encuentro con Moctezuma en Tenochtitlán y de los textos Humboldt. Para M de Fossey: "madame Calderon de la Barca, inglesa de nacimiento, y *basbleu* por sus costumbres, sólo se ocupa de futilidades: elle n'entend rien a la synthése" (xiii). No es casualidad que a pesar del olvido de la obra de Fanny Calderon a lo largo del siglo XIX, su reedición en México se produzca en 1920, recién

acabada la revolución y cuando es necesario rescatar imágenes populares que apelen a un público a participar en los nuevos referentes culturales.

Fanny Calderón llega a México acompañando a su marido en misión oficial y para "medir" el grado de civilización del país. Esta tarea se plantea desde la búsqueda de la belleza natural. A su entrada en el puerto de Veracruz se detiene en la descripción de la indumentaria de los que esperan la llegada del barco y apunta a la importancia que la ropa va a tener a lo largo de su obra. En su viaje por México destaca la degradación social de una población que es representada a través de andrajos:

> Todos se cubrían con toquillas de plata o de cuentas, y en los rostros se veía toda la gama del color obscuro, desde el indio puro en adelante. Algunos se cubrían de andrajos, unidos por la sola ley de la cohesión, en tanto que el vestido de otros consistía en unos cuantos agujeros para dejar pasar el aire. (28)

Fanny Calderón señala la importancia del vestuario como marcador racial. A través de tono humorístico nos presenta una imagen de decadencia racial ya que comparando el esplendor de Moctezuma con los presentes indios, la situación no apela al ideal romántico que tiene el viajero de México. Para Calderón el paisaje a la salida de Veracruz, comparado con el Purgatorio, es como un cuadro oriental por la naturaleza, los riachuelos y los indios: "Cuanto ser humano, cuantas cosas se ven al pasar, son, por sí mismos si no un cuadro, cuando menos excelente pretexto para el lápiz" (39). La descripción de lo material es una fuente de conocimiento que le permite a la autora organizar y clasificar un espacio mexicano mediante la mirada a sus costumbres y sobre todo a su indumentaria. Lo que más le llama la atención son los grupos de gentes que ve a su paso: "mujeres con rebozo, de falda corta, hecha jirones casi siempre, con sucios zapatos de raso blanco, aun más pequeños que sus pequeños pies morenos; señores a caballo, con

sillas y sarapes mexicanos" (55). Están presentes en esta escena las dos figuras populares claves, la china y el charro. Sin embargo, para Calderón la carencia de ropa y la suciedad de los zapatos, que se confunden con el color moreno de los pies, suponen una visión racial negativa de la sociedad mexicana masculina. Para Calderón, es más importante la mirada al traje de las campesinas poblanas a las que dedica la mayor parte de las descripciones en torno al traje de la china poblana. En estas descripciones no hay mención a la diferencia racial a través de la piel sino a través de la ropa. La camisa bordada, así como la falda roja y blanca, permite una mirada racial desde el cuerpo pero sin el cuerpo:

> El traje de las campesinas poblanas es bonito, especialmente en los días de fiesta. Una camisa de muselina blanca, adornadas con randas en el borde interior, el cuello y las mangas, plisadas con nitidez; un zagalejo más corto que la camisa, a dos colores, la parte baja hecha, por lo general, de tela blanca y roja, fabricada en el país, y la parte alta, de raso amarillo; un corpiño de raso de algún color vivo. (49)

Fanny Calderón va adquiriendo un conocimiento mexicano a través de su viaje y cuando llega a la capital decide ir a una fiesta vestida de china poblana. En este contexto urbano, las mujeres de clase alta como la Condesa de la Cortina usan mantilla, de influencia española y no rebozo como la china poblana. Cuando Calderón anuncia que va a ir a un baile de disfraces benéfico vestida de poblana, recibe dos respuestas. Por un lado la narradora recoje las opiniones de las mujeres que la animan a vestirse de china poblana, le envían adornos y le dan consejos para arreglarse el pelo y colocarse el rebozo. Sin embargo, recibe también las visitas del Secretario de Estado y los ministros de la Guerra e Interior, para pedirle que renuncie a aparecer como poblana por ser un tipo de mujer inmoral. Hay que recordar que durante los inicios del siglo XIX, como hemos visto en el

cuadro de Primitivo Miranda y en los ejemplos costumbristas, la china es un personaje que coquetea con los espectadores y que se define a través de un cuerpo limpio y sin referencias raciales pero con una diferencia basada en la sexualización de su apariencia.

Las continuas referencias de Calderon a la moda y al estilo hacen que la narradora reflexione sobre la función del adorno. En referencia a Teufelsdroch y su *Sartor Resartus*, manual de estilo de gran popularidad en Inglaterra, Calderon retoma la cita del profesor en referencia a la sencillez del traje de Bolívar: "El traje más sencillo, observa nuestro profesor, de que hallo referencia en la historia, es el utilizado como uniforme en la caballería de Bolívar" (70). El traje de Bolívar consiste en una manta con un agujero para meter la cabeza, y al enrollársela en el brazo le sirve de escudo y de adorno. Ante semejante comentario Calderón responde: "Y es aquí pues donde hemos venido a topar con el verdadero "menosprecio de la antigua Roma por lo superfluo, que tal parece ha de merecer la aprobación del ilustre profesor" (70). La popularidad de los uniformes militares y la cada vez mayor uniformidad del traje masculino son comentados con un estilo humorístico citando fuentes históricas y críticos de la moda como el autor de *Sartor Resartus*. Calderón es consciente de las numerosas críticas que el adorno y el lujo reciben por parte de algunos expertos en la materia. Lo que pone de manifiesto Calderón es la importancia que la interpretación de la moda tiene a la hora de configurar un gusto y acceder al conocimiento. Además, la moda como instrumento retórico es capaz de crear un deseo por la lectura cifrado en lo supérfluo, lo exótico y lo bello. Calderón cuestiona la formación de un corpus de conocimiento basado en ciertos objetos y elementos, mientras que otros, como la moda, quedan eliminados de la historia. Teniendo en cuenta

a Humboldt como antecedente y modelo inmediato, Calderón cuenta la historia de La Güera Rodríguez, de la que afirman que era tan bella que Humboldt se enamoró de ella:

> Todo esto me induce a sospechar que tan grave viajero, fue muy sensible a los encantos de su amiga, y que ni minas ni montañas, ni geografía ni geología, ni conchas petrificadas, ni *alpenkalkstein* le ocuparon bastante para que excluyera un ligero *stratum* de devaneo amoroso. Conforta pensar que a veces hasta el gran H. sucumbe. (93)

El comentario irónico y burlesco de los viajes de Humboldt sitúa en un mismo nivel de legitimidad tanto el conocimiento de montañas y ríos con el conocimiento de otras geografías sociales, apelando al componente romántico del amor para atraer a otras audiencias. Cuando habla de las minas de platas abandonadas debido al coste del azogue comenta: "Pero para estos temas os remito a Humboldt y a Ward, que se ocupan de ellos doctamente, y no he de fastidiaros con observaciones superficiales acerca de una materia tan importante" (184). Es una clara diferenciación con respecto a los viajeros masculinos. Mientras éstos se detienen en elementos considerados de gran prestigio científico, ella prefiere centrarse en las costumbres. Para Calderón resulta más productivo la observación de las festividades y costumbres sociales como el espectáculo de la Semana Santa en el que se detiene en la suntuosidad, sobre todos los vestidos de la clase alta. Sin embargo, las mujeres vestidas como las poblanas son las que atraen su mirada: "vestidas a la moda, de blanco con bordados, sus zapatos de raso blanco y pies y tobillos limpios; cubriéndose la cabeza con el rebozo o un chal de color" (145). Calderón remite al *coup d'oeil* de la vestimenta de todas las clases y de la plaza del zócalo, pero sobre todo el lujo de las mujeres de clase alta que contrasta con la pobreza de las indias estableciendo la geografía urbana en el acceso a lo material. Pero sobre todo describe a una clase urbana todavía sin clasificar. En las representación en Semana Santa: "los trajes son muy ricos, todo el oro

es legítimo y el conjunto produce el efecto de confundir la imaginación y le hace tomar lo fingido como si fuera de verdad" (380). Calderón señala el poder del adorno para crear un espacio imaginario en el que se mueven diferentes grupos sociales y en donde la vestimenta y el lujo permite la posibilidad de visionar un espacio urbano cohesionado por el buen gusto tanto de las mujeres vestidas como poblanas como de la narradora que es capaz de apreciar la belleza en los pliegues del cuerpo de la mujer.

Fanny Calderón concede una importancia enorme a la vestimenta y a la descripción de la ropa como espacio textual frente al paisaje y al exotismo de la naturaleza. Para Calderón, la moda articula la posibilidad para acceder a la historia de México, historia escrita por otros viajeros y narradores, pero que no conceden mucha importancia a la cultura material, de la que se apodera como instrumento retórico. Al hacerlo inserta a México en el mapa histórico y lo convierte en producto de exportación cultural y de lectura internacional.

En los textos analizados el tratamiento de lo cotidiano y lo marginal se presenta como una visión colectiva articulada por la vestimenta y con la intención de ofrecer una visión nacional. La representación de las normas culturales basadas en el progreso y la acumulación material y simbólica permiten la circulación de imágenes interpretadas como exóticas al mismo tiempo que propias. Para algunos participantes de este proyecto de civilización como Fernández de Lizardi, la construcción de la nación no permite la presencia de ocios superfluos; paradójicamente la escritura y la lectura no se observan como ocio sino como una labor patriótica, mientras que la moda, sobre todo la femenina, es vista como exceso superfluo y residuo colonial. Para Jose Luis Mora, por el contrario, esta abundancia material es fundamental para incorporar a México a un circuito

internacional de progreso y civilización. En este encuentro con el exterior, hemos analizado las cartas de Fanny Calderón y sus viajes, en particular la importancia de la moda a la hora de acceder a un discurso histórico. Además de sus cartas se desprende la función de lo exótico a la hora de construir una identidad mexicana. La figura de la china poblana, su nacimiento en la colonia y su resurgir a partir de la Revolución proponen una mirada a la hibidrez de dicho traje y su función para seducir como modelo de indentificación con la mexicanidad al mismo tiempo que incorpora la cultura material de la colonia como elemento de progreso y modernidad.

***La Moda*, el frac y las políticas estéticas argentinas**

Si el *Lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Valdera sirvió de texto inaugural en el recorrido por la geografía Argentina, el proyecto periodístico de Jose María Alberdi, *La Moda,* nos permite apreciar la importancia de las políticas estéticas de la vestimenta dentro del proyecto nacional. La elaboración de un programa estético a través de la moda y la literatura es discurso político que organiza la cultura material del país dentro de un imaginario de modernidad.

En Argentina, dos elementos nos interesan a la hora de analizar la función política de la moda. Por un lado, la revista *La Moda*, publicada por Alberdi, nos permite una mirada a la moda masculina y al estilo dentro del projecto nacional.[29] El segundo elemento de análisis se centra en la moda femenina y el cuestionamiento de los programas nacionales desde el peinetón durante la dictadura de Rosas y la crítica de la moda que plantea Juana Manso en la revista *Albúm de señoritas* (1854). El peinetón, modificación de la peineta española, tiene una enorme importancia a la hora de crear una moda política durante la dictadura de Rosas y apunta a la necesidad de regular la moda

femenina como patrimonio nacional. Por su otra parte, el proyecto periodístico de Juana Manso permite abordar las posibilidades estéticas de la moda y su función como espacio de representación para la mujer.

A partir de la independencia y la reorganización geopolítica de la industria textil, Argentina queda limitada a ser un mercado de consumo para productos ingleses.[30] Las autoridades inglesas promueven en Buenos Aires actividades, bailes, espectáculos a través de las embajadas para fomentar el consumo y se argumenta en la prensa inglesa presente en Argentina que el país necesita invertir en otros tipos de industrias más productivas para el país como la ganadería (Saulquin 21-25). La moda como espectáculo es considerada como una actividad industrial superflua para la industrialización del país. Al mismo tiempo se está creando es un sistema de dependencia material y cultural que va a marcar la historia de la moda argentina a lo largo del siglo XIX y que ha sido analizado como una pérdida de identidad y las raíces tradicionales del país. La nostalgia de una época inexistente, en donde imaginar a Argentina independiente desde el punto de vista cultural, se observa en el comentario de Octavio Battolla en 1910 en la celebración del aniversario de la independencia:

> La vieja Europa que reforma de continuo nuestros gustos, usos y costumbres, contagiándonos las suyas, nos ha traído también sus monumentales palacios [...] y aunque destruya cosas que nos son queridas, aunque nos prive del Buenos Aires de otros tiempos que se fue para siempre, nos legan otro Buenos Aires que tiene de todo: de inglés, de francés, de italiano y...¡hasta un poco de porteño!" (Saulquin 13)

Batolla nos ofrece una mirada a un momento idílico al comienzo de la república donde la moda y las costrumbres extranjeras no eran los temas centrales de conversación en los paseos y donde el vestir no era un elemento de diferenciación social (13). En este sentido

Susana Saulquín argumenta que en los primeros años de la republica el vestido tenía únicamente un componente mercantil, sin haber alcanzado la importancia social y política que va adquiriendo a lo largo del siglo. Para Saulquin, el estilo de la simplicidad para los hombres y el estilo Imperio para las mujeres, combinando la moda francesa con el uso de la mantilla y el abanico hasta la década de 1820, es el momento ideal de la moda argentina.[31] Dos elementos caracterizan este momento, la simplicidad, que en el caso de las mujeres se traduce en modestia, y la combinación de elementos coloniales con franceses. La mirada nostálgica a un pasado colonial se realiza a través de la simplicidad en el traje. A partir de 1820 la llegada de los figurines de moda que aparecen en las publicaciones de la época cambia los mecanismo de acceso a la vestimenta que se organiza desde las páginas de la prensa. En este sentido las representaciones de la moda femenina y masculina apuntan hacia una consideración de la mujer como lo extranjero y la moda masculina como un modelo de identidad nacional, que sirve además para una diferencia de clase a través de la mirada del cuerpo del gaucho. Nos vamos a detener en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini, "Minuet" y "Media caña." (Bacle). Ambas representan un baile pero mientras la primera se situa en el campo, la segunda tiene lugar en un espacio interior en donde las mujeres constituyen el grueso de espectadores. Llama la atención la gran diferencia en la indumentaria entre los hombres. Por el contrario las mujeres se caracterizan por el uso del peinetón como elemento nacional ya que el vestido es de origen europeo (Figura 7). En la acuarela "Media caña", situada en el campo, apenas hay diferencia entre las mujeres de la ciudad que llevan peineta, pero en los hombres se observa una gran diferencia en el uso del pantalón, el sombrero y el poncho o sarape que les cuelga. En la acuarela "El Minuet" el baile se sitúa en el interior de la casa.

Todas las mujeres llevan peineta mientras que los hombres usan frac. La moda masculina es la que señala la diferencia la diferencia entre lo tradicional y la moda europea, el campo y la ciudad. Al visualizar las diferencias de clases a través de la moda y situar el vestuario de corte no europeo en el campo se está expulsando del espacio urbano a una parte de la población que por su vestimenta no se adhiere a los valores culturales de la nación en formación, y se los expulsa a un territorio exterior que se considera bárbaro por su costumbres. Por el contrario, en la homogeneidad del vestuario femenino se discute la amenaza de la imitación femenina y su adhesión a unos valores coloniales que se manifiestan en el peinetón.

La dictadura de Rosas (1929-1852) es un momento clave en donde analizar la función de la moda y las políticas estéticas argentinas. Se están forjando los símbolos nacionales en torno a elementos rurales y el traje español, en concreto la peineta frente a la llegada de modas e ideas europeas. Es conocida la división entre federales y unitarios en la moda, en el uso del color y del adorno facial a través del bigote o la barba en uve de la figura del caudillo tradicionalista vestido con poncho frente al intelectual vestido a la europea. Afirma Juan Bautista Alberdi en la sección "Modas políticas" de la revista *La Moda* que la efectividad del color punzó como enseña se debe a su valor simbólico una vez adoptado como color de moda: "Es a la vez un color político y un color de moda, lo lleva el pueblo en sus vestidos y el pueblo en sus banderas, contando así como una doble autoridad, de que sería ridículo pretender substraerse" (Número 2, 25 de noviembre). Alberdi considera la moda una forma de sanción pública igual de poderosa que la acción política por su capacidad de mover a las masas a la actuación.

Frente la homogeneización ideológica que impone Rosas durante su mandato, la moda permite al individuo visualizar su ideología en la ropa. En su análisis de los códigos de buenas costumbres y el estilo en la dictadura de Rosas Regina Root afirma que el estilo en la vestimenta permite expresar diferentes ideologías, asociando a los unitarios una moda francesa y a los nacionales una moda tradicional: "the vocabulary of fashion made it possible to identify the ideology of the wearer" (32). La ideología del portador no se sitúa únicamente en la ropa sino en la palabra, que se suma al color para poner una nota de elegancia a la publicación y a sus lectores.

En la transformación de la peineta, adorno de origen español, en el peinetón se lleva a cabo un proceso metonímico con un fuerte significado cultural mediante el cual las mujeres amplían su conciencia política y su participación en la esfera pública. Regina Root plantea un análisis metonímico del peinetón para explicar la transferencia política que se produce y el cambio que se opera en lenguaje de la moda y sus connotaciones. Para Root "an historical study of dress must ground itself in metonymical process- that is, fashion theorist and historians need to address the linguistic registers describing the accessory or garment to elucidate the significance of its production" (33). Se produce una transferencia de significados a lo material, lo que ella llama "metonymical disgression" (32). En su análisis del uso del peinetón por parte de las mujeres argentina, Root señala que el peinetón adquiere diferentes significados, entre ellos el de arma, por lo que las mujeres son vistas en el espacio público listas para la batalla, identificándolas como unitarias, y restándoles capacidad de movimiento a los hombres dentro de un espacio que consideran exclusivo (36). La peineta es un elemento heredado del periodo colonial. A principios del siglo XIX, las mujeres de todas las clases sociales la usan y, aunque en la

actualidad las peinetas y los peinetones solamente son mencionados como anécdotas exóticas de un pasado colonial o relegado a los museos del traje, su análisis puede ayudarnos a plantear cuestiones en torno a la función de la moda como creadora de un espacio discursivo en torno al cual se discuten políticas culturales y nociones de clase y género.

En 1820 coincidiendo con los primeros años de independencia, se produce el resurgimiento de la peineta en París, que había sido abandonada por los complicados peinados estilo Versalles. En una vuelta a la sencillez, la peineta, junto con la mantilla, se convierten en elemento híbrido con influencias francesas e inglesas.[32] El peinetón aparece por primera vez anunciado en *La Gaceta Mercantil* en 1830 y tiene con un tamaño considerablemente mayor que la peineta española o el chignon francés (Root 34). Hasta 1837 la peineta se generaliza en las calles de Buenos Aires llamando la atención de viajeros y convirtiéndose en tema de análisis en los periódicos y literatura de la época y elemento recurrente de la iconografía de la época (Figura 8).

A través de las caricaturas el peinetón es criticado por su carácter exagerado e inútil y se ridiculiza a las mujeres que lo llevan ya que en materia de gustos el peinetón no las favorece. Las extravagancias del peinetón fueron plasmadas por César Eugenio Bacle en sus litografías de las costumbres de la ciudad de Buenos Aires.[33] Se dice que llegaban a medir 120 centímetros y eran utilizadas por mujeres de todas las clases sociales, manteniéndose su uso, junto a la mantilla, hasta la caída del gobierno de Manuel Rosas (Figura 9). Según Regina Root, las mujeres eran imposibles de evitar en las calles y se convierten en participantes de la vida pública a través de su visibilidad (36). No sólo hacen notar su presencia sino que en muchas ocasiones dominan el espacio público

forzando al hombre a cambiar de dirección debido a la dimensión del peinetón como se observa en la litografías de César H. Bacle. Además las dimensiones del peinetón son comentadas como una grosería en comparación con las gracias naturales de la mujer. Así el adorno se convierte en un elemento político al asegurar que su presencia causa a la mujer un daño a su imagen que imposibilita su participación en el espacio público. Algunas de las críticas vertidas contra las mujeres con peinetón se centran en su movilidad en las calles, lo que la convierte en prostituta. Estos textos y litografían nos dejan ver la formación de una política del cuerpo y la sexualidad como medio de control social. La falta de gusto de la mujer que usa el peinetón se liga a la prostitución y se asocia con el bando enemigo de los unitarios. "By relegating fashionable women to the margins of Unitarian politics, government propaganda pushed its own ideas on the redistribution of space and power in postcolonial society" (Root 42). Sin embargo, muchas mujeres federales usan peinetón e inscriben en el cuerpo mensajes políticos de apoyo a Rosas. (Figura 8).

Las representaciones visuales analizadas inscriben los límites de la representación para las mujeres, en donde la calle se iguala a la prostitución y la moda se convierte en sospecha de traición a los valores morales del país. Según Eduardo Gudiño Kieffer el peinetón puede ser interpretado como la visión de Argentina y su expansión hacia la pampa y la imaginación de un espacio lleno de posibilidades (23). Durante la dictadura de Rosas la peineta se convierte en peinetón en un momento en el que, como ha señalado Francise Masiello, se están produciendo la reestructuración de las funciones asignadas a cada género. Si durante la Independencia las mujeres habían participado activamente en la vida civil y militar, se está gestando en estos momentos una división de espacios en el

que la mujer es imaginada en el hogar y en la esfera de lo privado mientras que el hombre accede a lo público y los discursos asociados a éste: nación y literatura.

Manuel Rosas ejerció una férrea censura de la prensa siendo consciente de su importancia como instrumento difusor de ideas y del impacto de la lectura, incluso en una sociedad donde el índice de analfabetismo era enorme. En este período la generación del 37 integra a un grupo de intelectuales en torno al Salón Literario que se forma en la trastienda de la librería de Marcos Sastre y al que pertenecen Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Bartolomé Mitre, José Mármol, y posteriormente Domingo Sarmiento (Ghiraldi 17). La creciente politización del grupo literario, cuya misión era promover el progreso material y cultural de Argentina, lleva a su ilegalización por parte de Rosas y el exilio de gran parte de sus miembros. En el salón se discute principalmente el diseño cultural al que debe aspirar Argentina como nación moderna. *La Moda*, semanario cultural, apareció en 1837 como nuevo espacio discursivo en el que plantear las inquietudes del salón literario. Con una intención divulgativa, *La moda* propone nuevos temas en la prensa al mismo tiempo que presenta la función del escritor y su preocupación por la relación con su público en un intento de crear una comunidad lectora que comparta los mismos códigos de lectura.

En el periódico *La Moda* podemos ver el intento de crear una cultura nacional teniendo en cuenta un nuevo público de mujeres y jóvenes. Al mismo tiempo, la publicación tiene en cuenta la creación de un modelo de escritor ligado a los deseos de su público, de manera que cambia el formato así como el precio y se crea la revista no como espacio únicamente de oratoria con la intención proteger el bien público sino también

como producto de mercancía. Así, al cambio de formato también se suma un cambio de temas tratados.

La Moda estuvo a cargo de Juan Bautista Alberd aunque también colaboraron de manera activa Juan María Gutiérrez y Vicente López. Alberdi escribió el programa de la revista del primer número así como los artículos de costumbres que escribe bajo el seudónimo de El Figarillo.[34] En las páginas de *La Moda* se configura la posición del escritor, su profesionalización y su capacidad política dentro de la nueva república. La renovación lingüística propugnada desde las páginas de la Moda está dirigida a la constitución de un estilo nacional que promueva ciertos valores culturales: "*La Moda* es, o al menos procura serlo, la aplicación cotidiana del pensamiento a las necesidades serias de nuestra sociedad" (Número 1, 17 de noviembre de 1837)

Los primeros números se componen de 4 páginas a dos columnas, con tapas y una hoja musical. Posteriormente se suprimen las tapas, considerando que puede ser más útil el poder incluir "sesenta líneas más en lugar de un pedazo de papel que a nada conduce en una hoja destinada a perecer tan pronto como es leída" (16 de diciembre, número 5). Sin embargo los redactores parecen recapacitar en el número 6 y mantienen la portada argumentando que, aunque solo sea para decorar, las tapas proporcionan un elemento de adorno y estilo a la publicación. Un adorno que los redactores explotan como medio para seducir al público: "La frivolidad de sus primeros números pudo presentar visos de seducción mercantil. Es cierto de que se intentó seducir a los lectores, pero no para sacarles el dinero, sino para hacerles aceptar nuestras ideas" (17 de marzo 1838, número 18). Se repite la idea de que hay que llegar a los lectores a través de un estilo que permita

la recepción del programa político de la revista al mismo tiempo que se evita la censura del gobierno de Rosas.

Las estrategias para configurar el deseo por la lectura pasan por las tapas coloridas, un lenguaje más coloquial, así como por la heterogeneidad de los materiales incluidos, algunos ligados a un espacio considerado como cultura alta, pero también en secciones de costumbres y modas dirigidos a un consumo de masas por parte de públicos heterogéneos. *La Moda* es consciente de la función de lo popular en la configuración de su programa: "Es nuestro guía, nuestra antorcha, nuestra musa, nuestro genio, nuestro criterio, él es todo, y todo ha sido para él destinado" (17 de marzo 1838, número 18). Según *La Moda*, la función del escritor es crear la felicidad pública ligada la cultura popular de la moda y la literatura romántica. Si bien la política de Rosas no les permite a la generación del 37 ninguna participación política, la creación de un espacio público a través de la revista *La Moda* que seduce a los lectores es uno de sus mayores logros. Además propone un sistema estético que asienta las bases de la fundación de la literatura argentina y que logra consolidarse como sistema de referencia a finales del siglo XIX.

La búsqueda de una identidad nacional hace que en el campo de la literatura el paisaje sea fundamental en la expansión del espacio nacional. Afirma Alberdi en *La Moda*: "Limitados son nuestros fastos literarios y poco enérgicas nuestras tareas. Pero tenemos la virginal tierra de Colón, independiente, rica, fecunda, radiante de belleza y puro esplendor" (17 de febrero 1838 número 14). A la imagen del desierto como espacio nacional se superpone la moda y la literatura como acciones civilizadoras. *La Moda* plantea cuestiones de estilo en torno a la moda y a las ideas que circulan en Argentina y

que posibilitan la localización de una imaginación cultural en la vestimenta en un intento de regular el diseño defectuoso y la frivolidad del proyecto cultural argentino.

Los intelectuales en el exilio, especialmente Sarmiento y Vicente Fidel López continúan la tarea comenzada por *La Moda*. Sarmiento retoma el tono festivo, alegre y un tanto frívolo de Alberdi y su Figarillo en los cuadros de costumbres que repasan diferentes espacios de la sociedad, una sociedad que se organiza en torno a la dicotomía sociedad y barbarie. La caída de Rosas propicia la apertura ideológica y la caída de la censura pero también la lucha de poderes por el control del espacio nacional. Una lucha que personifican Alberdi y Sarmiento en la prensa, espacio en el que presentan su proyecto nacional y el modelo del intelectual republicano. Alberdi, criado en los salones literarios y en la sociedad porteña, es consciente del poder simbólico que maneja en su conocimiento de la moda y el estilo. Por el contrario, Sarmiento, procedente de la provincia no cuenta con un patrimonio cultural que le legitime. Por el contrario con su *Facundo,* las crónicas de modas y un estilo hiperbólico, se presenta como el poseedor de un conocimiento cultural de diferentes espacios que delimitan el territorio nacional y le permite acceder al plano del poder político como analizaremos en el capítulo 3. Para Sarmiento, al igual que para Mora en México, la civilización de un país se cifra por la posición social de sus mujeres y la situación de las mismas en materia de progreso material, es decir, en los adornos, las modas y la apariencia. Por su parte, Juana Manso de Noroña plantea un discurso beligerante y de ataque a la sociedad de la época y a este programa civilizador en su publicación el *Álbum de Señoritas* (1854).[35]

Con el final de la dictadura de Rosas Juana Manso vuelve a Buenos Aires y comienza este proyecto que solo se extiende durante ocho números y en el que Manso

abre el debate sobre la situación de la mujer dentro del nuevo organigrama nacional. Algunos críticos como Lelia Area consideran la publicación una evidencia del fracaso del proyecto nacional doméstico. Sin embargo podemos ver este proyecto como el intento de regular la moda y un antecedente del discurso estético de la feminidad que desarrollan a finales del siglo XIX otras autoras como Juana Manuela Gorriti, Emma de la Barra y Lola Larrosa.

La publicación del *Álbum de Señoritas* se inicia en 1854 con una crónica del último día del año y el comienzo del nuevo que coincide con la publicación y se describe como un espacio simbólico de creación y libertad para la autora: "alzar el bordón del peregrino, e ir a buscar una patria en alguna parte del mundo, donde la inteligencia de la mujer no sea un delito" (Número 1, enero 1854). El álbum se plantea como la nueva patria, y Juana Manso se presenta como la peregrina, no sólo por su condición de recién llegada sino también por su situación de exiliada dentro de la nación en formación por su condición de mujer. Entre los temas del *Álbum* destacan los artículos de filosofía y de medicina naturalista, en clara oposición al positivismo científico que domina el nuevo modelo nacional argentino. También son importantes los ensayos sobre la emancipación de la mujer en los que se muestra una conciencia de clase desde el ataque a la moda como sistema esclavizante.

En el espacio literario destaca la novela por entregas *La familia del Comendador*, ambientada en el Brasil colonial y las crónicas de viajes del Conde de Castelneau. Al igual que el Conde de Castelneau, que se aventura a viajar por América en un deseo"que impele a los hombres a abandonar la patria" (número 1, 4), Juana Manso se aventura a salir de los temas tratados en la patria y a viajar por otros espacios. Como mujer es

consciente de que no todos los espacios le son permitidos y así lo pone en evidencia Anarda, única colaboradora del periódico, que prefiere el anonimato cuando presenta su opinión. La función de Anarda en *El Álbum* es la de crear un público femenino que apoye la revista y para ello la moda es elemento fundamental ya que es el único tema en el que la mujer puede expresar sus opiniones abiertamente: "nunca me habría podido decidir a colocar mis pobres ideas en parangón con las de tanto sabio como hay en nuestra tierra y que abundan más que las peritas" (5). Es manifiesta la ironía por la presencia de escritores que hacen prevalecer su prestigio solo por su condición de hombre frente a la falta de conocimiento y técnica que admite Anarda con humildad. La autora de la columna de modas apunta al poder político de los periódicos ya que en muchos casos los diaristas se autoproclaman consejeros de ministros. Pero volviendo a señalar su condición de mujer, el único momento en el que se atreverse a opinar es cuando lo hace sobre odas, manteletas y moldes de vestidos.

A través de la moda Juana Manso señala la dependencia cultural y política de Argentina con respecto a Europa "todavía no se le ha ocurrido a nuestras elegantes que la oposición de estaciones de los hemisferios es un obstáculo insuperable a las modas europeas" (5). Pero Anarda, contraria a la imitación, afirma: "es una aberración, lo reconozco, pero me gusta más la mantilla a la española, y más que todo la libertad, la invención." (5). Su preferencia por la mantilla, que denota un rechazo del afrancesamiento del país y la opción de lo colonial, es también un discurso de la diferencia de clase. La moda significa despojar a la mujer de su capacidad creativa, volverse muñeca, ya que para ir a la moda de París "hagamos cuenta de que no hay calor y vistamos nuestros vestido de merino y nuestras manteletas de terciopelo y hagamos más

ese sacrificio a la imitación" (5). Pero cuando los hombres recriminan a la mujer que es verano, Anarda afirma: "No lo crea usted caballero es la última moda en París. Y estamos al otro lado" (5). Se marca así la separación geográfica con Europa y la creación de un espacio paralelo en el que París es simultánente consumo y creación propia.

En el número 4 del *Álbum*, la crónica de Anarda se centra en la lectura de su propia columna como artículo de moda. Anarda afirma que una de las principales críticas que se le hacen a su columna es la falta de elegancia en el lenguaje. Afirma Ricardo Piglia que las cuestiones de estilo entran a debate cuando se lleva a cabo el proyecto de argentinizar la nación para hacer frente a la heterogeneidad de costumbres provocadas por la inmigración: "A Sarmiento o a Hernández jamás se les hubiera ocurrido decir que escribían bien. La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo, como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración" (168). Si bien es cierto que las cuestiones en torno al estilo y a la regulación del lenguaje y la moda se incrementan a finales del siglo XIX cuando el estado argentino está intentando consolidarse como proyecto nacional, hemos visto en *La Moda* de Alberdi que la moda se configura como proyecto cultural que hace circular ideas en torno al estilo en el vestir como exponente del buen decir. Del mismo modo, Juana Manso, reconoce las dificultades de la mujer a la hora de adornar un discurso que pueda pasar por argentino en boca de Anarda y su crónica de modas. Asímismo Manso plantea la función de la moda como un instrumento de limitación de los códigos de interpretación; de cómo y qué materiales deben ser aceptados en el mapa nacional emergente.

Entre guayaberas y tabaco: particularidades estéticas del proyecto cubano

Guillermo Cabrera Infante comienza *Tres Tigres Tigres* en la sala tropicana y nos presenta al público que asiste al espectáculo, vestidos de guayabera, como marca de cubanidad reconocible por un público internacional, que considera esta prenda como parte del espectáculo de lo cubano que se representa en el Tropicana:

> Damas y caballeros, cubanos todos, nos toca ahora hacer las presentaciones de nuestros favorecedores del patio, que han sabido acoger con la generosidad proverbial y la típica caballerosidad criolla, tan nuestra, tan cubana, como esas palmas que se ven al fondo y esas guayaberas (con lacito ¿eh?) que visten los elegantes habaneros, con esa misma hospitalidad de siempre, han permitido ustedes que presentáramos primero a nuestros parroquianos internacionales (12-13).

La prenda nacional cubana, la guayabera, tiene diferentes manifestaciones culturales y funciones, la más reconocida es la de proporcionar al usuario con un manto de cubanidad. El lacito de la guayabera cubana permite distinguir como cubanas a los presente en Tropicana y está distinción teniendo en cuenta la mirada de los turistas internacionales que reconocen en el lacito una cubanidad elegante y exótica. Sin embargo, la guayabera como modelo nacional cubano sólo se consolida a partir de la segunda década del siglo XX cuando se discuten ampliamente nuevos modelos de modernización para el país y se produce una progresiva masculinización del discurso estético localizado en el cuerpo del hombre.

La construcción de un sistema de la moda cubano durante el siglo XIX se analiza en esta sección a través del análisis las dificultades del discurso literario y del libro para crear un sentimiento nacional durante la colonia. También se discute la organización material de la isla como forma de articular las diferencias raciales y de clase que

planteamos a través de las marquillas de tabaco y la guayabera como símbolo de masculinidad y cubanidad.

La situación de Cuba nos plantea un panorama cultural diferente respecto al de México y Argentina. En primer lugar, la falta de independencia política y el sistema colonial al que se ve sometido la isla durante el siglo XIX condiciona la producción cultural al someterla al férreo control de las autoridades de la isla. Por otro lado, asistimos a la consolidación de la posición de Cuba en el mercado del azúcar, siendo los propietarios de plantaciones los principales actores en la consolidación de una cultura material. En una sociedad en donde los valores del café y el azúcar se sitúan en la escala de prestigio, el libro no responde a los valores culturales que tiene esa sociedad. Sin embargo, al igual que sucede en México y Argentina, las conexiones entre la moda y la literatura son importantes a la hora de construir un programa estético que organice la cultura material y las relaciones sociales dentro de la isla dentro de una sensibilidad nacional.

La literatura publicada en los primeros años del siglo XIX está confinada a los periódicos, en donde los suscriptores son los que pagan los costos de la impresión y distribución. Según Ambrosio Fornet, en la década de 1830 a 1840 se publicaron en Cuba 25 títulos de poesía, frente a los 8 que se habían publicado en los 30 años anteriores (41). En esta época se publican también, ya sean en revistas literarias o libros, algunas de las obras que inauguran el canon de la literatura cubana: *Una Pascua en San Marcos*, de Ramón de Palma, el embrión de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, la autografía de Francisco Manzano y las *Escenas cotidianas* de El Lugareño. Este renacimiento literario, auspiciado por el salón literario de Domingo del Monte, presenta varias paradojas. A

pesar de que muchos de estos autores mantienen una postura crítica hacia la oligarquía azucarera, es precisamente la consolidación de esta industria internacional cubana la que permite el crecimiento económico y la creación de un espacio de ocio en dónde se consume trajes y libros. A pesar de numerosos intentos, son pocos los proyectos literarios que siguen adelante al carecer de público y, por ende, de recursos económicos. La censura colonial, la existencia de una clase dominante a la que no le interesa invertir en productos culturales y la falta de público condicionan la creación de movimientos literarios estables y la profesionalización del escritor como figura pública y como productor de mercancías de consumo.

La consolidación de un mercado cultural se lleva a cabo en las revistas y periódicos: "la búsqueda de un público capaz de garantizarle al escritor un estatus profesional se libró en el terreno de las revistas" (Fornet 45). Por ejemplo *El Plantel* (1838) de Domingo del Monte contó en un principio con más de mil subscriptores.[36] Sin embargo, Del Monte no plantea la función del escritor como un productor de mercancías sino como un mesías social en búsqueda de la identidad americana y cubana, frente a la opinión de otra parte de la población que ve al escritor como un parásito incapaz de producir nada. En 1838, había en La Habana 10 imprentas y se había reducido el precio del papel, pero seguía sin haber un público consolidado. Ninguna de las revistas de la época tuvieron una duración de más de 2 años. *El Álbum, La Mariposa* y *El plantel* tuvieron una duración de 12 meses, pero en 1841 habían desaparecido las cinco revistas literarias que existían (Fornet 45).

En 1841 cambia el panorama literario cubano. En busca de la constitución de un público que pueda sostener la producción literaria, los editores recurren al sector

femenino, constituido por mujeres de la clase alta y media, el cual consideran más homogéneo y capaz de hacer de las revistas literarias "parte integrante de su toilette." La creciente urbanización y el mayor poder adquisitivo de la población hacen que sean necesarios nuevos productos de consumo y la revistas y periódicos se convierten en el espacio en donde combinar las crónicas del teatro, las noticias del extranjero y las novedades sobre la moda, destinadas fundamentalmente a un público femenino. Por ejemplo, *La Moda o el Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829), dirigido por Domingo del Monte, fue uno de los primeros en regalar a sus subscriptoras figurines de moda y literatura amena, convirtiéndose lo literario, principalmente traducciones francesas, en un adorno de la mujer al mismo nivel que los trajes.

En 1841, los periódicos, antes dedicados a noticias mercantiles, negocios y debates políticos sometidos a la censura colonial, conceden mayor espacio a lo literario. A partir de 1843 *La Prensa* combina la presenta de dos tipos de materiales, el mercantil y el literario y de modas, para dos tipos de públicos, el de los hacendados y el público femenino, a lo que se suma la publicación por entregas que al final puede encuadernarse en forma de libro (Fornet 48).[37] Este sistema de novela por entregas, convirtió a la literatura en un elemento de adorno en el que el público no tenía conciencia de invertir porque se regalaba. Al cambiar la forma de producción, también cambia el producto, y se sustituye la literatura local por productos extranjeros, más novedosos y exóticos. Según Ambrosio Fornet, es el momento en el que la literatura se "descubanizó", abortándose el movimiento iniciado por el grupo de Domingo del Monte en búsqueda de una literatura nacional y una función para el escritor. Sin embargo, creemos que es precisamente en el momento en el que el mercado se abre y comienza a crearse un público lector que es

cuando comienza a formarse un sentimiento de identidad cubana basado en el proceso de elección. Un proceso de cubanización que, paradójicamente, se sitúa en el consumo de modas y literaturas extranjeras.

A este período entre las primeras publicaciones auspiciadas por Del Monte y la consolidación editorial a partir de los años 70 se le conoce en la literatura cubana como la época 'del mal gusto."Algunos de los miembros del movimiento literario del Monte presentan una nostalgia por los años en los que la publicación de un libro era la consagración del escritor y una ceremonia de iniciación del letrado, y el pasaporte de entrada a la "alta cultura". Ahora, con el nuevo modo de producción y la llegada de productos extranjeros de consumo, estas normas son alteradas. Aunque las obras publicadas en este periodo del "mal gusto" hayan sido desprestigiadas, no por ello dejan de constituir el modelo de producción cultural que se mantiene a lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX en el que lo literario es visto como una mercancía, que junto con la moda, se convierte en un elemento de adorno y sofisticación. Auque tachada de frivolidad, la moda constituye uno de los dos pilares de la formación de una identidad cultural cubana mucho antes de que exista Cuba como entidad nacional independiente.[38]

La Moda o Semanario de Recreo del Bello Sexo, publicada por Domingo del Monte y José J. Villarino en 1829, ha sido considerada por algunos críticos como el primer semanario dedicado al público femenino. Sin embargo afirma Susana Montero que anteriormente ya había aparecido *El correo de las Damas* (1811) a imitación de su homónimo francés, *La Tertulia de las Damas* (1811-1812) y la *Biblioteca de las Damas* (1821) cuya edición está a cargo de José María Heredia. Sin embargo, *La Moda* tiene su importancia por el formato y la intención de la publicación. Las revistas anteriores tenían

como principal objetivo la educación moral de la mujer, su función como madre y el rechazo de la coquetería femenina. Por el contrario, *La Moda* apela al público con un tono ligero, sin la crítica feroz anterior, y concede una importancia superior a las secciones de modas en las que se dictan los patrones del buen vestir ligados a los de las buenas costumbres. Así la mujer se configura como objeto de consumo a la vez que consumidor de su propia imagen: "Y la moda también por más ligera y variable e incierta que parezca [...] sabrá ingeniosa embelleceros y aumentar vuestras gracias [...] y proporcionaros la delicia del triunfo, sin daros a conocer el talismán secreto que os lo hizo conseguir" (13 de febrero, 1830).[39] Mientras la mujer es una entidad dependiente, como Cuba, el hombre es el que se presenta como la parte activa del proceso de adquisición de una identidad propiamente cubana a tavés de la palabra, capaz de darle a conocer el secreto de la belleza. Además la mujer se constituye en su esencia como sujeto de consumo de lo literario y la moda. Estas revistas abogan por una estética romántica que publica a Byron, Goethe y Walter Scott y que intenta crear una imagen de la mujer cubana costumbrista en contra de cual se revelan algunas mujeres. En las páginas de *La Moda* encontramos la opinión de una suscriptora, de clase alta que intenta distanciarse de la imagen de la mujer cubana representada en la incipiente literatura cubana: "[la protagonista de los Romances Cubanos] es tan quemada y tan patona como son todas las guajiras" (28 de noviembre, 1829). El rechazo de este modelo de lo cubano como imagen nacional se lleva a cabo a través de un gusto que supera las fronteras y se sitúa fuera del espacio colonial:

> Ahora tengo la satisfacción de que el estrangero [sic] que nos visite será más justo con nosotras porque esceptuando [sic] algunas pocas [...] el resto de mis paisanas, según me ha dicho Juanito puede compararse por su gusto, por su amabilidad y su

> instrucción no pedantesca con el bello sexo de cualquier ciudad de Europa. (12 de diciembre, 1829)

La lectora de la revista reivinca que el gusto de las mujeres cubanas, excepto algunas excepciones, se iguala al de las mujeres europeas. Sin embargo, esta situación solo es apreciada por los visitantes, ya que dentro de la isla no hay referentes para comparar ni su elegancia ni su inteligencia. En el siglo XIX, el modelo criollo femenino es el personaje de Cecilia Valdés que permite una propuesta de diferenciación racial en Cuba. De esta manera, la mujer mulata se incorpora a la nación a través de su cuerpo cubano y natural, exuberante y erótico. Este espacio permite el deseo masculino por la nación, al mismo tiempo que representa lo desconocido y lo exótico. Durante la colonia, la sensibilidad y la belleza cubanas representadas en la literatura costumbrista están definidas por un discurso de la naturaleza exuberante y exótica, natural, que se separa del régimen colonial. Es el ejemplo de Isabel Ilincheta en *Cecilia Valdés* en donde la mujer blanca aparece en el espacio idealizado de la plantación de café y es capaz de absorber el paisaje: "lucía Isabel Ilincheta, a maravilla de las gracias naturales de que la había dotado el cielo. Era alta, buen formada, esbelta, y vestía elegantemente, con que siendo muy discreta y amable está dicho que debía llamar la atención de la gente culta" (232). Este modelo femenino natural está racialmente marcado. Es una mujer blanca, cuyo cuerpo aparece idealizado o borrado por completo y sustituido por su relación instintiva con el paisaje. Lo femenino permite organizar la naturaleza como cubana y la imaginación como un espacio de libertad y autorepresentación. Es por esto que la mujer debe ser consignada al territorio en Cuba. Carlos Saladrigas, escritor cubano, propone que la mujer debe ser educada en familia en Cuba y no en el extranjero. A diferencia de los

hombres, su imaginación desbocada puede ser gravemente dañada fuera de Cuba (Perez 88). El imaginario femenino debe permanecer ligado a Cuba mientras que lo masculino se basa en un discurso del exilio que permite una representación de la subjetividad como plenamente cubana y alejada de la colonia.

Frente a la pureza de la mujer blanca, alejada de la ciudad y de la contaminación de la vida moderna, la representación de la mujer mulata que predomina es la urbana. Durante el siglo XIX y principios del XX, la representación de la población negra se lleva a cabo a través de una visualización ya sea en los cuadros costumbristas o en las marquillas de tabaco.[40] Victor Patricio Landaluze y su obra *Tipos y costumbres de la isla de Cuba* (1881) es un ejemplo de la importancia de los cuadros de costumbres como museo etnográfico que representa los tipos cubanos y hace una clasificación científica. Cuando Landaluze llega a Cuba después de la Rebelión de la escalera (1844) y el exilio de gran parte de la elite cultural como Domingo del Monte y Jose Antonio Saco, su labor litográfica ofrece una continuidad al costumbrismo cubano como manera de fijar una imagen nacional. El costumbrismo de buena parte de la producción cultural está orientada a reformar la moral de las costumbristes y divulgar lo cubano.

Una de las manifestaciones que contribuye a la circulación de la imagen cubana tanto dentro como fuera de la isla son las marquillas.[41] La Marquilla es el distintivo que cada fabrica le pone a su tabaco y son ejemplo de la intersección entre mercado y cultura popular a la hora de un sentimiento nacional en tiempos coloniales. Según Alison Fraunhar las marquillas establecían una relación entre el tabaco, producto cubano por excelencia y el arte de la litografía: "Marquillas brought together the quiesessentially Cuban natural resource, tobacco, and the state-of-art print technology,

chromolithography, in a commodity that symbolically and materially represented the modern nation coming into being" (458). Las marquillas son importantes porque representan lo cubano en relación con objetos de la vida cotidiana y con representaciones europeas. Las marquillas recorren diferentes temas desde album de pájaros y galería de soberanos, colecciones de mariposas y bailarinas europeas. [42] La combinación de temas de la tierra con elementos con lo extranjero sirven para dotar de un sentimiento de cosmopolitismo a los consumidores de las marquillas.

A través de las marquillas se entrelazan cuestiones de raza, sexualidad y consumo en la creación de un sentimiento nacional y nos apuntan a la importancia de la cultura popular en esta labor. El gran mercado que tienen las marquillas, tanto dentro como en el exterior de Cuba, constrasta con las quejas por parte de la elite cubana, por ejemplo, Julián del Casal, sobre la falta de un espacio cultural propiamente cubano.
Para el objeto de nuestro análisis vamos a tener en cuenta la serie "La vida y muerte de la mulata," compuesta por 16 estampas de la marca "La charanga de Villergas" de la fábrica La Honradez y la serie "La historia de la mulata" producida por la Real Fábrica de tabacos. Existe además otra serie sobre la "Vida de la mulata" por la fábrica La Honradez. En la escena central de las marquillas destaca el uso del exceso de indumentaria y adornos para caracterizar a la mulata y establecer las diferencias raciales y sexuales dentro de la isla a través del exceso de indumentaria y de adorno, así como la representación de movimientos corporales insinuantes (Figura 9).

Las imágenes costumbristas literarias que circularon durante el XIX normalmente son escenas campestres, de las plantaciones y de la aristocracia cubana ligada a las misma, sobre todo a la industria azucarera. Si Cecilia Valdés se convierte en el tipo de la

mulata como tipo sensual, atractivo y al mismo tiempo amenazante, en las escenas de las marquillas aparecen hombres y mujeres indistintamente, siendo la moda y el adorno una técnica de caracterización racial de la isla.

En las marquillas tenemos dos escenas delimitadas. Una escena costumbrista nos presenta una representación material y corporal de negros y mulatos. En la derecha de la marquilla tenemos la orla comercial de la fábrica de tabacos y su dirección, pero también un modelo femenino que contrasta con la escena costumbrista descrita anteriormente. En la marquilla "Nuevo sistema de anuncios para buscar colocación" de la *Historia de la mulata* a cargo de la Real Fábrica de tabaco, la orla que acompaña a la mulata es la de mujer vestida de blanco en un escenario campestre, con trajes anacrónicos y con motivos pastorales y que visualizan una feminidad pura y blanca (Figura 10).[43] El título de la serie es la que nos marca la procedencia racial de la mulata. La imitación que la mulata hace de la ropa le permite pasar por blanca. Sin embargo la exageración del vestido, con un miriñaque excesivo y la mirada de los dos dandys aristócratas que saludan al pasar, convierten a la mulata en objeto sexual expuesto a la corrupción. En esta marquilla aparece un tercer componente racial, el mulato, nota discordante que se burla de la escena y de las pretensiones estéticas de los cubanos.

Los mulatos y negros aparecen posando o paseando y representan un tiempo de ocio que no corresponde con el modelo racial del esclavo. Por su parte las mulatas aparecen en posiciones seductoras y desafiando al espectador. Las marquillas de la serie "Vida y muerte de la mulata" fueron realizadas por Victor Landaluze y pueden ser consideradas una ridiculización de la sociedad cubana: "his tendency to ridicule what he considered unique and laughable in Cuban society was a source of embarrassment to

members of the isleño bourgeoisie" (Moore 21). Podemos considerar una doble interpretación de las marquillas. Pueden verse como un museo racial costumbrista de la isla y también pueden ser interpretadas como una caricatura de las ansiedades materiales y corporales de la clase alta en relación a la construcción de un modelo social. En muchas de las marquillas está presente el humor y la burla de las convenciones coloniales a través de la exageración en el vestido y la mezcla de lenguas utilizadas por negros, mulatos, caleseros y gallegos.

A través de las marquillas, la sensualidad del cuerpo de la mulata se convirtió en un objeto de consumo en la producción tabaquera que comercializó la relación entre dos elementos cubanos, el tabaco y la mulata, marcados por la sexualidad: "their not infrequent use of sexual innuendo, facilitated by the underlying association of smoking with burning desire" (Kutzinski 60). La coquetería de la mulata es objeto del deseo por su mezcla de sangre y por su uso del adorno en una mirada a la fisonomía estética de la isla. Se dedica una gran atención a la descripción corporal: los labios, el pelo rizado, los ojos negros, la nariz, pero también la ropa. El vestido es importante no sólo por ser un elemento en relación con lo europeo y la imitación del cosmopolitismo, sino por su relación con el cuerpo; por ejemplo los pañolones de seda y cómo se ajustan al cuerpo. En la marquilla "Mi querido dice que tenga esperanza" de la serie *Vida y muerte de la mulata* la mulata se encuentra sola en su boudior ajustándose el corsé mientras espera a su amante. En el espejo se observa su imagen estilizada. El título de la marquilla "Mi querido dice que tenga esperanza" introduce la duda sobre si éste es el modelo de feminidad cubana o si por el contrario la mulata está disimulando. Según Vera Kutzinski las marquillas centran la atención en el vestido como expresión de moralidad: "Female

sexuality as it is externalized and encoded in specific both skin and dress, can then be valorized, on the basis of visual evidence, as moral degeneracy" (Kutzinski 65). Sin embargo, vemos en las marquillas que la mirada al traje como disfraz nos puede llevar al engaño. La raza no se codifica únicamente a través de la piel sino que necesita de unos marcadores estéticos que desvíen la mirada hacia otros elementos culturales que traducen los aspectos morales del cuerpo y la organización racial del país y del espacio urbano.

Los cambios socioeconómicos y la estética del cuerpo van más allá del mestizaje racial y organizan una serie de discursos sobre la participación nacional y la identidad en torno al cuerpo de la mulata: "that the figure of the mulata should nevertheless be central to these allegories is indicative of the attempt to produce an illusion of stability by making race and gender the primary stage for social anxieties" (Kutzinski 76). El cuerpo es el espacio de representación de las ansiedades sociales. Pero si la colonia es femenina porque permite el acceso a un discurso natural de la belleza, la republica se masculiniza como analizamos en el debate de la guayabera. No es únicamente un producto masculino sino que en torno a la guayabera se construyen nociones populares de participación política y consumo cultural.

El valor simbólico de la guayabera representa una compleja relación entre nociones de cubanidad, independencia política e identidad cultural.[44] Desde el siglo XIX, la guayabera está asociada a las guerras de independencia y a la figura del mambí, soldado de origen africano, en ocasiones esclavo como vemos en las décimas de Raúl Ferrer: "Porque Patria es un mambí de machete y guayabera" (Miller 215).
La independencia de Cuba en 1898 marca el inicio de esta prenda como símbolo de nacionalismo al ser llevada por los soldados. Fidel Castro, superado el periodo militar,

también adopta la guayabera como traje civil, más relajado que el militar y más relacionado con la figura del guajiro en las zonas rurales que con las clases urbanas de La Habana.

La guayabera se caracteriza por su simplicidad en el corte, de algodón y amplia, con bolsillo en el frente y con bordados, para llevar suelta por fuera de los pantalones (Balderston et al 688). Alrededor de la guayabera se teje la fundación de Cuba en relación al pasado colonial y esclavista, así como la posibilidad de incorporar a la nación el campo ya que la guayabera está indudablemente asociada al guajiro. Sin embargo, más allá de las fronteras de Cuba, la guayabera se convierte en una prenda latinoamericana que negocia las relaciones con Estados Unidos. En 1994, Fidel Castro asistió a la Cumbre Iberoamericana en la ciudad de Cartagena en Colombia y cambió su conocido uniforme militar por una guayabera.[45] Ante los comentarios de la posibilidad de un cambio de lo militar a lo civil, Castro afirma: "Mi guayabera y mi uniforme, sin embargo, son la Latinoamérica en la que soñaron Bolívar y Martí" (Millar 215). Castro rescata así los valores de la guayabera como uniforme militar y conecta la fundación de Cuba como nación con el proyecto de unificación latinoamericana de Bolívar y Martí, proyecto que Castro, junto a Hugo Chávez, considera como el único posible para fundar el hombre revolucionario latinoamericano.

Sin embargo, señala Marlyn Millar que la guayabera presenta varias paradojas ya que mientras crece su popularidad internacional, sobre todo en los Estados Unidos, los jóvenes la consideran pasada de moda.[46] Mientras en Cuba se considera prenda patria, su uso se extiende más allá de las fronteras y es popular en República Dominicana, Puerto Rico, la zona del Yucatán en México, Venezuela, y las comunidades latinas en Estados

Unidos.[47] Un ejemplo es el hecho de que el presidente mexicano Vicente Fox haya vestido guayabera en muchos de sus encuentros internacionales, siendo la guayabera un indicador de la relación con el pueblo y lo local más allá de las fronteras.[48]

La guayabera alcanza su estatus de prenda patriótica a partir de 1868 con las guerras de independencia y la figura del mambí: "¡Oh, guayabera ! camisa de alegre botonadura. Cuarto bolsillos, frescura, de caña brava y de brisa. Fuiste guerra mambisa con más de un botón sangriento cuando el heroico alzamiento, y por eso la Bandera tiene algo de guayabera que viste al galán del viento" (Díaz-Abreu, no pagina). Afirma Díaz-Abreu que al sobresalir el machete, la guayabera se modificó con dos aperturas laterales para facilitar la rapidez para desenfundar el machete. A la guayabera se le cosía la bandera tricolor cubana, convirtiéndose la guayabera en bandera.

Sin embargo a pesar de la defensa encendida que se ha hecho de la guayabera y del respaldo político como prenda patriótica, también ha sido objeto de intensos debates en torno su categoría como prenda masculina nacional. En 1948 se celebró en Cuba una conferencia en torno al fenómeno del guayaberismo, es decir, el uso extendido de la guayabera en Cuba, los usos y abusos de la misma. Las razones por las que la guayabera se convierte en elemento de conversación están relacionadas con la influencia creciente del mercado del turismo en el momento en el Fulgencio Batista está promoviendo la isla como objeto del deseo del público internacional, sobre todo procedente de los Estados Unidos. Uno de los presentadores, Rafael Suárez Solís reafirma la relación de la guayabera con las guerras de independencia y su valor patriótico. Sin embargo, señala la falta de estilo y mal gusto que supone su uso después de las seis de la tarde y el hecho de que no se debe sacrificar el gusto por la comodidad. Pero no solo se trata de una prenda

cómoda, sino de las actitudes y valores que se ligan a la misma, siendo su uso un peligro para la civilización de Cuba ya que permite la entrada de diferentes sujetos a los espacios de urbanidad y por lo tanto a un espacio cultural que se inscribe en el cuerpo.

A través de la guayabera y de las marquillas de tabaco hemos analizado las transformaciones de un sistema de la moda cubano que organiza las relaciones coloniales y políticas de la república en torno a las definiciones raciales y de clase de la cubanidad a través del discurso de la sexualidad.

El discurso de la carencia cultural formulada por la generación del Domingo del Monte y la generación literaria de 1830 nos deja entrever las dificultades para crear un mercado literario independiente dentro del espacio colonial. En este momento la moda y las manifestaciones populares de la mulata que el costumbrismo difunde en la isla permiten situar en el cuerpo de la mulata un discurso de diferencia nacional desde la definición de un raza cubana adornada. Pero también presentan las ansiedades a la hora de articular la identidad cubana dentro de un sistema colonial a través sexualización de la mulata que se observa en las marquillas y que tiene como función despertar el deseo internacional por el tabaco cubano. A lo largo del siglo XX, la guayabera adquiere cada vez más importancia como discurso de la masculinidad y la democratización de las apariencias dentro de un modelo republicano y se convierte en objeto de consumo de la cubanidad en el extranjero.

Notas

[1] La pobreza de algunas capas de la sociedad de Buenos Aires era tal que para evitar el desprestigio algunos habitantes de la ciudad no salían de casa. En 1626 "muchos españoles por falta de capa y manto no oyen misa ni salen de casa, ni lo hacen sus hijos por no tener camisa" (Saulquín 20). En una sociedad en donde la posición social se cifra en la cultura material y el despliegue de ropajes la desnudez es una afrenta que supone un cambio de estatus social y racial.

[2] García Canclini ofrece una definición de la hibidrez no en términos de la combinación de dos elementos sino a través de la relación de dicho artefacto cultural con otros procesos socioculturales: "entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (III).

[3] Canclini afirma que la falta de independencia del escritor latinoamericano debido a la falta de un mercado cultural adecuado hace que su obra esté estrechamente relacionada con la cultura de masas, ya que debe tener en cuenta su relación con el público (121).

[4] La herencia textil precolombina, de enorme importancia en Latinoamérica y en particular en la zona andina, ha sido un campo de estudio de la etnografía y la antropología en los que se conjugan modernización, turismo y globalización. El consumo de etnicidades dentro de un espacio global se ha visto en muchas ocasiones como la transformación y alteración de lo tradicional para su consumo. Sin embargo, visto como un proceso contemporáneo, elimina una larga tradición de hibridaciones, prestamos e hilvanes culturales que se han producido a lo largo de la historia y que presuponen lo indígena como una categoría cultural estática.

[5] La alpargata como prenda nacional está ligada a la figura de Florencio Molina Campos. Molina creo en 1931 una serie de calendarios para la fábrica Alpargatas Argentinas. En estas caricaturas de los gauchos se utiliza la risa como elemento de identificación del público. Durante el peronismo la alpargata se convierte en un símbolo de poder popular frente a los intelectuales de izquierdas que se simboliza en el lema: "Alpargatas sí, libros no". El socialista Américo Ghioldi ofreció un ciclo de conferencias en 1952 en donde expone que la sublimación de la pobreza por parte de Perón se materializa en la alpargata y aboga por la necesidad de incluir las alpargatas dentro de un programa social de izquierdas (Caruso 84).

[6] El origen geográfico de las telas se observa en los nombres asignados, holandas y damascos que posteriormente acaban siendo el término genérico del tejido.

[7] Las relaciones de México con Asia eran tales que las monedas acuñadas en la colonia eran válidas en los mercados de oriente, a veces reselladas con caracteres chinos y utilizadas como moneda franca (Curiel 85). En el plano literario, Araceli Tinajero ha estudiado las influencias orientales en el modernismo latinoamericano, sobre todo en la literatura de viajes.

[8] También Pedro Cieza de León en *La crónica del Perú* relata la importancia del vestido a la hora de dotar a las autoridades de legitimidad y relata como cuando los indios se reúnen en la plaza, la autoridad está determinada por el tipo de manta en la que se sienta el cacique (Meléndez 22).

[9] El último virrey de La Nueva Granada huye de la corte vestido con una ruana y un sombrero de hule, desechando los símbolos de poder y adoptando la vestimenta popular como modo de supervivencia.

[10] Los estudios sobre la producción textil en las sociedades precolombinas han documentado el avanzado desarrollo tecnológico que las sociedades incas y aztecas tenían en la fabricación de tejidos.

[11] La producción de telas en los obrajes se tranformó en unos de los sistemas de encomieda de más éxito pasándose de una actividad familiar a una industria rudimentaria. A partir del siglo XVII se produce el declive de la producción de los obrajes, en parte porque se regula el trabajo y la explotación indígena en las encomiendas. Además las reforma de Carlos III permiten un periodo de mayor intercambio comercial entre la metropoli y América, lo que supone la entrada al territorio de textiles y productos de lujos.

[12] En España el mantón de Manila denotaba un símbolo del poder imperial y la conexión con lo colonial a través del lujo y el exotismo.

[13] Según Gustavo Curiel, la diferencia más importante con respecto a las representaciones anteriores es que los personajes indios no aparecen caracterizados por su fervor religioso. El cambio de representación es consecuencia de un visión etnográfica impulsada por los ideales ilustrados que tiene como resultado cierta exotización del indio (51).

[14] En Argentina, Uruguay, Chile y Bolivia se llama poncho a una manta de lana con una abertura para introducir la cabeza. En México se le denomina zarape (jaronga o gabán si son pequeños) y en Venezuela, Colombia y Ecuador ruana. La ruana es vista como indicador de desaseo porque la capa lo cubre todo y no importa si el portador va aseado o no debajo de la misma.

[15] El mercado del Parián se construyó a imitación del de Manila en Filipinas y fue derribado en 1843 para ampliar la disposición de la Plaza Mayor o Zócalo.

[16] En el periódico *El Universal* del 5 de junio de 1855 una guantería anuncia hasta 600 modelos de guantes de búfalo blanco para los soldados, haciendo notar que son también usados por la guardia napoleónica.

[17] La unión entre moda y política se deja ver en Europa en la profusión de ornamentos orientales, túnicas y turbantes femeninos tras las campañas napoleónicas en Egipto en lo que se conoce como moda Imperio. En estos primeros años la moda masculina se militariza y es la primera manifestación del cambio político y la adhesión a los nuevos ideales. La importancia del traje militar en los primeros años de la república se observa en las figuras de Simón Bolívar y José de San Martín en Argentina, que aparecen en capas e uniformes de su propio diseño para marcar la ruptura con el sistema colonial.

[18] En octubre de 1848 en la misma publicación aparece el siguiente artículo sobre la influencia del vestido: "El traje del hombre ejerce una poderosa fuerza moral sobre su conducta. Si una persona decente se ve con zapatos flojos y sucios, la casaca empolvada, el cabello descompuesto, la corbata mal envuelta, deberá posiblemente sentir en sí propia una disposición de ánimo que corresponde a la negligencia del traje" (Martínez 148). En general, el traje masculino se construye mediante un discurso moral que iguala exterior e interior y proyecta en el traje la capacidad de la razón.

[19] A pesar de la abolición de las castas y las pragmáticas, a lo largo del siglo XIX se constituye un manual de buenas costumbres que regula la creación de un código visual y diferentes espacios en torno a la vestimenta. En la Ciudad de México, la Alameda se institucionaliza como lugar de recreo y mantiene unos códigos suntuarios estrictos a la hora de regular la entrada a dicho espacio como veremos en el análisis de las crónicas de Guillermo Prieto en el capítulo 3.

[20] De ahí la importancia de la circularidad de la moda que desde la irracionalidad recupera elementos del pasado y los combina de acuerdo a diferentes espacios.

[21] Hay que señalar que Mora editó y propuso modificaciones para la edición publicada en París.

[22] La quinta raza procede de la mezcla de las otras cuatro, pero con una mayor influencia de la latina y la blanca. La amarilla, es decir, Asia, apenas se menciona excepto cuando se señalan las discriminaciones que sufre en Estados Unidos y cuando rechaza el programa demográfico de China basado en la fuerza de las masas. La roja, como raza mítica que vivió en América y que se diseminó por todo el mundo es el sedimento de la latina. La blanca también se mezclará con la latina. Por último la raza latina es la mejor situada para ser la base de la raza cósmica por su predisposición a la mezcla y al rechazo de la pureza que ha caracterizado a la raza blanca. Pero sobre todo por su disposición estética a la hora de descubrir la fantasía como método de análisis y progreso.

[23] Veremos que este proceso de imitaciones y simulaciones se repiten en el discurso de la cursileria que analizaremos en el capítulo 5 en *El Lujo* y *El dolor de vivir*.

[24] Por ejemplo en el caso de Darío y el cuento "La muerte de la Emperatriz de la China", Tinajero se centra en el uso estético y cultural que Darío propone para la porcelana china. Tinajero sostiene que aunque el análisis del orientalismo latinoamericano parte de la propuesta de Said, éste no incluye en su análisis artefactos culturales como objeto de partida de modo que la circulación de objetos no se incorpora a este paradigma de análisis (72).

[25] En este contexto, y después de la Revolución Méxicana, Vasconcelos plantea la llegada de una raza cósmica o quinta raza que agrupe las mezclas y diferencias en una reelaboración del mestizaje racial que había dominado México.

[26] El baile celebrado en honor del presidente Álvaro Obregón con motivo del centenario de la independencia en 1921 hace un despliegue simbólico de la mexicanidad con un jarabe bailado por trescientas parejas. La oficialización del jarabe con charros y chinas pasó por el programa de educación de los gobiernos postrevolucionarios.

[27] Ángela Villalva ha llevado a cabo una compilación de reproducciones de calendarios y etiquetas que nos muestran la riqueza de estos materiales y de la cultura popular para distribuir señas de identidad y reciclar imágenes para el consumo como forma de promoción de la identidad nacional.

[28] El consumo popular de las camisas bordadas que caracterizan a la china poblana se ha extendido a las comunidades de emigrantes en EEUU y a otros sectores norteamericanos con un gusto por lo tradicional y lo hecho a mano. En la actualidad las comunidades de mujeres de Juquila, Oaxaca y las del Parián en Puebla son las más conocidas en el bordado del traje, que se usa sobre todo en las celebraciones patrias como el 16 de noviembre.

[29] El poncho no aparece como referente de la indumentaria nacional hasta finales del siglo XIX. El poncho está ligado al valor a la libertad y a la expansión territorial hacia la pampa. Su conversión en un elemento tradicional y fuente de la argentinidad está muy relacionado con la escritura de una geografía cultural definida a través de la diferencia sexual, pero también a la distinción de la clase masculina para hacer frente a la llegada masiva de inmigrantes.

[30] La Revolución Industrial europea tiene su pilar fundamental en la industria textil y en la expansión de mercados. Tras la independencia de Estados Unidos, Argentina adquiere un papel fundamental para Inglaterra, que prohíbe la importación de materias primas desde India y las colonias al mismo tiempo que aumenta la producción manufacturada de textiles. Las referecias

nacionales que Inglaterra establece en relación a la moda, el progreso técnico y la modernidad pensada como progreso material tienen un impacto tremendo en Latinoamérica, especialmente en Argentina.

[31] El estilo Imperio al que hace referencia Saulquin no sólo se suscribe al vestido, sino que afecta a la arquitectura y los muebles. Es un estilo neoclásico y su nombre hace referencia a Napoleón. El traje Imperio tiene una cintura alta que deja al descubierto el cuello y las manos y se caracteriza por la sencillez.

[32] La mantilla se había puesto de moda en París en torno a 1820 debido a la llegada de María Eugenia de Montijo a la corte francesa. Además, coincide esta llegada con los comienzos de un movimiento romántico europeo que promueve la mirada exótica de España.

[33] Cesar Hipólito Bacle comienza su actividad de litógrafo en 1828 en Buenos Aires, noticia que aparece en la prensa *La Gaceta Mercantil* con el anuncio de la apertura del primer negocio de litografía que se conoce. Carlos Enrique Pellegrini también se relaciona con esta empresa. Aunque en un principio se ve obligado a salir por la resolución de Rosas que obliga a todo editor extranjero su juramento de adhesión al país, cuando Bacle vuelve a Buenos Aires, se le encarga la "litografía del estado." Comienza a trabajar para Rosas, publicando "Trajes y costumbres de Buenos Aires" y en su imprenta se publican obras como "El gaucho federal" y "El arrepentimiento de un unitario." También es responsable de la publicación en Chile de numerosos textos de exiliados opositores a Rosas.

[34] Interesante apuntar a la filiación de Alberdi con su homónimo Figarillo en España y la influencia de Larra en la constitución de la función del escritor en la sociedad. Así mismo Guillermo Prieto adopta en sus crónicas por las calles de la Ciudad de México el seudónimo de Fidel, acompañante de Mesoneros Romanos en sus salidas por Madrid.

[35] Esta revista es una continuación del proyecto en el exilio que había llevado a cabo en Río de Janeiro con *O Jornal das Senhoras. Modas. Literatura, Bellas Artes, Teatros e Crítica* (1852-1854). Sería interesante el análisis del contexto brasileño para ahondar en las razones del éxito de la versión brasileña, con una duración de cuatro años, frente a la debacle editorial que supone su proyecto *El Álbum de señoras* en Argentina.

[36] Según Ambrosio Fornet los 1000 subcriptores de *El Plantel* equivalían a las dos terceras partes de la población letrada de La Habana incluyendo profesores, médicos, abogados, y los miembros de la Sociedad Económica del País, fundada por Del Monte (45). La otra revista de importancia en este momento, la *Revista Bimestre*, alcanzó solamente los 280 subscriptores.

[37] En 1846, *La Prensa* publicaba dos novelas en dos formatos diferentes, una en plantillas para una posterior encuadernación y otra en columnas. Esta costumbre se mantuvo hasta finales del siglo XIX y casi todas las publicaciones tienen las llamadas "bibliotecas nacionales."

[38] Hay que hacer notar que este período del "mal gusto" coincide con la época de mayor represión por parte de las autoridades coloniales y la sofocación de la revuelta más importantes en la llamada Conspiración de la Escalera en 1851 que lleva a la ejecución de varios de los líderes independentistas.

[39] Muchas de estas publicaciones, así como las más contemporáneas como *Vanidades*, han sido consideradas como un elemento de colonización cultural y de la mujer, proceso al que la Revolución castrista pone fin. Sin embargo, habría que analizar con mayor detenimiento la postura del movimiento revolucionario en cuanto a la moda y al estilo y que pueden aportar estas publicadas a la distribución de imágenes dentro de la isla. Son importantes durante la década de

1920 y 1930 las revistas *Bohemia* y *Carteles* que subrayan la influencia de la moda y el cine en el proceso de modernización de Cuba.

[40] Existen cerca 4000 marquillas de tabaco en la Biblioteca Nacional José Martí. La historia de la producción, distribución y consumo de estas marquillas pueden ofrecernos una visión sobre la cultura material de la época y su representación. La moda y el despliegue visual de la misma es importante a la hora de crear imágenes nacionales que narren una historia racial y sexual de la isla.

[41] El tabaco es el símbolo de masculinidad y elegancia que se mantiene hasta la fecha. Está unido a la revolución desde las Guerras de la Independencia ya que parte de los artesanos del tabaco que emigraron a los Estados Unidos participaron en las contiendas. Según Nuñez en 1859 se exportaron más de ocho millones de cajetillas de tabaco y había unas 38 cigarrerías en donde trabajaban unas 2300 personas lo que da una idea de la importancia de la industria tabacalera para Cuba (14).

[42] Destacan la serie sobre la exposición de Paris de 1867 y la de la vida de Don Quijote. También existen series con la historia de los ingenios en Cuba.

[43] Esta pureza femenina es también la de Carlota en *Sab* y la de Lucía en *Amistad Funesta.*

[44] El origen de la guayabera presenta contradicciones. Algunas fuentes sitúan el nacimiento en la región del río Yayabo cuando un hacendado, al notar la comodidad de las camisas de algodón de su mujer, le pide que le haga una pero con bolsillos. Los trabajadores copiaron el modelo del hacendado y pasó a llamarse guayabera porque los trabajadores se sentaban a la sombra de un guayabo a descansar. Sin embargo otras fuentes sitúan el origen en Filipinas, llegando al Caribe a través del galeón Manila al puerto de Acapulco El origen de la guayabera presenta contradicciones. Algunas fuentes sitúan el nacimiento en la región del río Yayabo cuando un hacendado, al notar la comodidad de las camisas de algodón de su mujer, le pide que le haga una pero con bolsillos. Los trabajadores copiaron el modelo del hacendado y pasó a llamarse guayabera porque los trabajadores se sentaban a la sombra de un guayabo a descansar. Sin embargo otras fuentes sitúan el origen en Filipinas, llegando al Caribe a través del galeón Manila al puerto de Acapulco. A lo largo de la costa caribeña la guayabera recibe el nombre de filipina. En República Dominicana la guayabera es reconocida como chabacana. En México, se populariza a partir de los años 70 con el apoyo del presidente Luis Echeverría, que la convierte en prenda oficial de muchas reuniones. En esta época surge una prenda híbrida guayahuipil, guayabera con bordados mayas tomados de los huipiles. Posteriormente, algunas guayaberas masculinas en Estados Unidos comienzan a incorporar bordados y diseños mayas (Miller 225).

[45] Posteriormente, en el año 2002 Fidel Castro recibe vestido con guayabera la primera visita de un presidente estadounidense a la isla desde 1959, cita para la cual Jimmy Carter optó también por el uso de la guayabera.

[46] Mientras Banana Republic incluye las guayaberas en su colección de verano o Donna Kara propone a las mujeres diseños que les permitan apropiarse de esta prenda tradicionalmente considerada masculina, en Cuba los jóvenes no la consideran como la opción primaria de su guardarropa, al contrario, afirman que no se la podrían para ir a una discoteca ya que no les permitiría relacionarse con el resto de la audiencia del local. La *Revista Bohemia*, realizó recientemente una encuesta a 323 participantes de tres regiones diferentes de Cuba. La encuesta presenta que la mitad de los encuestados consideran estar a la moda como un elemento

Capítulo 3. Geografías de la modernidad: moda, cultura popular y autoridad estética

"Yo he vuelto a París" afirma Enrique Gómez Carrillo a su llegada a Buenos Aires. La crónica *El encanto de Buenos Aires* (1921) comienza con la travesía por el Atlántico como una fantasía que suspende las leyes de la belleza. Las mujeres que antes le habían parecido muñecas sin movimiento ahora le parecen atractivas. El espacio fantástico del viaje desde Europa a América del Sur establece una relación de deseo con los objetos que permite la representación de un espacio moderno. La superposición de los espacios París-Buenos Aires altera el orden espacial y los valores culturales asignados al mismo. París es Buenos Aires y el narrador, que se encuentra en el Bulevar Primero de Mayo, reconoce París en las calles, en el movimiento y en las mujeres. El gusto, la gracia femenina, la moda y la belleza permiten a Buenos Aires, según Gómez Carrillo, verse a sí misma como la metrópoli del imperio español. La latinización de París pasa por el intercambio de productos y la relación de deseo con los mismos que elaboran una estética moderna en torno al espacio y al consumo de objetos bellos.

El sistema de la moda y el discurso estético que organiza nos va a permitir analizar diferentes espacios y la delimitación de la nación. Esta cartografía de la belleza crea un mapa estético que agrupa valores sociales y morales alrededor de los objetos que se consumen, en especial la vestimenta y los libros. Estos mapas estéticos argentinos, cubanos o mexicanos permiten la representación y ficcionalización de un discurso de la modernidad y de las transformaciones y tensiones para acceder a estos espacios por parte de diferentes grupos.

Los debates sobre los efectos de la globalización y el neoliberalismo a partir de 1990 junto con el auge de los estudios culturales han planteado la revisión de los paradigmas de la modernidad para Latinoamérica, así como las manifestaciones culturales que se engloban dentro del amplio paraguas de fenómenos económicos, políticos y sociales conocido como la modernidad. Los debates en torno a la existencia o no de una modernidad latinoamericana se suceden en parte debido a que Latinoamérica no se ajusta a los modelos coloniales o postcoloniales planteados por aquellos espacios considerados como modernos, es decir, Europa y los Estados Unidos. Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* presenta la crítica a la modernidad desde la inclusión del fenómeno de la esclavitud del mapa atlántico. Sin embargo Gilroy hace una relectura del Atlántico norte, que excluye el Atlántico sur y buena parte del Caribe de este marco geopolítico, considerando la modernidad como un viaje trasatlántico restringido.[1]

La modernidad entendida como el conjunto de prácticas sociales y estrategias de conocimiento es un proceso que comienza en el siglo XV con la creación del Atlántico como espacio de intercambio, se desarrolla en el siglo XIX con efecto de un sistema capitalista dependiente de relaciones coloniales, y continúa en el siglo XX y en el XXI con la globalización, en lo que algunos críticos consideran estadio más en el desarrollo de una modernidad desigual.[2] Las entradas y salidas de Latinoamérica en la modernidad se suceden a lo largo de cinco siglos. Para Walter Mignolo, Latinoamérica forma parte de la modernidad en el siglo XV con la creación del atlántico como espacio económico y de intercambio que sitúa el eje de referencia del mundo en torno a Europa.[3] La ciudad letrada de Ángel Rama propone la entrada en la modernidad a finales del sigo XIX con la

creación de un mercado cultural autónomo, aunque limitado. Octavio Paz ve en *Los hijos del limo* un espacio latinoamericano que presenta un modernismo cultural que no corresponde con el grado de modernización, entendiendo modernidad como desarrollo tecnológico. Otros autores, como Joaquín Brunner, apuntan a esta llegada de la modernidad a mediados del siglo XX con el acceso masivo a los medios de comunicación con el resultado de la consolidación de un estado y de una cultura popular nacional.

En el plano geopolítico, Walter Mignolo plantea la modernidad y la globalización desde el reverso de su moneda, la colonialidad del poder. Los diseños del imperio, según Mignolo, son los que enmarcan los procesos de modernización. Según Mignolo, una aproximación espacial a la modernidad, en lugar de temporal, plantea la posibilidad de ver cómo se establecen fronteras y donde se ponen en escena las diferencias coloniales y se crean espacios de conocimiento. De este modo, las historias locales se organizan en torno a espacios en donde "global designs have to be adapted, adopted, rejected, integrated, or ignored" (ix). Estás historias locales reciben un impulso de las élites criollas desde los programas de modernización para proponer nuevas imágenes para Latinoamérica. Eduarda Mansilla en *Pablo o la vida en la pampa* plantea esta relación entre Latinoamérica y Europa para defender un acceso al conocimiento desde Argentina: "Para ellos siempre seremos salvajes. Ya es hora de que aprendan a vernos de otra manera" (117). Mansilla afirma que si América tiene que afrontar la lucha entre la civilización y barbarie, Europa tiene que afrontar su propia lucha entre el pasado y el futuro. En este debate, Mansilla defiende una diferencia conceptualizada en lo espacial y no en lo temporal, en donde el sujeto americano sostiene una mirada al discurso de lo local desde una perspectiva global de civilización.[4]

Desde la perspectiva geográfica de la modernidad colonial, Latinoamérica presenta anomalías, ya que en el siglo XIX Latinoamérica está compuesta por una serie repúblicas independientes, con la excepción de Cuba y Puerto Rico. La modernidad, como fenómeno global que se manifiesta en prácticas locales debe ser considerada en términos relativos y comparativos. En el presente capítulo se comparan algunas prácticas textuales y visuales en la creación de espacios estéticos modernos en diferentes momentos a lo largo del siglo XIX, y principios del XX, en Cuba, Argentina y México. Según Mary Louise Pratt, Latinoamérica es el producto surgido de un espacio trasatlántico moderno que no se incorpora como mera copia de Europa como veremos en el análisis de la cursilería en el capítulo 5. En lugar de plantearnos cuando fue Latinoamérica moderna, es importante analizar dónde fue Latinoamérica moderna y los discursos socioculturales que se ponen en circulación a la hora de crear dichos espacios, sus fronteras y el acceso a los mismos. Beatriz Sarlo plantea la modernidad argentina desde la periferia y los discursos estéticos que circulan en la ciudad de Buenos aires entre 1920 y 1930 desde espacios fronterizos como el inmigrante, el tango y la pampa. Según Edward Said esta relación centro-periferia es uno de los ejes del Orientalismo como discurso para ofrecer una jerarquía de valores. El centro y la periferia no son espacios fijos sino que se crean a través de redes discursivas. Una de estas redes es la relación con los objetos de consumo, su consumo y valoración estética como actividad moderna.

Este capítulo plantea el análisis de diferentes experiencias y estrategias en la creación de espacios modernos en Argentina, México y Cuba. La moda como espacio cultural transnacional y transatlántico genera discursos en torno a las fronteras de los espacios modernos y la construcción de geografías materiales y de la imaginación que

permiten la creación de una soberanía territorial y cultural, en definitiva, la creación de geografías estéticas. Según Sarah Radcliff, la creación de prácticas geográficas es condición indispensable para la circulación de discursos modernos: "The spatiality of modern territorial power is supported by specific geographical practices through which territories are known and contain powers, and by means of which self-evidentiality of modernity can be reiterated" (26). Este capítulo ahonda en el análisis del viaje, la mirada y la moda como marcadores de geografías modernas. El acto fundacional de la mirada permite narrativas en movimiento, al mismo tiempo que la moda fija la mirada en el cuerpo, como espacio de ciudadanía y buen gusto Las experiencias de viajeros como Domingo Sarmiento y Eduarda Mansilla en Argentina, el viaje costumbrista de Guillermo Prieto a través de la Ciudad de México o las cartas y memorias de la Condesa de Merlín y Renée Méndez Capote en Cuba abordan la moda como discurso estético y de participación ciudadana, al mismo tiempo que se convierte en una delimitación de geografías sentimentales, urbanas y nacionales. Al contrario de lo que plantea Benedict Anderson, la comunidad imaginada que se forma en torno a la producción y consumo periodístico no es, en ningún modo, un espacio homogéneo que se superpone al Estado como institución. Por el contrario, estaríamos ante la creación de diferentes espacios y prácticas diferenciadas planteadas desde el principio de la desigualdad en el acceso al conocimiento y en la importancia de la autoridad estética. La mirada reestructura los sistema de la moda para incorporar los modelos populares del vestido y los espacios de representación de los mismos. Esta mirada elabora la pampa como periferia en el caso de *Facundo,* los barrios de la Ciudad de México en las crónicas de Prieto y la isla de Cuba

como periferia de sí misma a través de las cartas de la condesa de Merlín y la nostalgia de Renée Méndez Copote en *Memorias de una cubanita que nació con el siglo.*

Debates en torno a la moda y la literatura como marcadores civilizadores.

Para Michael de Certeau el espacio nunca tiene una categoría ontológica, sino que se crea a partir de prácticas discursivas y corporales que crean mapas sociales. En el siglo XIX, podemos considerar la moda y la literatura como espacios de conocimiento. Los discursos que generan nos dejan ver las tensiones para consolidar un discurso literario como base de una identidad latinoamericana frente a la moda como sistema estético con sus propias leyes y su continúa interpelación al deseo. La creación de un gusto estético como base de una autonomía cultural se lleva a cabo a través de la delimitación de practicas tradicionales y modernas. En general, se ha pensado la tradición ligada a espacios locales y marcados por el valor de autenticidad, mientras que lo moderno se inserta en un espacio transnacional. Según Peter Wade, no todo lo nuevo se considera moderno sino que dependen de cómo se inserte en un contexto de relaciones globales y locales (64). Néstor García Canclini critica este presupuesto conceptual con la reformulación del término hibridez en donde la tradición se define como producto de la modernidad relacional y cambiante. En la creación de espacios diferenciados son necesarias nuevas formas de relacionarse a través del consumo cultural legitimado por el gusto, un acto de autoridad estética que vela la presencia de otras diferencias sociales, sexuales y raciales.

Roberto Fernández Retamar ha cuestionado la existencia de la literatura como paradigma aislado y pilar de la modernidad. La aparición de literatura como disciplina y la figura del autor surgen al mismo tiempo que los Estados-Nación y acaba

convirtiéndose en institución nacional. Roberto González Echevarría afirma que America Latina como entidad está creada sobre la naturaleza y la especificidad del paisaje original que la distingue como única (24). Es cierto que la naturaleza es un elemento importante en la construcción latinoamericana desde las primeras crónicas, y especialmente a partir de Andrés Bello y sus *Silvas americanas.*[5] Sin embargo al analizar las conexiones entre la moda y la literatura como acceso al conocimiento y a la representación, la literatura se convierte en un discurso de buen gusto dentro del espacio de la moda, lo cual que permite legitimar una identidad nacional y latinoamericana desde la belleza de la naturaleza y de la mujer. No se trata de convertir la moda en un discurso único y hegemónico que explique el siglo XIX latinoamericano sino de plantear las posibilidades que ofrece para analizar la cultura material y visual de caracter popular, un discurso estético del cuerpo, y su relación con la literatura. Enrique Dussel afirma que tras las independencias se presenta la necesidad de cambiar de indumentaria a los integrantes de los nuevos espacios en un intento de crear una raza latinoamericana: "new visages took the stage as the ancient poor people of the colonial era reappeared as if with new clothing" (128). Latinoamérica se recrea como una raza única no desde una diferenciación biológica, sino desde la diferenciación estética que permite la indumentaria y el adorno.

En el análisis de la mirada como diferenciación estética y su función a la hora de definir espacios modernos latinoamericanos hay que tener el amplio caudal narrativo que se organiza alrededor de los libros de viajes, ya sean desde una perspectiva extranjera o desde la mirada local. James Clifford en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* analiza la modernidad desde un punto de vista antropológico en los encuentros de culturas en los libros de viajes: "travels and contacts are crucial sites for an

unfinished modernity" (2). El desplazamiento es analizado como la base para la creación de unas fronteras y de mapas.[6] Clifford define el viaje como actividad cultural a partir del conocimiento y la cultura material: "Travels denotes a range of material, spatial practices that produce knowledge, stories, traditions, comportments, music, books, diaries, and other cultural expressions" (35). Sin embargo, Clifford, se centra mayoritariamente en viajes transnacionales, que refuerzan de alguna manera las fronteras definidas y los espacios de distribución de este conocimiento. En este sentido *Facundo* (1845) y *Recuerdos de provincia* (850) de Domingo Faustino Sarmiento son un ejemplo de una organización nacional desde circuitos estéticos y económicos transnacionales. La mirada a la cultural material y el vestido como organización espacial presenta nuevas posibilidades a la hora de estudiar estrategias de representación que le sirven para visualizar la oposición entre civilización y barbarie.

Si consideramos el viaje como acto de producción de conocimientos modernos, es necesario tener en cuenta la masculinización del viaje y la conformación de un sujeto moderno masculino en movimiento. Según Clifford, las mujeres viajeras son conscientes de la definición del viaje como actividad masculina y del modelo que estos viajeros ofrecen: "although recent research is showing that they were more common than formerly recognized, women travelers were forced to conform, masquerade, or rebel discreetly within a set of normatively male definitions and experiences" (32). El viaje como una experiencia científica organiza ciertos circuitos económicos y estéticos del viaje que borran otras diferencias de clase, género y raza: "has taint of location by class, gender, race, and a certain literariness" (Clifford 39). No hay que olvidar que el viaje es una forma de fijar ciertos símbolos de identidad dentro de una comunidad, por lo que es

necesario que el viaje presente una codificacion y una audencia que sepa leer estos códigos.[7] En estas representaciones hay objetos que tienen una mayor movilidad. Por ejemplo, la vestimenta se usa como referente estético de diferenciacion y creación de identidades cosmopolitas y plantea la creación de un sistema de moda transnacional. Las políticas culturales y de consumo plantean cuestiones en torno a la superficialidad o autenticidad de los productos que se consumen y su centralidad o periferia dentro de espacios nacionales. Aunque la moda no ha sido considerada en su plenitud como objeto de análisis, creemos que su importancia en la obra de Sarmiento debe ser planteada desde dos funciones. Por un lado permite la visibilidad de un espacio estético en torno a la pampa, y por otro posibilita la creación de diferentes voces que se pasean por el texto exponiendo diferentes cuerpos estéticos capaces de despertar el deseo de lectura. La capacidad crear diferentes máscaras a través de un proceso de travestismo le posibilita al narrador un *performance.* Según Judith Butler la diferencia sexual se elabora a partir de narrativas a las que los sujetos se adhieren, ya sea mediante su apoyo o su rechazo: "the tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of those productions – and the punishments that attend not agreeing to believe in them" (140). A la hora de presentar esta diferencia sexual como ficción estética es importante contar con un escenario que permita o excluya ciertas operaciones y las clasifique de acuerdo a la división sexual. Así el *performance* no solo es necesario para consolidar las diferencias entre lo masculino y femenino sino que permite la creación de un espacio discursive popular en torno a la moda en donde representar dichas diferencias. En este espacio dentro del cual se produce el rechazo o adhesión a la moda subyace el rastro de estas operaciones performativas a través de la

mirada. Según Francine Masiello este travestismo es un intento de controlar todos los espacios discursivos posibles y de establecer los movimientos dentro de los mismos: "El juego de Sarmiento con la alteridad puede explicarse como un deseo de controlar todos los discursos, de ampliar su poder a las zonas prohibidas o de transcender el límite de las fronteras" (*Entre civilización* 39). Para llevar a cabo esto, Sarmiento manipula las convenciones de la moda para poder presentar cuerpos y diferencias novedosos.

Dentro del canon, *Facundo* (1845) contiene tres constantes de las letras latinoamericanas. En primer lugar surge en *Facundo* el dictador, no ya en la figura de Rosas, caracterizado como tal, sino en una fuerza primitiva mucho más poderosa: el caudillo Facundo. En segunda instancia, plantea el discurso de civilización y barbarie que va a condicionar discursos socioculturales y políticos, tanto en Argentina como en buena parte del continente, y que se convierte en un mito de la modernidad. Finalmente, surge en *Facundo*, la figura el escritor latinoamericano como autoridad. Roberto González Echevarría ha analizado en *The Voice of the Masters* los mecanismos que convierten a *Facundo* en un mito fundacional de la literatura nacional a partir de la elaboración de esta autoridad desde el uso del discurso legal y antropológico.

Facundo es un texto híbrido, un ensayo etnográfico, narrativo, histórico, pero es sobre todo un libro que pretende constituirse como una geografía estética argentina a través de la lectura. La representación de la lectura como actividad estética transforman a Sarmiento en un ciudadano modelo. Sarmiento se lee a sí mismo ya que el narrador se construye textualmente a través de las citas y sus lecturas. Así, hay en Sarmiento una lectura de la pampa corporeizada en Facundo. El travestismo de Sarmiento aparece en las primeras líneas de la obra cuando afirma "Yo soy Facundo Quiroga", una invocación que

sitúa a Sarmiento dentro de la pampa mediante su asociación con una serie de características sociales, geográficas y psicológicas de Facundo, aunque Sarmiento nunca había visitado la pampa antes de escribir su obra. En *Facundo* se combina la civilización y la barbarie. Por un lado la lectura de *Facundo* es una actividad estética y civilizada. Por otro lado el cuerpo estético de Facundo que surge de la lectura se opone a otros cuerpos bárbaros, es decir, desconocidos y ajenos al territorio y queda absorbido como elemento tradicional de buen gusto.

Sarmiento se apropia de la voz popular mediante las combinaciones textuales y el uso del vestido en sus descripciones. En esta labor, el narrador se presenta no solo con diferentes estilos sino que su libro se convierte en un cuerpo estético deseable: *Facundo*. El travestismo como dispositivo retórico presenta similitudes con la moda debido a la importancia que la ropa, el estilo y el adorno tienen a la hora de crear una imagen: "Both presupposed that clothing, styles, accesories and cosmetics depend largely on the combination of structures that produce the image of a complete (textual) body" (Pancrazio 232). La construcción de un espacio estético argentino en Sarmiento se construye mediante la circulación de imágenes de prendas masculinas y la actividad de asignarles un lugar a través de la lectura. La importancia de esta lectura se manifiesta en la pasión por la lectura del libro *Facundo* y en su consumo ilegal y popular que lo convierte en un mito: "ajados y despachurrados de puros leídos, hasta Buenos Aires, a las oficinas del pobre tirano, a los campamentos del soldado y la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe" (19). El libro se convierte en un mito que circula en multitud de espacios tanto de la cultura culta como popular. Esta circulación en lugar de devaluar su contenido lo mejora. El *Facundo* como

cuerpo ajado y deformado por el uso no pierde valor ya que su lectura lo transforma en un objeto de buen gusto.

Sarmiento es el mediador de este ser que representa el alma de argentina y que está "vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas" (8). Y su función como invocador de este espíritu es la dar a conocer un espacio argentino novedoso, y por lo tanto moderno. Este espacio "aún no explorado ni descrito por la ciencia"(10), no tiene ni sistema político ni fronteras claras. Los límites de este espacio argentino se sitúan como zona de contacto entre una barbarie africana de la metrópolis y una Europa civilizada. Sin embargo, Sarmiento no utiliza la palabra modernidad sino civilización frente a lo salvaje: "de eso se trata: de ser salvaje o no ser salvaje" (12). De esta forma, Sarmiento utiliza el pasado colonial para establecer geografías estéticas que permiten nuevas relaciones transatlánticas. El salvaje aparece ligado a nuevas relaciones coloniales, esta vez no con respecto a España, sino a Buenos Aires como metrópolis: "Después de la América, ¿hay otro mundo cristiano civilizadle y desierto que la América?" (13). Tanto el espacio de la pampa como el resto del continente es un desierto que debe ser rentabilizado. La inmigración europea puede ayudar en esta tarea, pero es necesario un guía que conduzca a las masas. Sarmiento sigue la teoría del hombre representativo que encarna las tradiciones y hábitos nacionales. En la biografía de Bolívar ve la sombra de Europa— a Napoleón — y quiere crear un personaje esencialmente americano:

> es que las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el poncho para presentarlo desde el primer día con el frac, ni más ni menos como los litógrafos de Buenos Aires han pintado a Facundo, con casaca y solapas, creyendo impropia su chaqueta que nunca abandonó. (17)

Así el Facundo reaparece con el poncho, una prenda que aunque todavía no ha adquirido la riqueza semiótica que contiene en la actualidad, pero que empieza a ser asociada a la amplitud de la pampa y a una masculinidad natural. La literatura de Sarmiento entra en competencia con uno de los géneros más populares del costumbrismo argentino, el de las litografías. El engaño a los ojos de las representaciones pictóricas está presente en la crítica al travestismo del personaje de Facundo. En los pliegues de la casaca y el poncho se visualiza la definición de una organización política que va a limitar las fronteras de la indumentaria masculina. Sarmiento propone imaginar Buenos Aires como la Babilonia americana, la ciudad más grande del continente, a pesar de que la pampa amenaza el espacio urbano. El lujo de Buenos Aires es presentado como un lujo civilizado, procedente de diferentes puntos del planeta, frente a la pampa como un espacio asiático con un lujo exótico y caravanas que cruzan la pampa como en oriente: "Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles, cuya gente tiene costumbres, idiomas y vestidos peculiares, que la distinguen de los otros habitantes, como el marino se distingue de los hombres de tierra" (27).[8]

La civilización se inserta en un espacio urbano y se cifra en el traje: "la elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tiene allí su teatro y su lugar conveniente" (29). Es por lo tanto una nación masculina cifrada en el acceso al lujo, y en la capacidad de organizar valores estéticos en torno a la novedad, el dinero y el comercio de objetos en Buenos Aires.[9] No solo está delimitando un espacio nacional en torno a la pampa y la diferencia estética con la ciudad, sino que además plantea esta diferencia en torno al resto del continente, creando una imagen de barbarie, ligada a la pampa, y por sinécdoque a Latinoamérica: "el hombre del campo

lleva otro traje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos" (29). El traje americano es visto como una tradición colonial que impide su proyecto político republicano. El problema de la riqueza de la pampa es que no hay "res publica." No hay una organización política que distribuya esa riqueza ni un código cultural que aproveche las posibilidades de la naturaleza para crear la nación argentina que "tiene su costado poético y fases dignas de la pluma del romancista" (38).

La pampa es un espacio fértil para la imaginación y Sarmiento considera fundamental la creación de un código de lectura que permita incorporarla: "¿Cómo ponerle rienda al vuelo de fantasía del habitante de una llanura sin límites, sin conciencia de sus propias tradiciones, sin tenerlas en realidad; pueblo nuevo, improvisado, y que desde la cuna, se oye saludar pueblo grande" (111). La pampa es un espacio de expansión cultural que permite imaginar una metrópolis bonaerense en la que pasear la mirada y ser visto como ciudadano. Sin embargo, la pampa no es un territorio extraurbano, sino que se materializa en Rosas y Facundo. La descripción de Rosas y Facundo a través de su vestimenta sirve para orientalizar a estos personajes. En concreto, los presenta dentro de una tradición colonial en la que se superpone España y África como espacios antimodernos en relación a Europa. África, porque lo español se define desde lo árabe, en el corazón de Buenos Aires plantea el problema de cómo identificar al ciudadano argentino de acuerdo a un orden estético: "Las calles circunvecinas están empavesadas, alfombradas, tapizadas, decoradas. Es aquello un bazar oriental en que se ostentan tejidos de damasco, púrpura, oro y pedrería, en decoraciones caprichosas" (207). El capricho decorativo apunta a la importancia de encontrar una estética que represente a un modelo

político moderno. Recordemos que Alberdi ya planteó en *La moda* un proyecto político de la vestimenta, y en concreto del vestuario masculino.

La moda es el diferenciador cultural y estético por excelencia. Rosas viste de colorado, al igual que los pueblos de Oriente como Argel y Marruecos, un color asociado a la sangre y a la barbarie, frente al negro del frac. Rosas, héroe del desierto como lo denomina Sarmiento, es elegido el 5 de abril de 1833. Sarmiento describe el momento del cambio de poder a través del cuerpo de Rosas: "Presentose de casaca de general, desabotonada, que dejaba ver un chaleco amarillo de cotonía. Perdónenme los que no comprendan el espíritu de esta singular toilette, el que recuerde aquella circunstancia" (206). El vestuario le permite la reivindicación de una posición superior del narrador frente a Rosas. Además, el narrador es el depositario de la memoria y la tradición que la moda reformula continuamente. Sarmiento es consciente de la necesidad de personalizar un gobierno para que éste triunfe y la gente se identifique con él a través de la adhesión al vestuario. Rosas gobierna la vida pública mediante la cinta y el chaleco colorados como símbolos de adhesión política y del americanismo y del rechazo de la influencia europea, sobre todo la francesa:

> A la par de la destrucción de todas las instituciones que nos esforzamos por todas partes en copar a la Europa, iba la persecución al frac, a la moda, a las patillas, a los peales del calzón, a la forma del cuello del chaleco, y al peinado que traía el figurín; y a estas exterioridades europeas se sustituía el pantalón ancho y suelto, el chaleco dorado, la chaqueta corta, el poncho como traje nacionales, eminentemente americanos. (*Facundo* 220)

Desde lo extraurbano, lo europeo que se persigue, Sarmiento plantea en el frac, el cuello del chaleco y las patillas un espacio periférico y extranjero. Sin embargo, tanto el pantalón ancho como el poncho no dejan ver un cuerpo masculino y apreciar sus

cualidades estéticas dentro de Argentina. En el cuerpo de Facundo, de Rosas y del gaucho están marcados los límites del nuevo espacio. Para Sarmiento, la Argentina bárbara es un espacio asiático y durante el gobierno de Rosas es el límite de la frontera con la civilizada Europa. A partir de este espacio del gaucho debe crearse un sistema de producción cultural y material propio: "¿Quiere la Inglaterra consumidores? ¿Pero que han de consumir seiscientos mil gauchos, pobres, sin industria como sin necesidades, bajo un gobierno que extinguiendo las costumbres y gustos europeos, disminuye, necesariamente, el consumo de estos productos?" (*Facundo* 232). Para Sarmiento la constitución de Argentina como espacio nacional pasa por su inclusión en un mercado de consumo transnacional. Argentina como producto de consumo y consumidor le concede a Sarmiento una autoridad estética y la posibilidad de una crítica política a través del consumo de la moda y la modernidad.

El problema de Sarmiento es cómo distanciarse de una barbarie de la que él procede y como distinguirse dentro de la misma como civilizado. Si en *Facundo*, Sarmiento había construido una biografía de la pampa encarnada en Facundo y un código de lectura fundamental para incluir la pampa como espacio estético productivo, en *Recuerdos de provincia* (1850) Sarmiento construye su autobiografía a través de las memorias de su infancia y el *buildingsroman* como héroe romántico y civilizado. Sarmiento ya había planteado en *Facundo* que los mayores problemas de Argentina son el despotismo político, encarnado en Rosas, la incultura, de la que escapa a través de la lectura, y la esterilidad de la pampa, "el desierto de los campos." En *Recuerdos de Provincia* denuncia el hecho de que la historia de la República haya borrado el pasado colonial en lugar de aprovecharlo para analizar la manera de ser argentina: "Nosotros al

día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la Inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada" (206). Para Sarmiento han cambiado las fuentes de la imaginación y la invención, ya que si antes se basaba en la copia de otras tradiciones, ahora el lector responde a otro tipo de curiosidad, y por lo tanto la colonia debe ser reescrita.

La reescritura de la colonia es, al mismo tiempo, una reescritura de la memoria cultural de Sarmiento. Sarmiento comienza el recuento de su infancia marcando su pasado colonial. Se caracteriza como el otro, árabe por la familia de su madre, de apellido Albarracín. Su madre se caracteriza por ser hacendosa y por su capacidad de usar la producción textil del telar para elaborar una herencia familiar. Sarmiento presenta una composición en collage en la que ensarta diferentes escenas caracterizadas por la importancia de la cultura material: "Las industrias manuales poseídas por mi madre son tantas y tan variadas, que su enumeración fatigaría la memoria con nombres que hoy no tienen ya significado" (232). Sin embargo, la perdida de referentes culturales de la colonia, así como de la capacidad lingüística para nombrarlos, convierten a Sarmiento en un traductor y experto en moda y usos coloniales. Él sí tiene este conocimiento y aprovecha para ofrecérselo al lector: "pañuelos de lana de vicuña, corbatas y ponchos de la misma lana, miriñaques y calceta de todo tipo" (232). Su madre se convierte en el último eslabón de Sarmiento con la colonia mientras que sus hermanas le ofrecen la conexión con los nuevos espacios republicanos en formación: "al dejarse vencer por un mundo nuevo de ideas, hábitos y gustos que no eran aquellos de la existencia colonial de que ella era el último y más acabado tipo" (244). La Revolución se lleva a cabo en el

interior dentro de la casa, y en donde el hogar representa la nación, una nación femenina en la que las mujeres tienen control sobre la cultura material.

Para Sarmiento los cambios en la decoración son el síntoma de cambios sociales más extensos. Cuando las hermanas crecen dentro de un espacio republicano comienzan a tener diferentes gustos "empezaron a aspirar las partículas de ideas nuevas de belleza, de gusto, de confortable que traían hasta ellas la atmósfera que había sacudido y renovado" (245). El recuento de la cultura material doméstica tiene dos funciones. Por un lado, le permite a Sarmiento su inclusión dentro del espacio material que va a reformular hasta convertirse en un experto en modas. Por otro lado, plantea un cambio en la representación de la diferenciación y del acceso al conocimiento. Si bien Sarmiento alaba la cultura material de su madre que le otorga la función de experto cultural y su capacidad de mediador con la tradición argentina, critica los gustos modernos de sus hermanas, como una amenaza de la tradición y de su figura heroica:

> Entró la manía de destruir la tarima que ocupaba todo un costado de la sala, con su chuse y sus cojines, diván que como he dicho antes, que nos ha venido de los árabes, lugar privilegiado en que sólo era permitido sentarse a las mujeres y en cuyo espacioso ámbito, reclinadas sobre almohadones (palabra árabe) trababan visitas. (245-246)

La presencia de los comentarios lingüísticos y etimológicos de Sarmiento al aclarar al lector que la palabra "almohadón" es árabe, lo mismo que la costumbre del diván, sirve para orientalizar la colonia y lo femenino. Al mismo tiempo, Sarmiento se presenta como defensor de la tradición y se separa del ataque a objetos sagrados que llevan a cabo las mujeres de su familia. Sarmiento apunta a la importancia de lo material como elemento simbólico colonial: "Protesto que yo no tuve parte en este sacrilegio que ellas cometían, las pobrecitas, obedeciendo al espíritu de la época" (246). Pero este proceso de

apreciación es imposible sin una capacidad estética. Así los orígenes del "yo" se sitúan en la materialidad de lo colonial, al mismo tiempo que Sarmiento tiene que negociar su función como autoridad estética en un espacio femenino, que amenaza su legitimidad como ciudadano moderno: "Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a otro; la vida de la República naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro" (254). Sarmiento construye una ficcionalización de la modernidad planteada desde una división de género atendiendo a diferencias geopolíticas.

Desde el exilio en Chile, Sarmiento publica *Facundo* y en varios artículos de modas articula su autoridad estética para construir una identidad argentina. En sus artículos la moda se convierte en un espacio popular en donde Sarmiento discute un modelo de ciudadanía y de la participación política. *Facundo* y *Recuerdos de provincia* planteaban la importancia de una riqueza material de la pampa y la colonia, desperdiciada por falta de una organización política y de ciudadanos que la sepan apreciar. El paradigma de civilización y barbarie propuesto por Sarmiento encuentra en la moda un dispositivo textual para apoyar su proyecto sociopolítico y la función de la mujer dentro de él: "Tales modas—según Sarmiento— vestirían y lograrían cubrir y constituir metafóricamente un cuerpo nacional hasta aquel entonces fragmentado y desnudo" (Hallstead 58).

Para Sarmiento el progreso se cifra en la cultura material de la moda y en la necesidad de reformar el vestido del gaucho y de la mujer. Así, la necesidad de crear un espacio nacional con unas determinadas estéticas políticas se materializa en los artículos de moda, publicados entre 1841 y 1845 en diferentes periódicos chilenos en donde

Sarmiento lleva a cabo un travestismo textual desde su condición de exiliado. Mediante diferentes máscaras el narrador puede entrar y salir de diferentes espacios a través de la construcción de modas populares, de trajes, lecturas y de visitas a los teatros. En los artículos Sarmiento despliega sus características de dandy textual para pasearse por diferentes espacios a los que atribuye valores estéticos y morales. En el extranjero, tiene la función de exotizar lo argentino en su propio cuerpo: "Lejos de vituperar estos usos, yo llevo para ostentar en Londres y París, al regreso de mi compañía, apero cuyano, con guarda-montes, botas de potros, libes, y chiripá, y estupendo avío redondo para alborotar medio mundo" (11). El estudio etnográfico de su cuerpo le permite una arqueología del territorio cuyano al mismo tiempo que lo convierte en un objeto de consumo transnacional a través de la escritura de un cuerpo popular vestido como argentino. Se presenta como objeto de la mirada del hombre europeo, que ve en Sarmiento a un "otro," pero al mismo tiempo esconde un cuerpo civilizado que no se expone a la mirada.

Sarmiento considera los periódicos una marca del progreso material de las naciones y plantea la necesidad de que el "diarismo descienda a las costumbres y sea una necesidad ordinaria de la vida" (*Mercurio* 4 de julio y 7 de Agosto de 1841, 66). Es consciente de que para que triunfe este proyecto costumbrista tiene que contar con la aprobación y el consumo de las masas, en este caso un público femenino y una cultura popular. En un artículo sobre la revista *El museo de Ambas Américas* publicado en el *Mercurio* entre el 8 y 28 de abril afirma que las revistas son un espacio escaparate de ideas continentales y un intermediario entre el libro y el público. Pero este yo-moderno se sitúa en el exterior, fuera de las masas lectoras, y se construye desde una mirada transnacional de la moda. En la plaza y en el teatro se observan las prácticas políticas y

culturales. En "La venta de zapatos" publicada el 21 de abril de 1841 en el *Progreso*, la democracia como práctica popular se presenta en la venta de zapatos a través de un cuadro costumbrista en el que se permite al lector una mirada al mercado de diferentes voces: "La democracia existe en Chile, y no encubierta, ni embozada en poncho, ni disfrazada de frac; se muestra a cara descubierta, aunque de noche, porque la luz del día la perjudica. La democracia está, ¿sabe dónde? ¡En la venta de zapatos!" (49). Pero es una democracia populachera, sin gusto, lleno de tonos populares que desconocen los valores estéticos y éticos. Por ejemplo, las botas en la que se detiene el narrador del artículo no tienen valor intrínseco: "Una mirada de los pies a la cabeza descubre a nuestro comerciante popular todas las sinuosidades, de vuestro corazón, y todo lo que valen las botas" (51). Es el deseo el que le concede valor estético y material. Consciente de este mecanismo de valor, Sarmiento despliega diferentes estrategias para atraer el deseo de sus lectoras a través de la moda. Por lo tanto el sistema de la moda es un espacio capaz de atribuir nuevos significados y valores estéticos a los objetos que forman parte de él con la presencia de una autoridad estética que valora este progreso material y lo incorpora a los nuevos espacios políticos.

El narrador se centra en los espacios populares de intercambio de mercancias, principalmente el mercado. El teatro es el otro espacio público cultural por excelencia, y Sarmiento aprovecha las crónicas de la actividad teatral para subrayar sus conocimientos de moda. Es una moda pública, y mayoritariamente femenina, que se opone a un "yo" masculino despreocupado del adorno: "abandoné mi cómodo y célibe lecho después de cinco minutos de toilette me lancé a la calle. ¡Qué imponente espectáculo!" (161). En el artículo "Fiestas de la Noche Buena" publicado en el *Mercurio* el 24 diciembre de 1841,

la celebración de la Nochebuena es descrita también de acuerdo a los patrones del gusto "hora en que los pretendientes, apurando el último quilate de la elegancia y tocando en ridículo su almibarada ficción" (162). Para Sarmiento la vestimenta es una ficción ridícula en oposición a la suya, que encarna una narrativa sobria y con intención didáctica. Al igual que la moda, que se reviste de elementos extranjeros para popularizarse, el lenguaje también pasa por una popularización para atraer el deseo de los lectores:

> los idiomas vuelven hoy a su cuna, al pueblo, al vulgo, y después de haberse revestido por largo tiempo el traje bordado de las cortes, después de haberse amanerado y pulido para arengar a los reyes y corporaciones, se desnuda de estos atavíos para no chocar al vulgo a quien los escritores se dirigen. ("Segunda Contestación a un Quidam" *Mercurio* de 22 de mayo de 1842, 154)

De forma irónica Sarmiento discute que la defensa de un idioma puro y aristocrático es un sentimiento colonial disfrazado de patriotismo ante lo cual esgrime el ejemplo de Marino José de Larra y lo popular en los cuadros costumbristas. Sarmiento plantea la reforma lingüística desde la modernización lingüística. Para ello, propugna la apropiación de la moda al mismo tiempo que es una defensa ante las críticas que lo acusan de extranjero. Como argentino en Chile, puede ser visto como extranjero. Como guía de un gusto latinoamericano y desde el uso de lo popular, moda y escritura popular, Sarmiento es capaz de verse en diferentes espacios y "otros" y volver adornado con un ropaje y estilo modernos.

El panorama literario es visto desde la moda como un sistema democratizador que necesita de un guía. En el artículo "Los Gallos Literarios. Memorias de una gallina de Guinea que vivió 10 años en la República del gallinero" (*El Mercurio* 23 de junio de 1842) se escribe la historia de los animales escrita por una gallina cuya familia fue

transportada como esclava hasta Santo Domingo desde Guinea. La gallina recuenta la historia de la república del gallinero a través de la memoria del viaje transatlántico y tres modelos de gallos literarios: el argentino, el parisino y el inglés. El argentino es caracterizado por sus movimientos corporales y su bravuconería, pero apenas por el traje: "Vedle marchar, ¡qué mesura, qué garbo!" (242). Es un cuerpo que necesita ser definido por un estilo porque no esté presente. El francés es el más culto y sin embargo el inglés es el que más poder tiene: "en cambio del poder que no le dan sus espuelas, se desquita con imponer la moda a todos los otros gallos, y nadie se sustrae al yugo de sus sastres. Viste con elegancia, prefiere los trajes oscuros" (243). En este artículo, el modelo inglés es para Sarmiento el más deseable ya que del cuerpo del gallo inglés emana un sistema visual del que participan los otros gallos. Dentro de esta masculinidad se hace otra distinción desde lo racial. Cuando describe a los gallos negros la mirada se centra en la diferencia de color del traje y la falta de decoro y limpieza: "Poco aliñados en sus vestidos, usan del color ceniciento que lleva el mismo nombre de su raza" (244). Sin embargo a medida que avanza la historia de la republica estos gallos comienzan a cambiar su forma de vestir: "A pesar de todo esto, los gallitos más nuevos comienzan a abandonar las prácticas de sus abuelos y se afeitan a la francesa y buscan su alimento con la prontitud y actividad inglesas" (244). Humorísticamente hablando, el problema es que ahora todos estos gallos quieren cantar y claro hay que delimitar quién tiene derecho a expresar su canto y cómo separarse de estos nuevos competidores. Por eso, el narrador se trasfigura en una gallina y no en un gallo. Desde el punto de vista de una gallina, el cuerpo masculino se presenta desde un proyecto estético. El modelo estético de la diferencia racial, sirve además como materia de consumo cultural, y pasa a ser un adorno narrativo en boca del narrador que

sabe adornar la historia con los elementos retóricos que agradan al público. El travestismo de Sarmiento en gallina le permite la elaboración de un nuevo sujeto desde lo femenino y lo popular. A través del disfraz femenino, presenta un personaje exótico que invierte las jerarquías sociales masculinas, lo parisiense y lo inglés, pero también los diferentes modelos masculinos argentinos.[10]

En "Los señores salvajes en la ópera," publicado el 15 de agosto de 1845, la descripción de dos patagones en el teatro vuelve a hacer hincapié en la lectura del cuerpo masculino desde lo parisino "para los que en París lean este folletín, vamos a describir la exhibición en la ópera de dos señores Salvajes" (316). Los salvajes no tienen gusto por la música y se marchan en el tercer acto aburridos de Rossini. Sin embargo ellos se convierten en parte del espectáculo para ser consumidos "subió de punto el contento del pueblo y atrajo sobre ellos las miradas de palcos y platea, las cuales fueron a caer sobre medio cuerpo desnudo que se escapó del esbozo, desecho en aquel momento por el entusiasmo lírico" (318). El entusiasmo del público hace posible desnudar a los patagones y convertirlos en material estético para el espectáculo nacional, pero también, internacional, y que lo que se escribe sea un folletín para ser leído en París. Desde el folletín, Sarmiento participa de un espectáculo nacional que le proporciona las coordenadas de participación como ciudadano y civilizado.

El narrador de los artículos publicados en el *Progreso* opta por un transvestismo textual, por la presentación del yo como mujer elegante, y se transforma en una voz femenina ya sea como modista o como escritora de folletines sobre moda. Estos artículos se sitúan en un espacio fuera de las coordenadas de lo nacional. "Un día en Francia" publicado en el *Progreso* el 1 de agosto de 1845 es un viaje imaginario de Francia a

Argentina. Las modistas son enviadas por Francia para traducir e interpretar el figurín de la moda. En el artículo, el narrador se presenta como una modista que narra un encuentro con una provinciana. Ésta se pone en manos la modista-narrador lo que conlleva un cambio total de su fisonomía. Hay en este cambio una doble transformación, ya que la fisonomía de la mujer ya había sido cambiada por un sistema textual: "¿Desaprobaba yo una cortedad del traje que la hacía rechoncha? La modista le había añadido cuatro pulgadas con lo que su cintura había quedado como la fabulosa de Venus" (304). El escritor ejerce la autoridad estética desde su labor de crítico de moda. Sarmiento presenta la labor de las modistas y la del escritor en términos de elegancia y trabajo. Las modistas son un modelo económico también ya que a pesar de la falta de capital son capaces del trabajo duro y del culto a la elegancia, del mismo modo que Sarmiento y su conversión en escritor profesional es posible por su estilo elegante y su producción textual.

Los folletines de moda de Sarmiento presentan una gran variedad de temas. En "Nuestro Folletín" publicado en el *Progreso* el 10 de noviembre de 1842 la moda llama la atención por su importancia para presentar un espacio moderno en torno al consumo de objetos bellos:

> Este es un asunto tan grave como nuevo. Visitaremos los barnizados y brillantes estantes de Marchan y Lataste, los *fashionables* y confortables efectos de Prieto, las cachemiras de León, los pañuelos de Puelma, las cintas y blondas de Levasseur, los terciopelos de Gandarillas y recomendaremos a nuestro elegantes lo que el folletín de la moda ordena usar de preferencia. (1)

El uso del "nosotros" permite que Sarmiento se pasee por diferentes espacios de consumo elegantes. Pasará revista a trajes, modelos en tertulias y teatros y en este contexto "tendrán en este lugar privilegiado grata y cordial acogida ensayos literarios de nuestros jóvenes, ya sea que quieran dar rienda a la travesura de su ingenio en un articulillo de

costumbres o manifestar lo delicado de su sensibilidad con algunos rasgos apasionados" (2). El sistema de la moda como un espacio textual de reforma permite el desarrollo de una sensibilidad del buen gusto, al mismo tiempo que concede la oportunidad de la producción literaria dirigida a un público femenino. Sarmiento se convierte en un dandy en el texto que se pavonea mediando adornos de todo tipo y que disfruta de su posición como autoridad estética: "Pero ¿qué es eso de dandynarse, me dirán? Eso digan más bien, y no se metan a hablar de lo que no saben. Yo se lo explicaré" (17). A partir de aquí hace una enumeración de elementos de la vestimenta y complementos que son fuente de conocimiento: la corbata, el pantalón, los guantes, el sombrero y la relación que existen entre todos los completos, en especial entre el bastón y el sombrero como signos de modernidad del cuerpo masculino.

El cuerpo masculino y sus accesorios son una fuente de conocimiento para el público femenino, del mismo modo que los folletines y artículos de moda también se plantean desde el juicio estético masculino. Sin embargo, Sarmiento va más allá en su tarea de construir un espacio político y de representación a través de la moda en su travestismo femenino en la serie de artículos "Carta de dos amigas" y "Al oído de las lectoras." La serie "Carta de dos amigas," publicada en el *Progreso* el 16 de noviembre de 1842, es el intercambio de cartas entre Emilia, que vive en la provincia en Chile y Rosa, que escribe desde Santiago. Desde la primera carta se reitera la importancia de mantener el deseo por la lectura como dispositivo para llamar la atención de un público femenino. Está atención se mantiene a través de la moda como sistema de comunicación y espacio de lectura. Por ejemplo antes de empezar la narración del folletín la mirada del narrador se centra en el dormitorio de Rosa y el momento en el que ésta comienza a

desprenderse de la ropa. Vemos a un *voyeur* que se adentra en las intimidades y en el cuerpo femenino y que retrasa el desarrollo y propósito de la narración "he tirado sobre una silla el abanico de plumas que me compró mamá; el chal está por un lado y aún estoy con el vestido de baile, lo único que he hecho es desprendérmelo, porque ya no podía aguantarlo más" (33). La identificación del lector con el narrador en su actividad de *voyeur* permite desnudar el cuerpo de la mujer y sus posibilidades estéticas. En la carta se resume el semanario para que se disfrute de la lectura y de sus buenos autores. Desde una voz femenina, la voz narrativa reafirma la predisposición de la mujer ante la belleza y el hecho de que la lectura pueda servir de adorno para la mujer.

Las mujeres se caracterizan por su deseo constante de ser espectadoras y consumidoras. Sarmiento construye así dos voces femeninas, en la ciudad y en la provincia, que desean ser espectadoras y es este deseo femenino el que impulsa la escritura del folletín y los figurines de moda. En la "Tercera Carta de Rosa," publicada en el *Progreso* el 29 de diciembre 1842, Rosa aprovecha para mandarle el último figurín que pasa por Santiago, que es una figura casera no como las de Francia o España. La moda extranjera en manos de las mujeres es capaz de cambiar más rápidamente que las ideas literarias y distribuirse a través de otros espacios. Uno de estos espacios es el doméstico, que a través de la moda Sarmiento califica de poco civilizado: "Todavía no hemos adoptado modas especiales para dentro de casa, por lo que hay completa tolerancia de vestidos, fusión de todos los partidos, aunque como en nuestra sociedad en general, predominan las formas retrógradas" (40). Sarmiento observa la necesidad de homogeneizar una sociedad. Esta organización sociopolítica pasa por regular la moda como espacio participación ciudadana. El gusto está en la calle y en un espacio público

del que Sarmiento se siente guía. Sin embargo, sus fuentes de información no residen en un espacio latinoamericano o en las mujeres, sino que obtiene su conocimiento a través de París: "lo más flamante, lo del gusto del día, lo nuevo es para ostentarlo en la calle, ni más ni menos como en la prensa, en las cámaras y en los mensajes del ejecutivo; lo descosido, lo averiado, lo añejo está en el fondo de la sociedad, en las costumbres" (40). Así la moda y la lectura se localizan en un espacio doméstico que sirven para designar a la mujer en madre republicana consumidora, mientras que Sarmiento aparece en múltiples espacios con movilidad espacial y discursiva que legitima sus políticas estéticas latinoamericanas desde el consumo parisino. Si bien *Facundo* ha sido canonizado como obra fundacional argentina, en la que el "yo" escritor se erige como autoridad, vemos que esta autoridad no emana únicamente de la construcción de la pampa sino de un proceso de lectura y el consumo cultural cosmopolita, más visible en los artículos. Los artículos presentan tensiones en cuanto a la organización textual del sujeto. El travestismo y la multiplicidad de voces y una cultura popular de la vestimenta le sirven a Sarmiento para articular conceptos de democracia, ciudadanía y estrategias de representación estética a través de una apropiación de prácticas corporales populares.

La mirada transnacional de un sistema de la moda que permita la construcción de espacios de representación también está presente en *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla. A diferencia de Sarmiento, el espacio de la moda no se sitúa en el hombre sino en la reelaboración estética de las mujeres norteamericanas.

La importancia del viaje como acto epistemológico y fundacional de Latinoamérica ha sido reivindicado por los estudios postcoloniales, que sitúan las crónicas de los viajes de Cristóbal Colón como origen de la literatura latinoamericana.

Sin embargo, tenemos que recordar que estos textos coloniales apenas eran conocidos en el siglo XIX. Por el contrario, Mary Louise Pratt afirma que el siglo XIX supone un nuevo descubrimiento de Latinoamérica a partir de la influencia de los libros de viajeros, sobre todo europeos. Pratt distingue entre la narrativa de conquista que caracteriza a los escritores hombres, dominada por un impulso de expansión capitalista, y los textos de las "exploratices sociales" como Fanny Calderón, Flora Tristán y la Condesa de Merlín. Pratt también analiza las correspondencias entre textos escritos por hombres y los escritos por viajeras desde la mirada de lo exótico. Estas viajeras aunarían lo político y lo económico con relatos de la domesticidad y la vida cotidiana que les permiten establecer conexiones con una idea de nación. En el caso de Eduarda Mansilla el viaje transatlántico es un intento de reafirmar lo argentino desde espacios periféricos y en concreto, desde la moda como espacio transnacional femenino.

En *Recuerdos de viajes* (1882) Mansilla plantea un discurso estético para crear un espacio de escritura femenina desde espacios fronterizos, en una mirada del "otro" que es al mismo tiempo una mirada de sí misma como otro dentro de un espacio nacional en el que se siente nómada. Al contrario que Sarmiento que procede de una familia sin muchos recursos económicos o influencias políticas, Eduarda Mansilla parte de una posición privilegiada y se mueve en los círculos aristocráticos. Al igual que Sarmiento en *Viajes por Europa, África y América* (1849), Mansilla parte de Europa para llegar a los Estados Unidos, con lo que la creación de un espacio nacional se superpone a un espacio trasatlántico. La zona de contacto entre Europa y Argentina se sitúa en Estados Unidos y la frontera de Argentina no está en la pampa sino al sur de Estados Unidos. En la novela de Mansilla *Pablo o la vida en la pampa* (1869) observamos que el espacio de la pampa

es un espacio de expansión territorial con una historia colonial. Del mismo modo el sur de Estados Unidos es un espacio sin pueblo ya que la esclavitud no permite unos referentes nacionales. Esta falta de territorio se refuerza con la presencia de una lengua, la española, que no permite la representación. *Pablo o la vida en la pampa* fue publicada originalmente en francés y denuncia la imposibilidad de la idea de nación.

Ni el gaucho ni las mujeres encuentran en el proyecto de civilización un modelo con el cual identificarse. Para Mansilla, la pampa es un problema desde la diferencia estética ya que para Pablo la ciudad se presenta extranjera por los gustos europeos: "de este modo expresaba el odio irreflexivo y funesto que el gaucho siente por los que andan trajeados de negro" (65). El gaucho no encuentra un modo de identificación con modelos masculinos de autoridad en los que confiar: "esto explica la idea fija de los gauchos, según la cual la gente de "la ciudad" tiene dos leyes, una para ellos y otra para los de campo" (25). El narrador explica a un público extranjero la configuración del país: a pesar de que no deberían existir diferencias sociales existen dos bandos, "el hombre de la ciudad y el del campo, el hombre civilizado y el gaucho" (115). Sin embargo el problema de la mujer es que este modelo de civilización y barbarie sirve para poner en circulación cuerpos masculinos y clasificarlos atendiendo a necesidades económicas y de autoridad. Sin embargo, las mujeres quedan fuera del territorio simbólico de la pampa. Dolores, personaje de la novela, no tiene ni educación ni movilidad dentro de la pampa. El territorio es solamente un paisaje que no le ofrece ninguna posibilidad de conocimiento, ni un discurso estético de representación como en el caso de la obra de Sarmiento:

> Pero las jóvenes solteras, sobre todo las ricas como Dolores que no tienen a su cargo las tareas de la casa, ni los libros para instruirse o entretenerse , ni revistas de moda, ni vecinas para visitar, ni pobres para ayudar, ni amigas para contarse

> secretos, viven privadas de los grandes escapes que ayudan a expandir el alma, esa potencia que tiende a expandirse, como ocurre con todas las fuerzas naturales. (80)

Las jóvenes argentinas son parias del conocimiento, excluidas de los goces intelectuales. Si la pampa no es espacio para la mujer, tampoco lo es la ciudad, que marca las tensiones raciales del proceso civilizador. Cuando Micaela, la madre de Pablo, se acerca a la ciudad, se lleva a cabo la transformación de su cuerpo a través de la vestimenta. En la ciudad Micaela lleva "una bufanda inglesa a cuadros, un vestido de lana de un solo color, y un amplio pañuelo amarillo sobre la cabeza" (134). La posible inclusión de Micaela como parte de la ciudad es planteada por la mirada de una negra y el comentario del narrador que afirma que las negras tratan bien a todo el mundo que vaya bien vestido: "estos blancos siempre van apurados" (135). ¿Quién es Micaela, es blanca o gaucha? El gaucho está marcado genéricamente por la barbarie del poncho, pero esta barbarie masculina deja a la mujer al margen del territorio argentino. En la novela, el periódico *La Tribuna* es el medio para difundir la situación de Micaela en Buenos Aires y su búsqueda de justicia en su misión de liberar a su hijo. Sin embargo, la imprecisión de la crónica, hace que Micaela no pueda ser leída dentro de los códigos de lectura propuestos por la dicotomía civilización y barbarie. Al convertirse en un fantasma que vaga por la ciudad, su historia no ofrece verosimilitud ni un cuerpo bárbaro leído de acuerdo al modelo masculino de Sarmiento.

Ni la pampa ni Buenos Aires permiten a las mujeres espacios de representación ni la lectura de cuerpos femeninos. Por eso Mansilla no elige la lectura sino la oralidad, lo que le permite la inclusión de la cultura popular de la moda dentro de sus recuerdos. Mansilla articula su libro de viajes en torno al género de la "causerie" o la charla

distendida de salón dirigida a un público no versado en viajes. El viaje comienza en La Haya y no en Argentina, lo que le concede a Mansilla la capacidad de crear un espacio femenino transnacional que se escapa a los límites domésticos que Sarmiento planteaba en artículos y folletines de moda. La autoridad de Mansilla reside en su conocimiento material, aunque veremos que será siempre una autoridad puesta en entredicho por su condición de extranjera en los Estados Unidos. Desde esta autoridad, Mansilla articula un concepto de mujer desde el acceso a lo material y propone así un discurso de la nación en torno a la clase que huye de nación en términos de la diferencia sexual.

Mansilla es una "dandy" viajera que desde la distancia critica la situación de las minorías argentinas, el gaucho, las mujeres. Si bien estos grupos conforman una mayoría, para Mansilla son una minoría cultural debido a la falta de espacio dentro de los nuevas fronteras nacionales. En concreto, ofrece una dura crítica a la guerra del desierto de 1879 que crea una clara alusión a los viajes de Sarmiento como intertextos. Pero lo que llama la atención en *Recuerdos de viaje* es la reflexión sobre la belleza y los códigos de lectura. En su mirada a las ciudades norteamericana "halla mucho que le sorprende pero poco que le seduzca" y elabora un poética de la belleza que partiendo de lo material pero que organiza de acuerdo a unos cánones propios. A pesar de la abundancia material, para Mansilla las ciudades estadounidenses no poseen códigos que permitan una lectura porque es una sociedad que valora el dinero y no la belleza. En torno a este juicio estético, Mansilla dibuja una división entre norte y sur en la que inserta su libro de viajes como tercer espacio.

En el texto está presente el placer visual que encuentra en la moda y en los espacios femeninos como los departamentos comerciales. El placer de la mirada, que se

superpone al consumo, es lo que le concede una legitimidad estética. Aunque quisiera comprar, Mansilla protesta, no es posible en los Estados Unidos debido a que las tiendas cierran temprano y no hay la costumbre de pasear por la noche como en París, en Viena, Madrid o en Buenos Aires: "mientras que los ojos y el pensamiento se recrean, sin gastar un centavo, con las tiendas iluminadas y las vidrieras coquetamente adornadas para la revista de la noche" (19). Sarmiento y su travestismo textual, al feminizar la voz del narrador, presenta un deseo por la moda nacional destinada a un público femenino. En cambio, para Mansilla, la moda como espacio transnacional le permite superar las fronteras nacionales y abogar por el gusto latinoamericano al mismo tiempo que se construye a sí misma como escritora elegante y mujer con gusto.

La elegancia de Mansilla se contrapone a la fealdad de los Estados Unidos y lo latino se representa como femenino en un intento de contraponer el avance material y político de los Estados Unidos. En parte, una estrategia similar a la de José Martí en *Escenas Norteamericanas* y "Nuestra América" que busca elaborar una identidad latinoamericana partiendo de códigos estéticos. Mansilla construye un código de lectura que parte de una estética corporal, en la que tiene en cuenta el carácter democratizador del gusto de las masas, pero reafirma el suyo en materia de ropa y comidas frente al yanqui como representante del norte de Estados Unidos (21). Cuando repasa la historia de Estados Unidos aboga por una sentimentalidad femenina que le permite identificarse con los indios y los sureños, lo que le plantea una serie de contradicciones. En el caso de los indios, trata las injusticias cometidas y deja entrever el problema argentino de la pampa como una situación paralela "muerte, traición y rapiña han sido las armas con las cuales han combatido, promesas, engaños, he aquí su política con los hijos del desierto" (39).

Mansilla ya había denunciado en *Pablo o la vida en la Pampa* la violencia ejercida contra los indios y los gauchos tanto desde el punto de vista cultural como económico. Las guerras o conquistas del desierto se intensificaron a partir de 1870 y fueron justificadas en nombre del progreso. La eliminación de los indios en su categoría de salvaje supuso al mismo tiempo una expansión territorial de Argentina.

Por otra parte, la contienda entre Norte y Sur en los Estados Unidos hay que entenderla como el colapso de dos potencias coloniales: Inglaterra y Francia. Así, la guerra de secesión es una guerra poscolonial que le permite a Mansilla establecer alianzas con los espacios sureños, de carácter latino, y que son un espacio de elegancia, aristocracia y una cultura del espíritu de la que carece el norte. Es un discurso anti-imperialista contra la expansión de lo anglosajón tanto desde Estados Unidos como desde Inglaterra. Al mismo tiempo es una identificación con el sistema aristocrático sureño, lo cual plantea un sistema de diferenciación racial desde el gusto. Mansilla ve en la injerencia económica de Inglaterra y el norte de Estados Unidos una amena cultural que afecta especialmente a las mujeres, con pocas capacidades para incorporarse un espacio de intercambio capitalista. Mansilla analiza también las contradicciones que presenta el Sur en torno al sistema de la esclavitud ya que la elegancia y la belleza como proyecto político no puede hacerse a costa de la exclusión ya que imposibilita la creación de un espacio común llamado nación. Según Mansilla, el Sur, tanto de Estados Unidos como Argentina, a pesar de su capacidad estética, pierde porque no tiene pueblo. Mansilla plantea un discurso ético de la belleza para identificarse con el sur de los Estados Unidos desde su posición de mujer en Argentina, "lo compadezco y aquí un latido de mi corazón femenino" (40).

Una vez construido un espacio narrativo más allá de las fronteras nacionales, la importancia de la moda como espacio de representación se plantea desde la mirada simultánea a Estados Unidos y Argentina. Mansilla se centra en el resto del libro en la autoridad de la mirada y el cuerpo de la mujer norteamericana. Pone en circulación una serie de imágenes de mujeres y hombres que articulan la diferencia sexual y, de este modo, critica la separación entre espíritu y materialismo, que impide el desarrollo de un proyecto estético. Sin bien el yankee no es grosero, tampoco es elegante, frente a la mujer americana que va "engalanada", y constituye una belleza destinada a elevar el espíritu del hombre. Su buen gusto le permite caracterizarse como latinoamericana y desarrollar un discurso estético y de participación dentro del espacio nacional. Mansilla no aboga por la emancipación de la mujer, sino a través de su participación en la vida pública como traductoras y *connaisseurs* culturales: "Reporters femeninos son los que describen con amores el color de los trajes de las damas, su corte, sus bellezas, sus misterios y a fe que lo hacen concienzuda y científicamente" (72). En una postura un tanto conservadora, Mansilla ve en la moda la posibilidad de crear un discurso estético científico y público, que además de ser un espacio de conocimiento, es una posibilidad de ampliar el espacio de participación de la mujer a través de alianzas con otras mujeres.[11]

Es un espacio femenino transnacional ya que las mujeres representan la elegancia frente a la torpeza de los hombres, común en todos los países (105). Sin embargo, en el texto la moda se presenta de forma ambivalente al constituirse al mismo tiempo como cultura popular y como marcador de su gusto aristócrata latinoamericano. La cultura popular y de masas se plantea como un deseo de agradar que queda insatisfecho. Sin embargo, Mansilla considera este deseo como una forma de producción estética (90). En

este espacio de cultura popular, Mansilla es incapaz de insertar su autoridad. La política de la mirada queda señalada cuando otras mujeres la miran, la ven como elegante pero dudan de su autoridad (101). La moda es un modo de *flirtation* que analiza envuelto en tules y crinolinas en un acto de disimulación que le permite velar el deseo de identificarse con las mujeres norteamericanas al mismo tiempo que se reafirma en su ciudadanía argentina desde una moda aristocrática. En el misterio de la moda se esconde el yo narrativo y su intención de fomentar el deseo en el lector, no únicamente femenino, sino nacional y argentino. Cuando apuntan que ella y Sarmiento son excepciones dentro de la barbarie argentina, calla, y disimula, consciente de la presencia de la autoridad de Sarmiento, a la que combate entre pliegues y tules y disimulos. Desde las tensiones que plantea la moda popular, Mansilla critica la literatura como espacio de limitaciones. Además, la moda le permite tratar cuestiones de participación y gusto estético desde una diferencia de clase que se expresa a través de la elegancia y las alianzas con un grupo de mujeres norteamericanas. Al identificarse como mujer con elegancia se opone a la presencia de las masas al mismo tiempo que populariza la moda como sistema de participación que encubre las desigualdades dentro de la nación.

Cartas y memorias: lecturas espaciales de Cuba

En esta sección sobre Cuba y la función cultural de la moda analizaremos dos escritoras cubanas, la Condesa de Merlín y Renée Méndez Capote, que entrelazan tres momentos fundacionales en la historia de Cuba. La Condesa de Merlín desarrolla su labor literaria dentro de la "edad dorada cubana", es decir, el momento que plantea los orígenes de una identidad nacional cubana a principios del siglo XIX. Renée Méndez Capote en su obra *Memorias de una cubanita que nació con el siglo,* escritas en 1964, hace un

recuento autobiográfico de su participación en los primeros años del siglo XX y plantea una reescritura de la república como origen de la revolución en torno a la moda y diferentes espacios estéticos en Cuba.

Desde una tradición cultural y etnográfica, la identidad cubana se ha planteado en el siglo XX desde la defensa del mestizaje. Los libros del antropólogo Fernando Ortíz sobre las tradiciones afrocubanas populares como la santería, la música y el fenómeno de la esclavitud suponen una de las mayores influencias en los estudios sobre la identidad cubana. En concreto, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* trata la importancia del tabaco y el azúcar en la historiografía cubana. En este libro, Ortíz ahonda en la materialidad de la cultura cubana desde lo socioeconómico y construye un puente entre la historia económica de la isla, su pasado colonial y una cultura nacional. Según Miguel Barnet, el libro de Ortíz: "apunta sobre los orígenes y las causas de la problemática económica de binomio tabaco-caña, que ha marcado el destino de la economía y las políticas cubanas" (10). En el análisis de los discursos en torno a los dos productos insignias de Cuba, se plantea la problemática de la identidad cultural, su relación inestable con el capitalismo atlántico y la importancia de una estética que permita la incorporación de estos productos desde la producción y el consumo.

Fernando Ortíz plantea el concepto de transculturación—frente a la aculturación como proceso colonial de violencia cultural y epistemológica— como el proceso en el que se produce el choque de dos culturas que da lugar a una tercera, sin que necesariamente ésta tenga que conformarse en torno a productos nacionales. Así la caña y el tabaco se presentan como los dos productos que permiten un discurso de identidad en el que se combina el capitalismo trasatlántico y una comunidad africana ligada al espacio

imaginario y real de la plantación, que nos permite formular una nueva versión del mestizaje. Esta nueva versión incorpora africano como elemento integrante de Cuba, sin que por esto tenga que replantearse la relación con el objeto de consumo, el tabaco y la caña. En el caso del tabaco, Ortíz plantea este consumo desde un espacio transnacional, ahistórico y sin diferencia de género:

> Es tan asegurada la universalidad de la fama del tabaco de la Habana, que el vocablo habano ha pasado al vocabulario de todos los pueblos civilizados no tan sólo de su primera excepción "natural de la Habana" sino para significar "el mejor tabaco del mundo" y además otras acepciones, derivadas del característico color de muy delicado tipo o matiz. (433)

El consumo del tabaco se plantea no en la plantación sino en el exterior como sinécdoque del gusto aristócrata de la Habana y su producto estrella. Además Ortíz comenta el vínculo del tabaco como producto de la tierra y la espiritualidad que emana de Cuba a través del humo. El consumo de este tabaco está legitimado desde un consumo civilizado y transnacional. Así, Ortíz se inclina por el tabaco como producto nacional que permite una proyección de Cuba en el exterior, su localización como centro del Caribe, al mismo tiempo, que permite la construcción de un espacio simbólico que permita la entrada de la plantación y de lo africano como elemento de civilización.[12] La mención del color del tabaco, le permite a Ortiz un discurso racial desde presupuestos estéticos ya que el "habano" pasa a formar parte de un lenguaje internacional de la pintura y la moda:

> Leemos en la prensa norteamericana que una de las más elegantes tiendas de modas neoyorquina *Fith Avenue* acaba de lanzar un nuevo color moreno para las telas y objetos de consumo femenil al cual titula *Cuban brown*, sin duda por el recuerdo del tabaco habano y de su color bien conocido. (433)

El tabaco es un producto aristócrata que permite la inclusión de Cuba en un mercado internacional del buen gusto, al mismo tiempo que sugiere la elegancia de lo moreno

como política estética de la identidad racial.[13] Según Ortíz, el tabaco se convierte en un producto nacional ya que frente a la caña se resiste al proceso de mecanización industrial y de procesamiento que necesita de tecnología importada. En la historiografía del tabaco se enfatiza que es un producto hecho a mano y que esta elaboración insular permite que se ligue a él un discurso de la identidad y de progreso en los márgenes de la metrópolis y la dependencia colonial. Posteriormente, el tabaco también es considerado como símbolo de la resistencia imperial a Estados Unidos[14]. Por otro lado, el azúcar es tanto por su manufacturación como por su color un producto colonial que se resiste a ser absorbido como cubano y consumido como tal. Es un producto femenino, industrial y mercantil, cuya producción no se distingue en el extranjero como marcador de cubanidad:

> El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca. El tabaco no cambia de color, nace moreno y muere con el color de su raza. El azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea, es almibarada mulata que siendo presta se abandona a la sabrosura popular y luego se encascarilla y refina para pasar por blanca, correr por todo el mundo, llegar a todas las bocas, y ser pagada mejor, subiendo a las categorías dominantes de la escala social. (16)

En la producción y consumo de los dos productos insignes y antitéticos de Cuba, Ortíz presenta el discurso racial y masculino. Para ser producto cubano es necesario que el tabaco sea viril, con un componente cromático que permite incluir lo africano y mestizo, no como un elemento extranjero sino como producto que nace de la tierra y que se extiende por el mundo con un aroma característico. Por el contrario, el azúcar es femenino, es blanco, y aunque nazca parda en el azúcar moreno, se trasforma mediante un proceso químico e industrial en un producto impuro que no representa a Cuba ni en el espacio nacional ni en el internacional. Desde el punto de vista de la producción, el tabaco es visto por Ortiz como un productor de la tierra sin impurezas y masculino.[15] Sin

embargo el modelo de Ortíz se contrapone al momento de creación de la república y al influjo económico y de crecimiento que posibilita discursos en torno a la modernidad, el progreso y en los modelos de participación ciudadana. El gran boom azucarero a partir de 1914 provoca grandes cambios en los patrones de consumo y en las maneras de entender la nación.[16]

El tabaco y la caña parten de ser productos coloniales a crear redes de significados que aportan una subjetividad a través de la producción y el consumo. Los dos productos, ligados, a la plantación como espacio de representación, no son propiamente cubanos sino que se incorporan a un espacio insular a través de una cadena de significados. Por un lado el consumo del tabaco es externo e interno y configura una maquinaria burocrática, sociológica y racial. Como producto de consumo cultural interno, el tabaco al tiempo que acentúa el componente racial se presenta como puramente cubano sin posibilidad de inclusión en un capitalismo transnacional y ligado a la isla por su pureza.

Partimos de este análisis de la cultura material cubana que hace Fernando Ortíz y proponemos la inclusión de la moda como producto de consumo y producción estética para incluir otras perspectivas de género en el análisis de la identidad cubana y de la construcción de unas fronteras que permiten la localización de esa subjetividad en el Caribe. Ya habíamos comentado la importancia de la moda como paradigma cultural y material entre los participantes del salón literario de Domingo del Monte entre 1840 y 1844 como parte del recorrido histórico planteado en el capítulo 2. También analizamos el diseño visual que las marquillas de tabaco construyen en torno a la vestimenta y la distribución de la cultura material como diferencia racial, especialmente en el caso de la figura de la mulata. En este punto nos vamos a detener en el análisis de las cartas de la

Condesa de Merlín y la recepción de las mismas en la literatura cubana y las tensiones que su texto plantea en la construcción de un estilo cubano más allá de las fronteras de la isla y desde su condición de mujer.

La producción literaria de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlín, es un texto híbrido formado por diferentes fuentes que conforman una pintura costumbrista. La llegada a Cuba de la Condesa de Merlín a bordo del buque Cristóbal Colón desde los Estados Unidos establece un viaje simbólico desde la metrópoli. La mayoría de la crítica se centra en el análisis de la versión española de sus cartas y en la relación entre la metrópolis y la colonia que establece a lo largo de sus cartas, sin prestar mucha atención a la versión francesa, que incluye el viaje desde la Haya a los Estados Unidos.[17] Esta versión que plantea la integración de Cuba dentro de un espacio atlántico más allá de la presencia española y que anticipa la situación neo-colonial que vivirá Cuba después de la independencia.[18]

Su llegada a la isla está condicionada por la visión del mar. La descripción de la 'noche insular' presente en la literatura cubana en Cintio Vitier y Lezama Lima concede mayor importancia a la percepción de los límites de la isla. En otros textos cubanos el mar es una frontera que marca la insularidad de la isla y la subjetividad cubana desde el interior, su soledad frente al exterior, o una pérdida como en el caso del poema "Al partir" de Gertrudris Gómez de Avellaneda. En la Condesa de Merlín el mar es un espacio que permite su inclusión en Cuba a través de lo estético y el revestimiento a través de la saturación de imágenes: "El mar no es un elemento temible, en sus espléndidas furias cambia su ropaje azul por harapos de duelo" (93). Imitando el *Diario* de Cristóbal Colón, su mirada es una mirada brillante llena de adornos "gran cantidad de

peces de alas de plata y cuerpo de nácar vienen a caer sobre el puente del barco" (94). Cuando empieza a sentir que se acercan al trópico: "El sol, las estrellas, la bóveda etérea, todo me parece más grande, más diáfano, más espléndido" (93) se siente melancólica ante los recuerdos de su infancia en Cuba y las emociones que la naturaleza le proporciona. Sin embargo, este costumbrismo no se centra en el campo sino en la ciudad. Su llegada a Cuba viene precedida por su estancia en los Estados Unidos, en donde la mayoría de sus comentarios se centran en la crítica al modelo de masculinidad propuesto desde el norte, un hombre práctico pero sin belleza, en donde la funcionalidad se cifra en el dinero y no en el gusto: "Lo bello está prohibido en este país porque lo bello no es útil" (68). Además presenta una crítica al sistema de consumo de masas que deja manos del pueblo algo fundamental para la identidad cultural como es la regulación del gusto y la vestimenta. Comenta que en los Estados Unidos el lujo asusta porque lo consideran el foco de corrupción pero observa que la corrupción derivada del deseo por el dinero y la falta de estructura del gobierno es mucho mayor: "El pretexto de esta intolerancia es el odio al lujo, que asusta como precursor de una aristocracia, pero la verdadera razón es la envidia" (59). Eduarda Mansilla también ve en la moda un sistema de masas, aunque en el caso de Mansilla, las mujeres estadounidenses tienen una mayor autoridad que los hombres, a los que presenta caracterizados desde su falta de estética corporal, independientemente de su procedencia geográfica.

La comparación del hombre norteamericano con el cubano deja entrever dos modelos de masculinidad. Por un lado el norteamericano es una máquina, un cuerpo inerte, que no sabe como moverse: "¿Sabe usted, amigo mío, lo que es un yanqui? Es un maniquí con el sombrero echado hacia atrás, el traje holgado por miedo, seguramente, de

contagiarse de alguna cosa" (48). Por el contrario cuando recorre la mirada por los paseos de La Habana, la Condesa se detiene con una pausa descriptiva en todo aquello que considera singular y característico de un gusto cubano:

> Aquí los paseos públicos tienen un aspecto de buen gusto que es particular del país. No se usan casacas ni sombreros, no hay gente sucia ni mal trajeada. Todos los hombres visten chaquetas, llevan corbata, chaleco y pantalón blancos. Todas las damas de linón o de muselina. Los trajes blancos, que respiran coquetería y elegancia, armonizan maravillosamente con la belleza del clima y a las reuniones un aire de fiesta. (115)

En las calles de la Habana, hay una perfecta armonía entre el cuerpo de los cubanos y la naturaleza que rodea a la ciudad. La falta de sombrero y chaqueta distingue al hombre cubano del norteamericano. Además, frente al negro como color general, el blanco es común a lo cubano, independientemente de la diferencia sexual.

El deleite descriptivo, el ritmo pausado de la mirada y la profusión de vestidos y adornos crean un espacio en el que la Condesa pasa a incluir la cultura material del libro, los escritores, los lectores y el proceso de distribución de los textos: "es un deleite abrir las de esos buenos y viejos cronistas, sin embustes ni artificios, que poseen el arte más importante del escritor, el de contar exactamente sus recuerdos e impresiones" (126). La suya es una labor de archivo, de recopilar las noticias de la isla y los nombres históricos que aparecen en las crónicas: la historia de Colón, Diego Velázquez y la violencia en la isla a manos de Pánfilo de Narváez y su papel como tirano cruel. Sin embargo, su criterio en esta selección no es historiográfico, sino estético, es una labor crítica atendiendo a parámetros estéticos universales. Sus cartas quieren presentar imágenes procedentes de otros espacios: "¿Sabe usted me imagino que sería un lindo diorama si en el mismo instante el mismo espectador pudiera contemplar lo que pasa a la misma hora en las

grandes ciudades europeas, americanas y asiáticas?" (305). Al ofrecer un panorama visual de lo que ocurre simultáneamente en otras ciudades ilustra que diferentes lugares tienen diferentes ritmos culturales, vitales y estéticos, y que la estética cubana se inserta dentro de un espacio más allá de la colonia, y en relación a otras metrópolis.

Respecto a la Condesa de Merlín, el crítico cubano postrevolucionario Salvador Bueno, afirma que "cuando habla de las costumbres de los habaneros, son los habaneros de su propia clase y condición, cuando habla de sus compatriotas se refiere a los compatriotas de su misma procedencia social" (Méndez 9). *Viaje a la Habana* no representa una visión democrática de Cuba, lo cual sería un anacronismo ya que todavía nos encontramos en un periodo colonial. Lo que plantea la Condesa de Merlín es una alternativa a la identidad criolla cubana planteada por los intelectuales de las primeras décadas del siglo XIX. Aunque su visión ha sido criticada por colonialista y por no apoyar la independencia de Cuba, tenemos que tener en cuenta que en 1840 y en los prolegómenos de la guerra de los 10 años (1868-1878) muchos intelectuales cubanos, incluido Domingo del Monte, no apoyaban la independencia de la isla sino la opción de reformas que permitieran la autonomía cultural. En este sentido, la Condesa de Merlín reflexiona sobre la situación y los lazos culturales que unen a criollos con la metrópolis desde un punto de vista marcado por su condición de mujer, su pertenencia a una clase alta, y la reivindicación de una subjetividad cubana desde fuera de la Cuba imaginada por los intelectuales del momento.

Según Adriana Méndez Ródenas, la construcción de la identidad en los textos de la Condesa de Merlín sirve para manejar la tensión entre la metrópolis y la colonia entretejida en el vínculo madre-hija, presente temáticamente en las cartas a su hija. La

imaginación y el texto son impulsados por la unión simbólica con la madre, la reescritura de una infancia en Cuba a través de las tensas relaciones con su madre y el deseo de rescatar ese lazo a través de una generación de mujeres (25). La historia de la perdida de la madre le permite una recuperación de sus orígenes en la isla. La nostalgia de la madre es el sentimiento de identificación con Cuba y el dolor que supone el haber abandonado la isla. Sin embargo este vínculo en torno a la relación simbólica entre madre-hija, colonia-metrópolis, supone el mantenimiento de la pareja hombre-independencia al otro extremo, en la que la adscripción de ciudadanía se basa en un deseo de una isla libre, una isla imaginada como mujer encadenada. Este simbolismo de lo femenino como nación va a estar presente en buena parte de la literatura cubana y latinoamericana en general. Ahora bien, los comentarios de la Condesa sobre el estilo y los detalles costumbristas de su narrativa se plantea la moda desde una mirada transatlántica que propone un estilo nacional como base para la autonomía, al mismo tiempo que permiten la inclusión de una subjetividad femenina en un espacio de ciudadanía restringido en el discurso literario cubano de la época.

La Condesa de Merlín plantea una genealogía de costumbristas cubanos a través de poetas que describen el paisaje de la isla y crea una generación de la que ella también forma parte. La lectura de la isla se convierte en un espacio para expresar sus emociones y recrear así su subjetividad cubana. Maria Louis Pratt ha planteado la influencia de Alexander von Humboldt en la reinvención de America durante el siglo XIX y la distinción sexual que marca la producción de la literatura de viajes. La vista panorámica del paisaje y la clasificación taxonómica, en lo que Pratt denomina "la fantasía de la dominación" se contrapone a un fuerte deseo de experimentación de la naturaleza

presente en la escritura sentimental que caracteriza a las viajeras: "Whereas the sentimental voyage has tradicionally pictured the traveler-as-protagonist, the scientific account assumes, instead, a position of mastery and detached observation" (44). Humboldt parte de lo científico para insertar sus comentarios sociales y políticos, mientras que la Condesa parte del estilo para recontar la historia colonial y las escenas costumbristas cubanas. Según ella, ningún químico puede producir las sensaciones procedentes de la alucinación que siente al pasar una noche en los trópicos y de la vida ficticia surgida de un encantamiento. Para ella, el planteamiento científico y positivista no permite un acercamiento a la verdadera esencia de lo cubano.

La memoria y la escritura le permiten este reencuentro con la isla, su presente colonial, y su intento de definirse como cubana desde la doble marginalidad de ser mujer y exiliada: "Se me oprime el corazón, hija mía, al pensar que vengo aquí como una extranjera" (102). Desde los presupuesto de un sujeto romántico satura la naturaleza con imágenes, y su conocimiento a través de la lectura y de los sentidos acaba por disolver el "yo" e integrarse al espacio a través de un doble mecanismo. La lectura de los costumbristas le permite una poética del estilo en Cuba, al mismo tiempo que construye un gusto cubano del que ella participa a través de la lectura. Los cuadros costumbristas y las escenas que reescribe están tomadas de las escenas publicadas en *El Plantel* por autores anónimos, de ahí la acusación de plagio con la que atacan a la condesa algunos de los miembros del Salón literario de Domingo del Monte. Según Méndez esta elección es una manera de legitimar una historiografía cubana que surge dentro de la isla. Su escritura puede ser vista como un suplemento original de la historia: "by copying the copy could she hope to achieve a parallel status for her own text and so to insert her into

the writing history" (65). Sin embargo, las escenas costumbristas no son una reescritura ni una copia sino una relectura. El sujeto textual no basa su autoridad en la voz del cronista original sino en el placer del acto de lectura. Consciente de que no puede ser historiadora, apela a su gusto como lectora.[19] Antonio Benítez Rojo plantea en su artículo "Sugar/ Power/Literatura" la situación cultural de la isla en torno al salón literario de Domingo del Monte y la amplia actividad costumbrista que el grupo plantea en torno al debate colonial, la esclavitud y el proyecto cultural nacional entre 1835 y 1844. Benítez Rojo apunta a las causas que llevan al fracaso de este proyecto nacional con el exilio de la mayoría de los integrantes justo a la llegada de la Condesa a la isla. Sin embargo, para Benítez Rojo se produce un momento inaugural de las letras cubanas coincidiendo con el momento de expansión de la industria azucarera y la industrialización. Este desarrollo económico supone una separación estética de la metrópolis y la fundación del movimiento independentista cubano en torno a un sentido de cubanidad ligado a la insularidad. El momento inaugural se plantea desde una estética realista y positivista y un sentimiento de territorialidad desde publicaciones como *La Cartera Cubana* y *El Plantel* y los artículos de costumbres de José Victoriano Betancourt. La presentación de una escena realista en la que el autor es mediador de la naturaleza y traductor de su esencia es lo que le permite insertarse como figura de autoridad. A través de tonos locales se ofrece una radiografía estilística de los elementos morales singulares del territorio cubano.

La oposición a la Condesa de Merlín por su condición de extranjera encubre otra diferencia, su posición como mujer. Domingo Del Monte cuestiona el criollismo de la Condesa en una mirada a su cuerpo y a su vestuario: "un colorido brillante cuyo secreto y magia ignoran los espíritus fríos de Europa" (Méndez 92). La lectura de un cuerpo

brillante, adornado y misterioso para el extranjero es lo que le permite a Del Monte verse como cubano, ya que el sí puede apreciar los rasgos criollos de la Condesa y su estilo cubano. Sin embargo, sus escritos y su capacidad intelectual son puestos en entredicho al acusarla de plagio por la inclusión de las escenas costumbristas cubanas.[20]

El discurso cubano del gusto se define desde una geopolítica de la moda que organiza las diferencias sexuales dentro de la isla. La mujer no es cubana porque mantiene lazos con la colonia y la cultura material de la misma dentro de un espacio transatlántico de la moda. El hombre, en cambio, es cubano por su condición de exiliado como vemos en el caso de José Martí y José María Heredia en "Himno del desterrado," a través del concepto de "ausencia," en el que se imagina la isla como un espacio simbólico rescatado a través de la memoria y la nostalgia.[21] Esta ausencia se organiza en relación a las carencias estética y materiales que asolan a la isla, en concreto la falta de libros.

Sin embargo, al partir de una reflexión estética como historiografía de la isla, las cartas de la condesa rompen con la dualidad planteada por Benítez Rojo entre la "Cuba grande" y "Cuba chica," es decir entre la cuba colonial de las plantaciones y la Cuba independentista, que acaba exiliada bajo represión militar, el sistema económico y la censura. La Condesa de Merlín cuestiona la identidad criolla que se está forjando en la isla, basada en la ruptura con la metrópolis y con la historia económica y social de Cuba, mientras que sus escenas costumbristas sobre el estilo apunta a las continuidades con la metrópolis, las nuevas relaciones con los Estados Unidos y la imposibilidad de un discurso cultural que no incluya lo estético como base del proyecto político y que permita crear un mercado cultural que incluya no solamente el libro sino la moda como producto transnacional.

Ser cubano es poder establecer vínculos estéticos con la isla.[22] Una de las miradas mas recurrentes es la separación racial que la isla presenta desde un punto de vista del vestido y el estilo corporal: "Entre la muchedumbre distingo muchas negras vestidas de muselina, sin medias y sin zapatos...Y muchachas de talle esbelto, rostro pálido y negros bucles, con trajes diáfanos que mueve la brisa e ilumina el sol" (101). La distinción racial mediante la descripción de la vestimenta es además un espejo donde el "yo" se refleja como cubana. Lo racial se marca a través de la escasez material (las negras no tienen ni zapatos ni medias) o por un estilo popular natural de las masas: "sus remeros, vestidos con largos pantalones blancos y fajas azules y carmesí" (103). La racialización de las masas le permite a la Condesa una apropiación racial a través del adorno y la mirada a diferentes grupos le concede la importunidad de identificarse con un espacio cubano. Frente a esta descripción de los remeros encontramos el gusto aristócrata de sus primos: "sus trajes son de una elegancia rebuscada" (103). La mirada crea un espacio de nostalgia en la que la Condesa se imagina como cubana a través de su estilo. El encuentro con su tío se narra a partir de la memoria ya que el recuerdo de su estilo es más poderoso que la mirada. En este gusto aristócrata, no se trata de copiar las telas extranjeras y vestir a lo cubano con ellas, sino que prefiere optar por una moda femenina basada en la simpleza, en la transparencia de la indumentaria frente al rebuscamiento que la autora observa en algunos de los textos que lee. Cuando la Condesa de Merlín compara la cocina francesa y la criolla, prefiere esta última porque los sabores le son familiares como la ropa "nos gusta acomodarnos, y cuyas viejas telas preferimos a los cachemires y brocados de oro" (107). Frente a estas telas pesadas, prefiere la seda y el algodón, ligadas a Cuba a través de un imaginario cultural americano y colonial.

Los paseos que la Condesa realiza por la Habana le permiten una movilidad que coincide con un deseo de abarcar todos los espacios urbanos. Por ejemplo, a la hora de la puesta del sol, las calles se llenan de carruajes como en París a la salida de un espectáculo: "las señoras vestidas de blanco, con flores naturales en la naturaleza; los hombres con trajes de vestir, corbata, chaleco y pantalón blanco, como generalmente viste la clase alta" (111). La mirada al vestido y a la riqueza material de Cuba le permite únicamente diferenciar entre hombres, mujeres y negros, ya que "No hay pueblo en La Habana: solamente amos y esclavos" (121). Además, la Condesa critica el sistema esclavista no como un problema cubano sino como un sistema atlántico de producción y explotación. También critica a Europa por su falta de interés en América y porque no conoce a las grandes figuras de la isla — por ejemplo Francisco de Arango el primero en reclamar la abolición de la esclavitud. Para ella la oposición a la esclavitud por parte de Inglaterra es puramente económica ya que quiere adquirir el monopolio del azúcar y convertir Cuba, junto a la India, en un espacio de producción azucarera. Afirma que solo se ataca la esclavitud en las colonias en América por puro interés económico e imperial: "La esclavitud es un atentado contra el derecho natural; pero existe en Asia, existe en África, existe en Europa y en lo Estados Unidos, en el centro mismo de la civilización y se la tolera" (156). Cuba está atada al viejo continente por un sistema colonial, por el presente de la industria azucarera y un estilo utópico: "Aquí no hay chaqueta ni gorras, no hay andrajos...ni barbas mal peinadas, y mucho menos esas espantosas parodias de la naturaleza humana que se ven en los barrios de Londres o París, aquí no tenemos ni pueblo ni miseria" (308). Frente a la pobreza presente en las grandes metrópolis, Londres y París, en Cuba no hay pobreza debido a su riqueza y al buen gusto, pero la Condesa de

Merlín evita el tratamiento de la esclavitud. Su lectura racial del cuerpo cubano es aristocrática. Desde un punto de vista estético, lleva a cabo una integración de lo racial en la apropiación del exotismo del cuerpo de la mulata. En otros artículos, trata la situación económica de la esclavitud, pero la atención de las cartas se centra en el mundo femenino, en la belleza y en el lujo. En la Carta XXV a George Sand le explica como leer sus cartas: "No espere usted relatos patéticos y ardientes, coloreados por los fuegos tropicales, ni trágicas historias en las cuales el interés reside en los celos furibundos y en el puñal ensangrentado" (229). La Condesa de Merlín defiende la originalidad de su estilo romántico procedente de su mirada criolla y en parte denuncia la visión de Cuba que presentan algunas de las novelas de George Sand, como espacio exótico y de pasiones violentas.

Por la noche es cuando las mujeres criollas pueden dedicarse a las fantasías de un mundo propio mientras que el día y el espacio público está reservado a los hombres y a las mujeres negras: "en el momento de los negocios, solamente las negras están en la calle" (308). Cuando llega la noche la mujer "pronto despertará el placer, el lujo y la ociosidad" (308) y empiezan a vivir "para nosotros mismos, para nuestros afectos y nuestros placeres..." y no para el comercio ni los negocios (310). La cultura es una forma de participación pública, la única ya que no se permite al cubano la participación en la arena política. El intento de establecer su identidad como criolla y como exiliada a través de un sistema de la moda le permite entrar en otros espacios. Las cartas desde la Habana son un intento de mirarse en el espejo de sus compatriotas como escritora, viajera y cubana, ligándose no a un proyecto estético latinoamericano femenino como hace

Eduarda Mansilla en Argentina, sino a un gusto trasatlántico que le permite verse como parte Cuba.

Sin ninguna referencia directa al proyecto estético de la Condesa de Merlín, las memorias de Renée Méndez Capote presentan también la entrada en un espacio nacional desde la mirada y los sentidos y la reelaboración de espacios de nostalgia y del consumo cultural de sus primeros diez años, justo antes de la otra gran expansión económica ligada al azúcar a partir de 1914. Desde un punto de vista del género literario, podemos catalogar las memorias como testimonio, con la diferencia de que en el caso de las memorias desaparece el mediador entre productor y lector y es necesario un "yo" que cree los espacios discursivos. *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1964) son las memoria del consumo y el gusto de una clase y plantea las tensiones de la reescritura de la república desde un espacio revolucionario que había expulsado la moda, y en general, el consumo como antirrevolucionario.

Cuando Miguel Barnet rememora el cambio revolucionario de 1959, lo hace borrando un pasado republicano marcado por la angustia: "Si la etapa previa a la entrada de Fidel Castro a La Habana fue la del tedio y la angustia, la que le siguió fue la del azoro y júbilo" (17). La alegría revolucionaria es el motor de una intensa actividad de escritura, de testimonios, de memorias destinadas a cambiar un modelo cultural nacional. Según Barnet, la importancia de la novela testimonial, del realismo y la autobiografía se justifica por su capacidad para articular la relación entre la ficción y la historia y porque permite los estudios de cultura popular en Cuba desde diferentes experiencias, como la de los cimarrones, identificadas como parte de una identidad nacional:

> La novela testimonio, al rescatar ese orgullo popular de ser, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva a la idea de lo cubano y de lo latinoamericano, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial. (19)

El periodo revolucionario aboga por un nuevo género en la historia cubana y latinoamericana, que se erige como la esencia de lo cubano y aboga por la canonización del escritor como mediador entre lo popular cubano y el lector. Para Barnet, esta identidad social emana del texto y es válida no solo para definir lo nacional cubano, sino también para extenderse al resto de Latinoamérica como modelo de escritura. Es un texto, según Barnet, en el que el lector no debe esperar "goce y diversión superflua" (20) sino estar atento a un nuevo lenguaje capaz de contar la historia nacional. El escritor busca la identificación con el lector, "que ese pueblo para quien escribo se reconozca en mi voz" (20). O sea que la identificación no es con el texto sino con el narrador, con el "yo," con el que Barnet se identifica.[23]

Renée Méndez Capote nació en una familia de la alta burguesía y recibió una educación en lenguas extranjeras y baile clásico. Su actividad cultural estuvo ligada a la revista *Artes y Letras* (1918) y a su participación en diferentes cargos en el Ministerio de Educación entre 1940 y 1959. Participó en el movimiento de resistencia clandestina contra Fulgencio Batista y desarrolló una activa participación cultural con el triunfo de la Revolución. Participó como escritora y periodista en diversas publicaciones como *Bohemia*, *Actas del Folklore*, *La Gaceta de Cuba*, *Revolución y Cultura*, y llevó a cabo una intensa labor en el campo de la literatura infantil y juvenil. Es autora de crónicas como "Dos niños en la Cuba colonial", y de relatos como "El niño que sentía crecer la hierba." Destaca la producción biográfica entre las que destacan *El hombre civil del 95,*

biografía de su padre Domingo Méndez Capote y la del Che Guevara, *Che:comandante del alba.*

Renee Méndez Capote comienza sus memorias con un acto de rebelión. Su nacimiento en 1901 coincide con el de la República. Pero desde el principio señala las diferencias con la misma. La protagonista es consciente de su participación social y sus funciones dentro este nuevo periodo: "ella nació enmendada y yo nací decidida a no dejarme enmendar"(9).[24] Su historia se liga a la de Cuba a través de la genealogía familiar. Si ella fue engendrada en el periodo de esperanza, su hermana se nutrió de las desilusiones y ansiedades de ser "hija de la enmienda Platt" (10). Así el nacimiento republicano se marca con el signo terrible de la intervención norteamericana y la memoria es el mecanismo que le permite rescatar ese periodo de la historia sin importarle lo que los historiadores digan: "Pienso que la historia de Cuba no se ha escrito todavía" (10). Hace falta un historiador imparcial, pero niega que esa sea su función. Su función reside en ser una luz que guíe por algunos de los aconcecimientos de la época: "Yo fui para mi padre la lucecita de faro que atravesaba esa niebla y solamente con eso está justificada mi venida al mundo. Yo era hija del espacio" (10). A través de la memoria, Méndez Capote dibuja las fronteras urbanas que cruza a menudo a través de su relación con los objetos que consume y que la relacionan con la madre a través de la moda para poder ser guía del padre en la nueva república.

La literatura femenina ha sido analizada como una matriz simbólica separada teniendo la maternidad y el vínculo entre madre-hija como una red textual que conforma otras relaciones con la cultura dominante.[25] Sin embargo, ella se liga a la historia de Cuba a través del padre, no como su heredera sino como su guía. Por otro lado, la madre

aparece en los primeros episodios como representante de las tradiciones coloniales. Sin embargo, veremos que son los espacios maternos los que permiten a Méndez Capote un mundo de fantasía y una íntima relación con su cuerpo a través de la moda. La declaración sobre la función narrativa del sujeto textual, que presenta como guía de nuevos espacios, nos adelanta un paseo por diferentes espacios de La Habana y la heterogeneidad de códigos urbanos como la moda, los medios de comunicación, principalmente los periódicos, las lecturas, y sobre todo la relación con diferentes estamentos sociales a través de comercio.[26]

Como guía de estos espacios y representante de la república, lo primero que hace es una descripción fisionómica. La primera descripción que encontramos sobre la protagonista Renée es su falta de belleza, y el desencanto de su madre ante una niña que no "no es fina ni linda" (9). Méndez Capote denuncia que la llegada de la república sigue marcada por unos patrones de estilo y belleza que pertenecen a una etapa anterior, blanca, y que se combinan con otros modelos vistos como modernos, el de la mujer estilizada y norteamericana. El padre, sin embargo, ve en las gorduras y pliegues corporales de Renée a una representante de los nuevos tiempos. El cuerpo de Renée es un espacio de escritura de la historia, las nuevas formas ligadas a la República revestidas con las vestimentas independentistas. El yo se recrea en las descripciones de los zapatos "punzó," símbolos de las luchas por la independencia, y el uso del fono, especie de enagua con encajes y lazos colorados. Su infancia se centra en la cultura material: el consumo de dulces, los bailes, la comida y la ropa alrededor de Varadero. Como espacio alejado de la Habana, Varadero se presenta como un espacio de construcción republicana en miniatura.[27] En este universo infantil la política siempre acecha a través de la violencia: "y la política se

graba en el recuerdo revestida con proporciones de catástrofe, misteriosa y mala" (17) y ligada a un mundo masculino: "La política llega a caballo con hombre de levita dando voces" (15). La corrupción y la violencia del mundo político es vista desde los ojos de una niña. De ahí que se describan los continuos traslados a diferentes espacios de la ciudad, motivados por los cambios políticos, desde Varadero a la calle Cuarteles en la Habana vieja. Es una búsqueda de espacios ya que la ciudad de la Habana está ligada arquitectónicamente a un pasado colonial, "donde las calles son estrechas y ruidosas, donde no nos pertenece el espacio" (16), e ideológicamente es vista como republicana de la cual no se siente parte.

El exilio en Nueva York, debido a las tensiones políticas en las que se ve envuelto su padre, es una salida de Cuba marcada por las diferencias en el vestido y la auto-mirada corporal. Para Renée los guantes son un instrumento de tortura y la visión de un cuerpo cubano diferenciado: "le teníamos lástima a la gente que se siempre vivía envuelta como paquetes" (19). La prisión del cuerpo que establece el vestido, el discurso de la moda impuesto desde fuera, impide la libertad de movimiento. El modelo estadounidense no ofrece tampoco los espacios necesarios para expresar la ciudadanía cubana. En 1907, a la vuelta a Cuba en tras el exilio, la protagonista nota que se ha producido un cambio en el modelo de moda masculina, ahora marcada por la intervención norteamericana: "ya se estaba preparando los dril 100, el jipijapa, el cocomacaco con contrera de oro y los brillantones en el meñique y la corbata" (23). Los cambios en la moda masculina son vistos como el proceso de vestir a un muñeco para la farsa nacional. Los pantalones drill de importanción extranjera se presentaron como un artículo elegante y acorde con los nuevos cambios urbanos.[28] El jipijapa o sombrero de paja, aunque en conexión con lo

latinoamericano, es visto como otra imposición extranjera, estadounidense concretamente, ya que la distribución de esta prenda está marcada desde el espacio del canal de Panamá. La construcción del canal y su administración por los Estados Unidos hizo que se popularizara el sombrero "Panamá", de procedencia ecuatoriana y colombiana, en un espacio transnacional y ligado a un nuevo de modelo de masculinidad más fluida, relacionada con deportes como el béisbol. La referencia al cocomacaco de las tradiciones de la santería y el vudú nos presenta a un ser que se dedica a la imitación grotesca y sin voz propia: "In fact, from its African roots, this symbol points out both to mimicry of discourse and mockery of tradition with a defensive intent" (Fernández 133). El hombre se viste como estadounidense y se apropia de un discurso adornado de joyas pero sin una cadena de significados dentro de un contexto cubano.

Renée ve en la moda masculina un ataque a los nuevos valores republicanos, y un espacio de neocolonización del que ella se excluye a través de sus dos cualidades más importantes: su imaginación y su memoria. Las dos son motor de la escritura y de un discurso nostálgico en torno a la moda. Por ejemplo, su objeto más preciado es una postal que hace volar su imaginación: "un hada envuelta en velos azules y un largo collar de perlas" (30) y le permite volar alrededor del Vedado e incorporar el paisaje a su mundo interior: el mar, el amanecer, la lluvia, el viento. Sin embargo, este espacio sufre un cambio arquitectónico a partir de la segunda intervención y se convierte en un barrio de moda lo que supone una transformación de la vida criolla que se observa en la moda, las actividades cotidianas y sobre todo, la llegada del cine. El Vedado, que había sido fundado principalmente por mambíes, pronto se convirtió en el espacio de ensueño para los nuevos ricos republicanos que según Renée no forman parte de un espacio de

identidad cubano sino que están ligados a lo extranjero, a un consumo desconocido. Desde este modo, el Vedado se convierte en un espacio de la nostalgia, de una memoria dolorosa por la perdida de un espacio simbólico que poco a poco va perdiendo la cultura material que lo identifica como nacional: los mambíes, los caballos sustituidos por los coches, los espectáculos de títeres canibalizados por la llegada del cine.

La mirada a diferentes tipos de la Habana le permite a Renée construir unas conexiones con el mundo, más allá de los Estados Unidos. Lo español se centra en los gallegos con "boina y pantalón de pana" (37) y en los comerciantes. Concede gran atención a los chinos y a los gitanos, que despiertan el interés de Renée niña por las rutas que conectan a Cuba con el resto del mundo. Cuba continúa siendo el centro del Caribe gracias al peregrinaje de gente de todo el mundo y la entrada de mercancías, sobre todo de origen oriental, que despiertan la fantasía y el deseo por lo exótico. Es la moda la que permite el conocimiento de la población china que son "hijos de un celeste imperio" y diferentes por "sus zapatos peculiares, negros como alpargatas finas con suela de cuero, sus trajes de corte especial casi invariablemente azul" (53). La diferencia en la indumentaria no impiden que los chinos no participen activamente de la historia cubana. Su función en las guerras de independencias está encarnada en la figura del comandante Siam y sus luchas en la guerra de los diez años. Lo que le llama la atención es su parecido con los cubanos, ya que "ni uno lleva trenza y usaban las uñas largas y olían a perfume" (53). La desaparición de la trenza, símbolo de la época imperial, es vista como un acto político ya que China es ahora una República. A Renée le preocupa si las mujeres también tendrán que cortarse la trenza y su padre le dice que las mujeres y la moda no tienen que adecuarse a las normas políticas y de higiene.

En el espacio republicano la moda se convierte en un espacio marginal que no presenta amenazas, como la moda masculina y la exportación de discursos políticos extranjeros. Es más, destaca la importancia del consumo dentro de la vida republicana, sobre todo para la mujer, y su relación con el exterior. Comprar es una actividad social y de placer—"comprar era un placer reposado y lento"—fundamental en la educación que recibe de su madre. Para ésta, la actividad comercial se codifica como elegante y privada, la calle es inmoral y de mal gusto para la mujer. Es su padre el que los lleva a pasear como parte una educación moderna (44). La educación moderna que recibe Renée de sus padres está ligada así a dos actividades consideradas fundamentales dentro de la caracterización moderna: la del *flâneur q*ue recorre la ciudad con la intención de ser mirada y la del consumo. Ambas actividades han sido definidas de acuerdo a la división sexual: el *flâneur* es siempre masculino y tiene el poder de la mirada mientras que el consumo ha sido definido como actividad pasiva y femenina. Sin embargo, la memoria como motor del discurso logra aunar las dos actividades como fundamentales y las sitúa en el cuerpo de Renée. Por ejemplo en la casa de la modista Madame Laurent es donde Renée recuerda haber empezado a ejercer un gusto propio a través de la mirada a su cuerpo:

> fue revelada la voluptuosidad infinita de los trapos, el placer de tocar las sedas, la belleza de los bordados, la armonía de los colores... Allí aprendí los nombres de las telas, a distinguir el hilo del algodón, a apasionarme por los adornos, allí, frente a mi mamá tan linda y tan elegante, fui dándome cuenta de la importancia que en la vida de la mujer tiene la moda y se me fue despertando el gusto propio. (42)

Es un gusto por lo misterioso y la belleza que se define como femenina. Según Renée se identifican como mujeres porque quieren tener niños, pero "que en los motivos de nuestra entusiasta feminidad, estaban las batas en primer término" (109).

Como antes hiciera la Condesa de Merlín en sus cartas, Renée propone la moda como un discurso que liga lo cubano un espacio transatlántico, no latinoamericano y le permite definir un gusto estético desde otros espacios marginales como el cuerpo. A través de la moda y de los sentidos, Renée desarrolla un gusto propio que le permite además hablar de la selección de sus lecturas, de recorrer la ciudad alrededor de las tiendas en donde compra y de los cines a los que asiste de acuerdo a la vestimenta del público.

Estamos en los comienzos del desarrollo del cine cuya importancia social y simbólica es fundamental en el estudio de la república y los cambios culturales y sociales que se operan dentro de ella. En 1910, el mayor cambio que Renée recuerda es la llegada del cine a través de las películas francesas o italianas, que cambian su visión del mundo más allá de las fronteras cubanas. Confiesa que no entendía el contenido de las mismas, que le aburrían, pero destaca que suponen un primer contacto con otros modelos de feminidad y masculinidad a través de las estrellas de cine y otros paisajes: "mujeres estrafalarias y aquellos galanes envaselinados y felinos, que apasionaban a las mayores, permanecieron por bastante tiempo para mí intereses de niña en la frontera de lo irreal" (137). Los modelos de masculinidad norteamericanos no tienen mucho éxito frente a los embadurnados galanes europeos: "hasta que la locura erótica que despertó en las mujeres Rodolfo Valentino volvió a despertar el interés por los galanes de mirada intencionada y vaselina en el pelo" (137). Como modelo masculino, Rodolfo Valentino no sólo se opone

a los hombres norteamericanos sino que permite un discurso sobre la raza y lo latino. Detrás de la popularidad de Valentino como "latin lover" por excelencia hay un discurso racial que se intensifica a partir de su papel de árabe en *The Sheik* (Ramírez 76). El exotismo de Valentino se conforma un deseo racial que pasa por la modernización de la imagen de Cuba y de su población, teniendo a Valentino como modelo. Por otro lado, las mujeres norteamericanas con una feminidad sin complicaciones no se presentan como modelo posible, frente a las italianas y francesas que le gustan más.

La moda, al margen del proyecto político republicano, permite un espacio narrativo en el que insertar la memoria y la mirada a diferentes espacios definidos como cubanos a través del discurso estético del sistema de la moda. Las memorias son una mirada atrás de 50 años, que se extiende a las primeras guerras de independencia de 1869 y la participación de los chinos dentro de la misma, hasta el año 1914 con la pérdida de la infancia narrada en clave sentimental y melodramática. La reescritura de la república no es vista como parte del proyecto utópico revolucionario, sino como una mirada melodramática a su participación revolucionaria. Su primer recuerdo amoroso data de los 10 años cuando Rolando pasa por el caserón del Vedado y le declara su amor inocente, que tendrá que esperar debido a la edad de Renée. Es historia truncada por un ciclón que acaba con Rolando y con la infancia de Renée: "mis primeras lágrimas de mujer" (154) y donde comienza su reposicionamiento como adulta. El consumo de la moda y sus diferentes funciones sociales permiten a Renée un contacto transnacional ligado a Europa y así en parte rechaza los lazos con Estados Unidos. La importación de modelos de comportamiento y sentimientos a través del cine y sus estrellas, sobre todos los actores, y la presencia del gusto cubano le permite alejarse de los Estados Unidos sin que

necesariamente se plantee un acercamiento a lo latinoamericano como sucede a partir de la Revolución castrista.

Benítez Rojo define el Caribe en torno al caos como motor: "Chaos looks toward everything that repeats, grows, decays, flor, flows, spins, vibrates, seethes" (3). Esta definición se aplica a la moda en torno al movimiento del caos y la relación con el Caribe como espacio sin fronteras ni centro. Renée Méndez Capote rescata a través de la moda elementos de formación de la cultura nacional que se rechazan pero que vuelven a lo largo de la historia. El lector se sitúa fuera del espacio nacional, cesa de ser un sujeto nacional a través de un deseo por la moda, que puede ser también un deseo antipatriótico. Así las memorias como acto historiográfico no se basan en la recuperación de un pasado ideológico sino de narrar sentimientos y experiencias que han sido borrados como formas de cubanidad. El final de las *Memorias* presenta un gesto heroico, las lágrimas, no por la pérdida de un pasado, sino por la recuperación como mujer de espacios que han sido borrados del mapa revolucionario cubano.

La división entre una Cuba grande y una Cuba chiquita es también la dicotomía entre los ingenios y la independencia. El espíritu moderno en Cuba, que se superpone al nacimiento de la republica, o mejor dicho, permite una expansión republicana, está basado en la sacarocracia, la plantación, el progreso técnico de la maquinaria de producción y la acumulación material a través del consumo. El rechazo del azúcar y la vuelta al tabaco plantea una revolución de la clase media cubana a partir de 1959, que fundamenta en el rechazo del consumo transnacional, para ser sustituido por un consumo ideológico visto como puramente cubano. Dicho consumo sitúa Cuba no como centro de un espacio transatlántico sino como periferia difusora de Latinoamérica. Además, como

mujer ligada al proyecto cultural revolucionario, Renée Méndez Capote desmiente en parte la postura de Roberto Fernández Retamar y su actividad crítica de lo cubano como confesión de lo revolucionario, que a través de sus crónicas y lecturas documenta el presente revolucionario como el discurso verdadero, no sólo de Cuba, sino por extensión de Latinoamérica.

Los laberintos de la ciudad de México: Fidel y los pliegues de la calle

Guillermo Prieto vio en los cuadros de costumbres el espacio de construcción de una literatura nacional mexicana. Nacido en el seno de una familia artesana, Prieto acabó formando parte de lo que Ángel Rama denomina la ciudad letrada junto a otros autores costumbristas como Manuel Altamirano y Manuel Payno. Su intensa labor periodística le permitió alcanzar notoriedad y le abrió las puertas de la carrera política. Bajo los seudónimos de B. D. Benedetto y Fidel — acompañante de Mesoneros Romanos por Madrid — firmó más de 100 cuadros entre 1842 y 1852. La mayoría de las colaboraciones se publicaron en el periódico *Siglo XIX* como la crónica de un siglo. En 1878, Prieto volvió de su segundo exilio en los Estados Unidos después de ser presidente interino antes de la llegada de Porfirio Díaz al poder. Es la época en la que publica su columna semanal "Los Lunes de San Fidel," las composiciones poéticas de *Musa Callejera* y *El Romancero Nacional* y las *Memorias de mis tiempos.* Las crónicas se nutren de fiestas populares y satirizan las costumbres coloniales y republicanas mexicanas. Es una escritura de la colectividad en la que sobresale el yo-periodista como incansable *flâneur* de una sociedad heterogénea. El tono y las condiciones materiales se convierten en la base de un discurso literario con el que se adorna la espiritualidad de una clase dominante que construye espacios de participación y disfrute estético.

En este apartado dedicado a México vamos a centrarnos en la comparación entre los primeros cuadros de 1842 y los que se publican en 1878. El análisis de las crónicas costumbristas en dos momentos de la construcción nacional nos ayuda a entender mejor la creación de un sistema de la moda como espacio discursivo y el cambio que se opera a partir de 1878 cuando la moda es vista esencialmente popular y femenina, para un gusto de masas.

En los cuadros costumbristas de 1842 se insiste en señalar la falta de espacios de representación en donde poder desarrollar una labor literaria y destaca la presencia de la moda masculina y el cuerpo del "narrador" como espacio de consumo estético. En las primeras crónicas el narrador duda sobre su destino en una tarde de domingo, ya que el mapa urbano de la ciudad de México no está todavía delimitado: "¿Dónde dirigirá sus pasos en domingo uno de tantos?" (I, 40). En estos momentos el narrador es un "yo" anónimo al que se describe de manera simple pero sin estar a la moda. El escritor es "un hombre que no es rico ni mendigo" (I, 41), no tiene un espacio asignado todavía, y el narrador se identifica con él y le pregunta: "¿Dónde vas joven descaminado, a una de nuestras casas otomanas, sin saber si las corbatas deben ser de vara y media o dos varas, sin un chaleco nácar es mejor de pintas o de cuadros? (I, 41). Prieto señala la falta de una cultura material y de un armario holgado que le permita moverse por la ciudad. Pero al mismo tiempo, la imagen desaliñada que presenta queda revestida por un discurso de la moda masculina que le permite la creación de unos espacios narrativos que cumplen dos funciones. Por un lado, la vestimenta masculina constituye un espacio estético que le proporciona la oportunidad de mostrar su ingenio y su capacidad narradora. Por otro lado, la creación de estos espacios narrativos urbanos le permite consumir y ser consumido

como objeto estético, en una búsqueda de materiales que puedan ser incorporados al imaginario nacional. En su deambular evita el café como espacio masculino por resultarle la conversación vacía y llena de lugares comunes y de pretensiones sobre Rosseau o Voltaire y no sobre lo nacional.

Entonces, decide irse al paseo Bucareli. Es en el paseo y en el deambular por las calles cuando el narrador alterna su función de objeto de consumo, la escritura del cuerpo y capacidad de observación para pasar revista a una multitud heterogénea y difícil de clasificar. Es un paseo de fantasía y de disfraces, es la hora del tono y en este espacio la mirada es como una linterna mágica que deja sombras y fantasías de un espacio todavía por fijar. La opción de Bucareli como espacio fundacional de la mirada supone además la entrada a la ciudad desde los márgenes. El paseo Bucareli o Paseo Nuevo había sido creado a finales del siglo XVIII por el Virrey Antonio María de Bucareli con la intención de dotar a la ciudad de espacios delimitados que supusiesen la inclusión progresiva de terrenos más o menos desecados y aptos para la futura urbanización. Situado en la actual confluencia de la Avenida Juárez y la Avenida Reforma, en la época de Prieto era un terreno limítrofe a la ciudad, un barrizal que recordaba la presencia de la laguna sobre la que se asienta la ciudad de México. Según recoge Manuel Rivera Cambas se coloca la estatua de Carlos IV en Bucareli para no herir sensibilidades porque se trata de "la efigie de un monarca que, bajo muchos aspectos, no era grato a los mexicanos" (Novo 25). Salvador Novo subraya el deterioro que sufre el paseo a lo largo del siglo XIX y el total abandono como paseo público hacia 1880 (27).[29]

En este espacio liminal, Prieto recurre a la moda masculina como estrategia para insertar su cuerpo de escritor en un espacio que le permita una estética nacional, al mismo

tiempo que popular. Es una puesta en escena del escritor a partir de la vestimenta y hábitos cotidianos en torno al maquillaje: "Dejo consultando con su tocador al elegante, el augurio de sus conquistas en aquella noche; le dejo impacientándose con el rebelde cosmetique, que no quiere que aparezca negro el ralo y naciente bigote" (I, 43). En el tocador del elegante, Prieto se mira en el espejo en busca de un modelo de masculinidad basado en el deseo de agradar y de ser consumido como cuerpo elegante. El augurio de sus conquistas como escritor lo sitúa en el baile de la calle Estanco Viejo. Se adelanta a su llegada para imaginar un cuadro popular de una mujer casada admirada por una gran cantidad de pretendientes y el tirano de su marido que aparece de improviso:

> con el frac,
> corto de sisa,
> largo el cuello de camisa,
> más corto el pantalón;
> corbata de hombres pueriles,
> llena de pliegues y lazos. (I, 45)

La falta de uniformidad en el traje, un traje que no se acomoda al cuerpo del marido enojado, ya que se queda corto en todas sus prendas nos presenta la falta de elegancia del marido al que se ve como herencia colonial debido a sus códigos sartoriales. Los pliegues y lazos de la corbata remiten al hecho de que este marido está pasado de moda y no se acomoda a las costumbres republicanas, como vemos tanto en su reacción al entrar en el salón del baile como en su vestimenta. El narrador de las crónicas busca mirarse en diferentes cuerpos masculinos que le ofrezcan un modelo de elegancia para incorporarse al espacio urbano letrado: "¿Para qué ocuparme más en mí? ¿serán tan caritativos los lectores de este artículo que no anoten con pasajes de mi vida pública y privada mi insulso escrito? Creo que no" (I, 47). Su presencia en el texto se convierte en

determinante para atraer la atención de los lectores, sus paseos y viajes por la ciudad le ofrecen una capacidad de ir transformando su propio cuerpo en objeto estético como respuesta a la falta de materiales, de vestimentas y costumbres, que le ofrece la ciudad.

En sus paseos va desechando materiales que no le convienen. Primero desechó al marido colonial por su traje corto y sus corbata llena de encajes. En segundo lugar desecha a los indios y a los vendedores ambulantes: "Cruzan la calle con apresurado paso indios envueltos en blancas sábanas envueltos en rebozos, con un gacho sombrero de palma" (I 48). Mientras el narrador tiene la capacidad de demorarse y fijar su mirada en diferentes objetos y cuerpos, el indio pasa a toda prisa por la escena pública. Anteriormente hemos analizado la importancia del rebozo, tanto en la vestimenta masculina como femenina, a la hora de configurar unas características sociales, raciales y estéticas de la cultura popular de la moda y del baile. Sin embargo, en este momento, Prieto comenta que estos materiales son digresiones para un público al que quizás no le interese ver a indios: "Voy me desviando en inútiles transgresiones, lo conozco: pero me es imposible remediarlo: sigo mi cuento cuanto mejor pudiere, que no quiero ahora poner en prensa mi ingenio, ya que cuantas veces la dura necesidad me obligó a sujetarlo un martirio doloroso" (I, 49). Prieto deja ver la importancia de agradar a un público que contribuye popularidad como escritor. Al mismo tiempo defiende su independencia en materia estética ya que la variedad de temas de sus crónica no se limita las modas extranjeras, lo cual plantea una defensa de los espacio discursivos dentro de la nación. En este espacio de la moda es la aristocracia la que imita la moda europea y su mirada se fija en el hijo del ex conde N que "anda a salto de mata con el infeliz meritorio; eso sí este último de frac y pantalón de dril, luenga corbata y unos botones de camisa estupendos,

dando diente con diente por el rigor de la estación" (I, 51). El hecho de que no sea un conde, sino un ex conde el que marque una pauta de la elegancia le sirve a Prieto para visualizar de nuevo en el cuerpo del hombre el pasado colonial, un pasado con el que Prieto no se identifica ya que no se ve aristocrático ni elegante: "Yo necesito purificar mis labios, sacudir de mi sandalia el polvo de la Musa Callejera" (I, 17). Las sandalias como calzado popular le permiten recorrer diferentes espacios de la ciudad e ir acumulando elementos populares. Para Prieto esta creación de una cultura popular urbana es el acto fundacional de la literatura nacional mexicana: "La sociedad requiere de la literatura que sea marco esplendente, consultorio sentimental, catálogo de costumbres y tradiciones" (I, 27). A diferencia del tono moralista de Fernández Lizardi en el *Periquillo Sarniento*, Prieto da paso a un tono popular caracterizado por la creación de espacios coloristas, tipos que entran y salen y una mirada constante a las condiciones materiales de la ciudad para concretar lo específicamente nacional. Para Prieto, el cuadro de costumbres es el género más cercano al periodismo por sus características de documental y la capacidad de conjugar literatura, historia y nación. Además le permite señalar el crecimiento de una clase media para quien que el cuadro de costumbres cobra importancia como reflexión sobre sí misma. La falta lectores y de variedad en los temas hace que todavía se presente en pañales, y que sea su cuerpo masculino a la búsqueda de modelos de elegancia el espacio de escritura al mismo tiempo un proceso de estilización de la masculinidad.

Guillermo Prieto, en la misma línea que Ricardo Palma en sus *Tradiciones,* es consciente de la necesidad de documentar la colonia, de aprovechar la riqueza material heredada de la colonia, e incorporarlos señalando los anacronismos de la moda en las

figuras coloniales: "¿Quién se figura en el siglo XIX al verdadero mérito de barragán y sin corbata, con botas del Parián? (40). El mercado del Parián, espacio social de consumo durante la colonia, que ya había desaparecido en la época de las crónicas, no puede servir como modelo de referencia. Al igual que los modelos corporales masculinos, los modelos literarios tampoco le ofrecen un espacio de representación. Prieto siempre se caracteriza como narrador sin estilo formal, debido a la falta de modelos: "los mexicanos, carecemos casi y sin casi de una literatura que podamos llamar nacional" (I, 57). Expone la dificultad de crear un estilo propio cuando se ponen los ojos en otros espacios y los modelos son extranjeros: "nuestros sabios compiten con los romanos y britanos, y echamos en cara a los unos sus gladiadores, y a los otros sus pugilistas, cuando critican de bárbaros nuestros toros (que entre paréntesis son nuestros porque nos los legaron nuestros mayores)" (I, 56). Así, la literatura nacional se encuentra en un periodo de dependencia colonial en la que los materiales de la colonia deben ser revestidos con un estilo nacional que sea identificado como tal desde el exterior. La influencia de la lectura de los clásicos tiene según Prieto dos consecuencias principales. La primera es que los letrados quieren ser otra cosa y se olvidan de México. Además, no sólo se tiende a divinizar la obra sino también el físico, creando un modelo de belleza que es ajeno al espacio urbano y a la mirada del narrador que lo está creando: "vaya usted a figurarse un Lord Byron en ese hombrecillo que pasa con el pantalón doblado y aleteando la pialera, de tez fruncida y de paraguas en mano. Eso no, no se puede materialmente" (I, 58). La ausencia de un cuerpo estético material que pueda acomodar un cuerpo extranjero, modelo de masculinidad romántica a lo Byron, se observa en la falta de estatura de este hombrecillo, que debe doblar los pantalones. Aunque lleva en mano uno de los símbolos

de referencia de la masculinidad inglesa, el paraguas, no sabe adecuarse a los movimientos corporales necesarios en una visión grotesca del aleteo de los miembros en lugar de un movimiento fluido. Tampoco las musas literaturas son las de Rubens: "enredada como un habano en un jergón azul, que se deja descubierta una pantorrilla nervuda como la de cualquier ganapán" (I, 59). Así ni el escritor, caracterizado como un Byron cómico, ni las musas, usando un rebozo que deja entrever el cuerpo y una ausencia de feminidad, son referentes adecuados para Prieto y las crónicas nacionales: "Al escribir las costumbres actuales, no son menores los inconvenientes actuales para los que no tienen muy fecunda vena que digamos (como el que suscribe), trajes políglotos, eso sí de todas las naciones, hombres equívocos con el texto en otomí, según su color, y la traducción inglesa o francesa según su traje" (I, 58). De este modo la búsqueda de un estilo no es posible en lo masculino, ya sea en lo extranjero ni en la diferencia racial. Si la moda extranjera proporciona una multitud de referencias que el narrador no entiende y no puede aprovechar, el revestir el cuerpo del indígena con trajes europeos solo lleva a la confusión de códigos.

La heterogeneidad de espacios urbanos y modelos supone la necesidad de clasificar ya que no hay la posibilidad de verlo a simple vista a través de una vestimenta que engaña. Es a través de la escritura y la narración de la ciudad que este proceso puede llevarse a cabo, aunque no sin inconvenientes: "pulso los inconvenientes de escribir cuadros de costumbres" (I, 59). A pesar de las dificultades, los paseos, y el polvo de las sandalias que el narrador ha adquirido, así como el estilo y los movimientos narrativos, le convierten en un modelo: "ojala mis modos y mi jácara nacional descubra el deseo sincero que me anima de que otros jóvenes de talentos superiores cultiven un género

nuevo, fecundo y que lo desempeñan con felicidad, les granjeará una reputación verdaderamente gloriosa" (I, 59). Ya no es la calle, con sus inconvenientes, sino la lectura la que ayuda a otros escritores a expandir la literatura nacional a partir del costumbrismo y lo popular.

La mirada ahora pasa del cuerpo masculino del narrador, elegante y estilizado, al libro, depositario de un estilo nacional originado a partir de las descripciones y críticas de las modas del momento en el espacio urbano. La columna semanal "Los Lunes de San Fidel" publicada a partir de 1878, nos presenta un paso más en el desarrollo de un espacio de moda nacional que será pilar de la literatura nacional. Hay que señalar que la primera crónica de "Los lunes de San Fidel" tiene como objeto el análisis de la belleza femenina y las ventajas e inconvenientes de la mujer guapa. El cuerpo de la mujer, en exposición perpetua en el espacio público, se opone a la localización del narrador. Si en las crónicas de 1842 la mirada era un acto fundacional de la escritura ya que lo visto y lo escrito se superponían sin distinción cronológica ni espacial, ahora Fidel escribe desde la soledad de su estudio, alejado de las celebraciones que hacen de los lunes un día de ocio entre los grupos populares.

A finales del siglo XX, México ha logrado delimitar un espacio cultural que le es único y no que no se puede comparar con lo popular español "Ni Goya, ni Arrieta, ni Mesonero, ni Fígaro, ni nadie, es capaz de reproducir a los protagonistas de estas animadas escenas. (II, 22). Prieto se presenta como el artífice de estas escenas a través de su escritura popular. En la crónica [Por ver no se paga] del 28 de enero de 1878, Prieto deambula por los puestos situados en las escaleras de la catedral y hace la crónica de la devoción del consumo que encuentra en este espacio religioso. A través de la mirada,

Prieto hace un consumo textual y una lista de la lista de objetos y las "chucherías" a la venta, incluidos los libros de los primeros años de la República como el *Periquillo Sarniento.* La venta de baratijas, adornos, vestidos ocupan un mayor espacio en el Zócalo. (II, 25). El libro es un objeto de consumo más que, sin embargo, no puede competir con el poder de atracción de la moda femenina. Por ejemplo, considera que los sombreros son la prueba visible de que en México se ha producido un cambio estético marcado por el abandono del rebozo. Prieto ofrece una escena costumbrista del charro, la china y el túnico (II, 24) como memoria perdida: ¿por qué la rescata entonces, como símbolo popular?. Si Sarmiento organiza Argentina como espacio nacional en torno a la pampa como fuente de un imaginario masculino, en estos momentos México lo hace en torno a los laberintos de una urbe en crecimiento y el cuerpo de la mujer como fuente de materiales estéticos y de consumo popular. Fidel es caracterizado no como un consumidor sino como viajero en la ciudad, un curioso coleccionista de estilos. En uno de esos viajes a través de los laberintos urbanos, ahora centrados alrededor del zócalo, centro cultural de la ciudad, y no en los márgenes como el paseo Bucarelli en 1848, Prieto conoce a Domingo Jiménez de Velazco, un artesano y figura depositaria de la tradición mexicana. Las reticencias del artesano parten de su juicio estético al considerar inútiles estas historias populares: "No te metas Fidel en picos pardos, queriendo escribir de México y sus tradiciones, su anécdotas y sus cuentos, ¿qué salidas pueden tener esas baratijas"? (II, 26-7). Para Domingo, la moda es un objeto de consumo más útil para Fidel y le puede proporcionar más popularidad: "¿No ves que tiene más salida y te harás mejor lugar entre las gentes con tu varita y tu guante, tu sombrero como medio melón y tu botín de trompa de cerdo" (II, 27). En el comentario de Domingo está inscrita la burla

a la indumentaria masculina, a través de las deformaciones de los sombreros, prenda indispensable del armario masculino y de la diminuta "varita" que recuerda más a los cuentos de hadas que al bastón de un caballero. Ni la moda masculina ni la femenina como modelo estético transnacional son capaces de proporcionar a Fidel materiales para conformar un espacio cultural de consumo nacional y con proyección internacional capaz de ser reconocido como mexicano. Son las narraciones populares, junto con sus crónicas, la que pueden ofrecer una visión local de la ciudad de México. Si bien Domingo no es capaz de apreciar estas "baratijas" populares que son el sustrato de una identidad nacional para Prieto, Fidel se convierte en un arqueólogo cultural que busca rescatar las tradiciones mexicanas. Además Domingo apunta un elemento importa, la idea de que el pasado de México es un tesoro para otras naciones. La oposición de baratija y tesoro no se refiere a dos objetos diferentes, sino dos visiones de la cultura popular. Mientras el pueblo, encarnado en la figura de Domingo, considera estas tradiciones de poco valor, Fidel las considera un tesoro. Se produce así un doble proceso de inscripción de la moda como popular. Por un lado es necesaria una mirada local que permita crear una cultura popular y Fidel se ve a sí mismo con la obligación de recorrer las calles centrales del zócalo seleccionando los tonos locales. Además es importante crear un espacio de consumo de esta cultura popular, situando la mirada fuera es un espacio transnacional y equiparándose a sujetos modernos, pero también ampliando el número de lectores que puedan acceder a esa cultura popular, no ya través de la mirada, sino del consumo literario.[30] Por eso en estas crónicas de finales de siglo hay una mayor abundancia de reseñas literarias, de comentarios sobre novelas, obras de teatro, sainetes, que expanden

la narración de los géneros de moda que pueden agradar al público, en definitiva, géneros en torno al espectáculo de lo popular.

El tono y la tonomanía son claves en estos cuadros. El deseo de figurar y la ciudad como espectáculo constante son temas recurrentes en las crónicas en las que la moda es fundamental a la hora de crear un panorama estético. La moda es pública y femenina pero sobre todo es popular y mexicana. Si en las primeras crónicas de 1848 la moda masculina se superpone a los espacio urbanos y permite el acceso a la calle, a la mirada y la constitución de un cuerpo masculino elegante, este cuerpo desaparece a partir de 1878 para dejar paso a una mirada que desde una perspectiva realista nos presenta la moda femenina como un espacio de construcción nacional.

La construcción de la moda como una cultura popular femenina se produce a lo largo del siglo XIX, pero con más intensidad a partir de 1870 como vemos en Mansilla, Prieto y Méndez Capote, que aprovechan la moda para reivindicar espacios de representación modernos dentro de la nación. Además la moda femenina permite situar la mirada en el cuerpo de la mujer y delimitar los espacios de representación de modelos de ciudadanía. A partir de 1880 el Estado en México y Argentina se consolida, sin que signifique haber solucionado algunos de los problemas iniciales. También se produce la expansión de la prensa como espacio público de representación y se hace aún más necesario que el público sepa leer los códigos nacionales y que asuma corporalmente un discurso estético homogéneo. En este contexto también asistimos a la profesionalización del escritor y a las tensiones en la creación de un canon latinoamericano que permita las reivindicaciones de una espacio cultural autónomo. En el capítulo 4 ahondaremos en las características del modernismo, su relación con la moda, y los mecanismos en los que

está se convierte en un paradigma supeditado a lo literario, que limita el acceso al conocimiento y propone la creación de una subjetividad estética masculina. Al mismo tiempo, proponemos una mirada al espacio de la prensa y de los materiales que se presentan en estas publicaciones en la tarea de crear un sujeto masculino elegante y modelo de ciudadano, figura modelo que Sarmiento había propuesto para sí mismo y que continuarán otros escritores con condiciones materiales muy diferentes.

Notas

[1] Gilroy, británico y negro, presenta una lectura trasatlántica como estrategia para establecer conexiones con los Estados Unidos. La reconstitución de identidades está basada en un viaje atlántico y masculino y no en el viaje a África o a Asia, lo cual problematizaría una identidad británica dentro de un circuito colonial. En este marco transatlántico, Joseba Gabilondo propone la necesidad de nuevas líneas de investigación de lo latinoamericano, lo latino y lo hispánico desde un punto de vista geopolítico que obliga a repensar categorías como modernidad, postmodernidad y postcolonialismo dentro de un sistema más amplio como es la historia del imperialismo (110-111).

[2] Daniel Mato plantea la globalización en Latinoamérica como una crítica de la modernidad sosteniendo que la globalización no es un proceso de reciente creación ni se limita a un sistema económico transnacional. Para Mato la búsqueda de una identidad latinoamericana no puede olvidar la presencia de discursos y prácticas locales y supranacionales dentro de las cuales distingue prácticas discursivas panamericanas y transnacionales. En las últimas décadas se ha venido discutiendo prácticas culturales populares dentro de un marco transnacional. Nuestro trabajo quiere extender este planteamiento al estudio del siglo XIX y observar las prácticas culturales, en torno al texto y al cuerpo, dentro de circuitos locales y supranacionales.

[3] Según Enrique Dussel para que se que cumpla la premisa hegeliana de que la historia avanza del oeste hacia el este, teniendo a Europa como espacio final de progreso, Hegel necesita situar a Latinoamérica no al oeste de Europa sino al este del atlántico, excluyéndola del eje del mediterráneo que une a África, Asia y Europa (25).

[4] Aunque la categoría modernidad parece aceptada como marco teórico para el análisis cultural en Latinoamérica, tenemos que tener en cuenta que muchos de los textos que estamos analizando no utilizan el termino "modernidad" sino civilización y su concretización en la elegancia y el buen gusto como organizadores sociales. En este sentido Alan Knight desde una perspectiva histórica plantea los riesgos en el uso de una categoría cargada de múltiples significados, y recomienda la historización en torno a las modernidades locales y las categorías de representación que se usan para no acabar usando "categorías prostituidas" (98-99).

[5] El costumbrismo y, posteriormente, el indigenismo y los movimientos regionalistas inciden en la importancia de la naturaleza como distintivo bello de la identidad. Un ejemplo este espacio natural como producción estética es la obra de Horacio Quiroga. Sin embargo, Quiroga plantea también el reverso de esta belleza a través del horror y las continuas tensiones con la selva y su expansión.

[6] Para Clifford el análisis cultural parte de prácticas espaciales. Desde el punto de vista antropológico, uno de los espacios más productivos ha sido el de la villa. La aldea es el espacio limitado y con fronteras específicas e ideales para la labor del antropólogo. En los estudios literarios el gran espacio regulador ha sido la nación. Teniendo en cuenta que la etnografía como disciplina surge en un momento de expansión europea en el siglo XIX y se refuerza en otro momento de descolonización a mediados del siglo XX, es fundamental tener en cuenta estas prácticas espaciales en el discurso cultural en torno a conceptos como tradición y modernidad, buen gusto y calidad estética y su relación con la mirada.

[7] Clifford no incluye como viajeros a aquellos individuos que entran en contacto con otras culturas a través de un consumo cultural de periódicos, libros, o televisión, o en el caso de muchas mujeres en el siglo XIX, a través de los figurines de moda.

[8] Miguel Cabañas ha analizado la literatura de viajes y el intercambio entre Estados Unidos y Latinoamérica y cómo el cambio geopolítico del siglo XIX pasa por la orientalización del Sur, convertido en el nuevo este dentro de un espacio trasatlántico. De este modo, lo oriental pasa a ser tropo del proyecto nacional y elemento determinante en la caracterización del "otro."

[9] Paradójicamente las provincias eran más florecientes durante la colonia que después de la independencia cuando el libre comercio y el control de los ingresos aduaneros pasan a ser administrados por la provincia de Buenos Aires, convertida en la nueva metrópolis dentro de un sistema neocolonial.

[10] Abundan los casos de travestimo textual en novelas recientes como *El beso de la mujer araña* (1976) y en *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy. Hay que destacar este travestismo en el caso de Cuba como parte de la reescritura del barroco y el gusto por el disfraz y el espectáculo. Ejemplos de este travestismo, siempre de hombres que buscan la proyección femenina como reogarnización de la autoridad, son *El Rey de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo, y *Salón de belleza* (2000), de Mario Bellatín.

[11] Francine Masiello recoge en su antología *La mujer y el espacio público: el periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* numerosos ejemplos sobre la importancia de la moda para diferentes sectores. Sin embargo, Eduarda Mansilla opta por la moda internacional desde un espacio exterior a Argentina para crear un tercer espacio, el femenino, que permite un placer estético a través de la mirada y una crítica a las fronteras físicas y culturales que están demarcando Argentina.

[12] La plantación, en parte de acuerdo a los modelos occidentales de análisis económico y sociológico, ha sido durante mucho tiempo olvidada como espacio de análisis de la modernidad. La construcción de Atlántico norte también incurre en este olvido, que se acaba convirtiendo en la exclusión de lo latinoamericano de otros modelos transatlánticos como la moda.

[13] Se presenta el moreno como un color de consumo internacional y destinado a las mujeres. Lo africano o mulato como objeto de consumo de una identidad cubana en un espacio transnacional ha sido puesto de manifiesto en la presencia de lo africano en la música y en el cine. Tanto la mujer mulata como el hombre negro mulato ha sido integrado en el imaginario cubano a través de la música y políticas corporales y sexuales.

[14] Fidel Castro y el Che Guevara son un modelo de masculinidad en donde el tabaco es el símbolo del nuevo hombre como proyecto político para Cuba después de la revolución.

[15] Ortíz no considera que en el proceso de manufacturación la presencia femenina en las fábricas de cigarros es fundamental en el crecimiento de la industria tabaquera y su exportación. Pero es este caso, lo femenino tiene un componente de clase y racial que Ortíz no se para a analizar dentro de su contrapunto tabaco-caña, negro-blanco. Además el comercio del tabaco había sido controlado por España a través de la Real Compañía de Comercio fundada en 1739. Imaginar el tabaco como cubano y ligado a libertad, mientras que el azúcar es una contaminación extranjera, es una mitificación que permite reorganizar las bases de una identidad cubana manteniendo lo masculino e incorporando lo africano. A pesar de que las mujeres de todas las clases sociales habían mantenido el hábito de fumar durante la colonia y la república, el éxito del planteamiento de Ortíz es evidente en las imágenes de masculinidad que circulan con la llegada de la Revolución, con Fidel Castro y el Che Guevara posando en traje militar, fumando habanos y celebrando el triunfo de la llegada de un nuevo hombre cubano.

[16] El gran boom azucarero se produce entre 1914 y 1930 debido al colapso del mercado de producción europeo durante la Primera Guerra Mundial. Conocido como el periodo de 'la danza de los millones," la cosecha de azúcar pasa de una producción de 465 millones de dólares en 1910 a 1 billón en solamente un año (Pérez, 320). La afluencia económica que produjo este

incremento supuso la entrada de gran cantidad de productos de consumo que plantean nuevas relaciones sociales y culturales.

[17] El hecho de escribir en francés también ha llevado a la crítica de deslealtad debido a la utilización de una lengua extranjera. El uso de otras lenguas es un mecanismo común para narrar temas relacionados con la nación en un intento de romper con los estrechos límites lingüísticos. Es el caso de Eduarda Mansilla que escribe sobre la pampa, *Pablo o la vida en la pampa*, en francés, o las publicaciones argentinas como *La camelia* que alternan el español y el italiano cuando tratan los derechos de las mujeres trabajadoras.

[18] La versión española cuenta solamente con 10 cartas mientras que la francesa, publicada en 3 tomo, contiene con 36 cartas. La primera versión en español está precedida la biografía de la autora hecha por Gertrudis Gómez de Avellaneda y se publica en Madrid en 1884. Destaca también la edición de Salvador Bueno en La Habana en 1974 ya en un periodo revolucionario y cuando comienza a debatirse la inclusión o no de la Condesa de Merlín dentro del canon de las letras cubanas.

[19] El otro mecanismo para desacreditar la obra de la Condesa y darle la bienvenida al proyecto nacional que se está construyendo es la afirmación de que sólo atraerá a lectores en Cuba, y más concretamente, lectoras, en femenino, como afirma Agustín de Palma, traductor de la obra de Merlín: "¿Qué habanera no sentirá en su corazón un placer indefinible al leer a "mis doce primeros años' [sic] escritos en París por una criolla, en un estilo suelto, elegante y afectuoso? Todas las cubanas deben apresurarse a adquirir esta preciosa obrita, que al propio tiempo de agradarles, será de estímulo para que algunas imiten a la ilustre condesa de Merlín" (Méndez 84).Como mujer, su escritura desde París y su estilo elegante son un buen adorno para las mujeres cubanas según Palma. Escribir desde Cuba sobre temas cubanos como la esclavitud o la organización social de la isla plantea el problema de tener que incluir en el debate independentista a un grupo de mujeres cultas y considerarlas en la construcción de un mercado literario nacional.

[20] Para Domingo del Monte, la capacidad intelectual de la Condesa se demuestra en su conversación, que la han hecho famosa en los salones parisinos, y no en su escritura.

[21] Es la poética viril de Cintio Vitier en *Lo cubano de la poesía.*

[22] La elegancia de la Condesa de Merlín como proyección de lo marginal y la posibilidad de establecer vínculos estéticos con la isla como búsqueda de una identidad revolucionaria ha utilizada a partir de 1959 por escritores exiliados como Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Pero la parodia y la hiperbolización es, según Adriana Méndez, un consumo literario que esconde la resistencia a una mujer como parte del canon literario así como un objeto que abre las puertas a las fantasías homosexuales en el caso de Reinaldo Arenas (231). Desde la cárcel Arenas firma sus cartas como La Condesa de Merlín, su alter ego. Desde la marginalidad de la Condesa accede a la elegancia y a un espacio textual seguro en caso de que la policía intercepte las cartas.

[23] Roberto González Echevarría plantea el código literario como mito fundacional de la identidad latinoamericana y su relación con el sistema legal en *La voz de los maestros*. En su prólogo al libro plantea además una crítica feroz a los estudios culturales y su reformulación del canon. Su postura busca reforzar la idea de que una serie de obras poseen una legitimidad estética de la que carecen otros productos cultures, y que la inclusión de los mismos en el discurso crítico forma parte de una estrategia de mercado.

[24] Es un comienzo similar al de L*a nada cotidiana* de Zoe Valdés, que en un tono humorístico escribe las memorias revolucionarias de Yocandra desde su nacimiento en 1959, y su participación cultural a través de las relaciones sentimentales que establece con el discurso revolucionario.

[25] La cadena de metáforas construidas alrededor de la mujer como elemento simbólico para representar a la nación ha sido la característica de muchas de las obras canónicas. Esta construcción se presenta dentro del matrimonio dentro del cual el hombre es el patriarca y las características de la mujer le sirven para resolver las tensiones y problemas nacionales. Este modelo de narración, dentro del cual el héroe lucha contra los imprevistos y obstáculos en su camino convertirse en un ciudadano nacional, ha tenido un impacto inmenso en la constitución de un imaginario en el que la subjetividad masculina ha sido sinónimo de ciudadano.

[26] Es el caso de *El derecho de asilo* de Alejandro Carpentier (1979), quizás uno de sus textos más abiertamente político. La novela hace un recuento de los códigos urbanos y la heterogeneidad cultural y visual que se le presenta a un exiliado que busca refugio en una embajada fronteriza huyendo de un sistema represivo imaginario, tras el cual se representa la cuba castrista.

[27] Desde sus orígenes la historia de Varadero se relaciona con la burguesía cubana, para pasar a ser lugar de nuevos ricos y turistas. A pesar de haber sido considerado un lugar emblemático de la corrupción extranjera durante la dictadura de Fulgencio Bastista, Varadero ha resurgido como espacio turístico en los años 90 con la llegada de las grandes compañías hoteleras españolas como Meliá.

[28] El drill es una tela de algodón con fibras diagonales, normalmente teñida y común en los uniformes militares y profesionales.

[29] La más conocida celebración popular celebrada en el paseo de Bucareli es la que ofreció el presidente Ignacio Comonfort el día de la independencia en 1856. Se organizó un banquete multitudinario al aire libre en el que los invitados, gente del pueblo, iban sentándose a la mesa conforme iban llegando. El baño popular del presidente se combina con las descripciones grotescas de la descomposición del toro asado que constituía el plato principal (Salvador Novo 29).

[30] Es necesario un análisis del consumo y la división genérica que se establece entre un consumo estético para la mujer y un consumo científico para el hombre. El análisis del consumo en Latinoamérica a finales del siglo XIX y principios del XX, es fundamental para establecer un discurso estético para la nación y las tensiones en torno a la construcción de lo masculino y lo femenino. La afirmación de Flüguel de que el siglo XIX supone la gran renuncia del hombre a la moda queda cuestionada si definimos los productos y espacios de consumo. Por ejemplo, el coleccionismo puede ser considerado una forma de consumo masculino transnacional.

5
2009
v.2

142
3 86
THS

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
FEB 03 2016		

5/08 K:/Proj/Acc&Pres/CIRC/DateDue.indd

MODA E IDENTIDADES MODERNAS: DISCURSOS CULTURALES SOBRE EL CUERPO ESTÉTICO LATINOAMERICANO EN ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO, 1800-1920.

B y

Natalia Ruiz-Rubio

VOLUME II

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
In partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Hispanic Cultural Studies

2009

Capítulo 4. Masculinidades en la pasarela: cuerpos estéticos en los márgenes de la nación

El periodo desde 1870 a 1920 es considerado como los inicios de la modernidad para Latinoamérica con la entrada en un sistema capitalista internacional y la consolidación de un proyecto de estado-nación. Sin embargo, hemos propuesto en los capítulos anteriores que el análisis de la moda como discurso cultural nos permite observar momentos claves anteriores.

En el capítulo 3 hemos señalado la importancia de la moda como espacio popular y de representación de la cultura material en donde crear un lugar de enunciación y la legitimación del sujeto moderno. También apuntamos a la presencia de un público consumidor del espectáculo visual y textual de la moda. Los capítulos 4 y 5 de este proyecto analizan el consumo cultural, en concreto la vestimenta y la literatura, y su función a la hora de representar subjetividades masculinas y femeninas, teniendo como resultado una serie de discursos estéticos que legitiman la nación o la rechazan, pero que ambos casos proporcionan acceso a un espacio simbólico de representación y de circulación de objetos bellos. El análisis de las conexiones entre moda y literatura se centran en el consumo postcolonial, en el desarrollo de una industria literaria nacional y en la creación de discursos estéticos. La moda y los cambios constantes en el adorno dejan ver la crisis en el estatus del cuerpo masculino dentro de los nuevos espacios urbanos y la ansiedad por fijar valores físicos y morales en la construcción de identidades deseables que sirvan para establecer alianzas. Según John Stratton, en la construcción de identidades masculinas se establece una complicada relación entre masculinidad, consumo y placer: "eroticing male gaze was that of fetishist seeking the pahllus. Men

could no longer display themselves for if they did the might find each other desirable spectacles" (138). Sin embargo, este capítulo arguye que el proceso transformación del cuerpo del hombre en discurso estético legitima la actividad literaria autónoma. El escritor como consumidor elegante se relaciona con otros modelos de masculinidad desde los márgenes de la página. En este análisis, el cuerpo del hombre se convierte, como en el caso de Julián del Casal, en Cuba, del bandido en México o del gaucho o el inmigrante en Argentina en un espectáculo o performance textual filtrados por la voz narrativa y la moda. A partir de 1870 estas conexiones entre los sistemas de la moda y lo literario cambian y también lo hace la representación del cuerpo masculino en estrecha relación con un espacio transnacional, el crecimiento de un mercado cultural internacional y los cambios en la representación de modelos de ciudadanía a través de nuevas políticas estéticas.

Los procesos de independencia, junto al desarrollo de un sistema capitalista en Latinoamérica, supusieron la necesidad de crear un campo de producción cultural autónomo y dotar a la literatura de un nuevo estatus como objeto de valor que distinguiera a las naciones emergentes. Hacia 1870 podemos considerar que se ha producido en México y Argentina la consolidación del estado como aparato burocrático y un crecimiento sin precedente de las ciudades, lo que conlleva un cambio en la arquitectura social y cultural de las mismas.[1] Sin embargo, no existe como ha sugerido Benedict Anderson, un proyecto cultural homogéneo con el cual se identifiquen los habitantes del espacio nacional. La escritura es una característica de la "civilización" de la cual el "bárbaro," que no escribe o lee, no participa. Sin embargo, las conexiones entre textos e imágenes nos permite apuntar a la presencia de negociaciones en torno a las

imágenes que circulan a través de la prensa y los panfletos y que logran llegar a un público más diverso.

En Argentina, el proyecto liberal basado en la idea de progreso como expansión económica auspiciado por presidentes como Domingo F. Sarmiento y Bartolomé Mitre y la generación de autores del 1880 deja entrever las tensiones y dificultades del proyecto nacional. Estas dificultades aumentan con la crisis económica de la década de los 90 y el derrumbe de la bolsa, la inmigración, el incremento de la presencia de la prensa y las luchas por el control del mercado cultural.[2] En Argentina nos centraremos en el análisis de los modelos de masculinidad del gaucho Juan Moreira en el folletín homónimo de Gutiérrez y en textos publicados en la revista *Caras y Caretas*. La popularidad del gaucho Moreira y la extensa presencia de la moda en *Caras y Caretas* analizan la función de la moda en la construcción de modelos masculinos populares.

En México el gobierno de Porfirio Díaz promueve un aceleramiento del proceso de urbanización y un modelo de progreso económico positivista. Se produce un ascenso considerable de la clase media que defiende su derecho a un espacio nacional frente a la aristocracia heredada del periodo colonial y una fuerte presencia de París en el imaginario mexicano. En México, nos centramos en el proyecto estético del modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera y su impacto en la construcción de una masculinidad anti-consumista a partir de la estilización de la figura del escritor. Por su parte, Manuel Ignacio Altamirano nos presenta en *El Zarco* dos modelos masculinos, el indio Nicolás y el bandido, que corroboran este ideal de masculinidad natural y sin adornos como modelo de ciudadanía.

El caso de Cuba es, en cambio, diferente. En la década de 1880, el país se halla inmerso en las luchas por la independencia, en un espacio en donde el gobierno colonial

se superpone a un proyecto cultural de identidad nacional. Los discursos sobre la moda y la literatura son requisito fundamental para construir un estado con legitimidad política en torno a la figura de dos poetas modernistas, José Martí y Julián del Casal. Ambos desarrollan su actividad desde los márgenes de la nación. En su consideración de exiliado y periodista, José Martí es uno de los artífices de la construcción de la identidad cultural, no solamente cubana, sino latinoamericana. Por su parte Julián del Casal representa un tipo de poeta maldito, exiliado de la nación debido al consumo de una cultura material europea, en especial la indumentaria y los libros extranjeros, vista como una amenaza para el proyecto de independencia. Desde esta amenaza exterior y la superposición de Cuba y la página, Casal puede convertirse en el cuerpo simbólico del fracaso de un proyecto nacional y por lo tanto objeto de consumo cultural dentro de los límites nacionales por parte de una élite cubana, entre los que se encuentran los profesionales de la literatura, que quieren controlar los ideales de belleza.

La gran renuncia masculina: las transparencias del traje y los pliegues latinoamericanos.

Desde un punto de vista semiótico, Barthes ha considerado la moda como un significante dentro de un sistema de signos que organiza las relaciones de género. Desde un punto de vista geopolítico, el significado de la ropa y su uso como capital cultural no puede adscribirse únicamente a la metrópolis. El análisis de su producción, distribución y consumo establece las estrategias de poder e influyen en la creación de un sistema estético que organiza la diferenciación sexual y la estratificación de clase y las hace visible en el cuerpo.

En el estudio de la moda, el siglo XIX ha sido etiquetado como el momento de la renuncia masculina al adorno corporal y la exclusividad femenina en el terreno del consumo del vestido. La gran renuncia masculina popularizada por J. C Flügel se articula en el binomio de la estética y la ética, de gran importancia en el proyecto cultural martiano: "Man abandon his claim to be considered beautiful. Henceforth aimed to be useful. So far as clothes remained important to him, it utmost endeavours could lie only in the direction of being "correctly" attired, not being elegant or elaborately attired" (110-11). Sin embargo, Flügel no niega la importancia de la ropa masculina sino que propone un cambio de código dentro del cual el objetivo de alcanzar la belleza corporal queda relegado a la mujer mientras que el hombre se adscribe al campo de lo correcto, lo que implica la puesta en circulación de discursos en torno a una masculinidad normativa vista como ideal de ciudadanía.[3]

La austeridad en la moda masculina ha sido debatida como un reflejo de los cambios en las estructuras políticas y sociales considerando la moda como un sistema progresista y lineal desde las monarquías despóticas y ostentosas hasta llegar al ideal de igualdad entre los hombres. Sin embargo, debemos tener en cuenta que diferentes discursos sobre la moda y sobre la cultura material nos dejan ver que no existe tal reflejo hegeliano entre discurso y realidad, sino que el discurso plantea un espacio de fantasía que apunta a una serie de tensiones sociales y diferentes versiones de lo masculino. Veremos a lo largo de este capítulo que el modelo de la renuncia masculina al vestido no puede aplicarse dentro de los sistemas de la moda latinoamericano. Lo que ocurre a partir de 1870 es una recodificación de la moda como sistema productor de significados en relación con la canonización del modernismo como discurso literario propio y autónomo

y la consagración de ciertos textos como modelos estéticos nacionales. La presencia de diferentes modelos de elegancia masculina física, estética y cultural es expresada a través de diferentes consumidores, entre ellos el dandi, el escritor, el gaucho, el bandido, el inmigrante y el indio.

Thomas Laqueur en *Making Sex. Body and Gender from Greeks to Freud* hace un recorrido por la historia de la anatomía para ilustrar la diferencia anatómica de los dos sexos que se produce en el siglo XVIII y que adquiere cada vez más importancia a lo largo del siglo XIX. Hasta entonces, explica Laqueur, y siguiendo la teoría de Galeano, el hombre y la mujer tienen el mismo origen fetal y sus órganos sexuales son los mismos (10). El nacimiento biológico de la mujer y el hombre como dos entidades sexuales diferentes, es posible, como lo plantea Michel Foucault, gracias a las prácticas discursivas. Posteriormente diversas corrientes del feminismo han centrado su modelo teórico en torno al cuerpo, bien para cubrirlo mediante el velo de la palabra o para situar la búsqueda de la identidad femenina en torno a los pliegues corporales. Sin embargo, ni Foucault ni las primeras corrientes del feminismo mencionan la construcción del cuerpo masculino y las tensiones a la hora de diferenciar entre el cuerpo anatómico y el cuerpo construido discursivamente. En el proceso de la mirada anatómica se crea un diferencia anatómica estilizada que conlleva un cambio de paradigma estético. Para Laqueur esta construcción de los dos sexos no es únicamente un hecho científico, sino que más bien se trata de una revolución epistemológica y política (20). Es importante una revisión de las representaciones del cuerpo masculino ya que como afirma Laqueur la representación del cuerpo y de la mirada anatómica se lleva a cabo desde una diferencia sexual estética:

"Not only do attitudes toward sexual difference generate and structure literary texts, texts generate sexual difference." (17).

El mito, tal como ha explicado Barthes, no niega la realidad sino que la simplifica y la distribuye de manera reiterativa hasta que parece natural.[4] Esta naturalización del cuerpo del hombre a través de la renuncia a la moda plantea contradicciones en el caso de Latinoamérica ya que los discursos sobre la modernidad se basan en un proyecto cultural que concede gran importancia a lo material, la búsqueda de un lenguaje adornado y de ciudadanos estéticos y modernos. En nuestro análisis veremos que la naturalización del cuerpo del hombre se consigue a través de una red de discursos e imágenes populares al mismo tiempo que apelan al consumidor masculino y le permiten participar de una cultura nacional. El mito de la renuncia organiza el consumo masculino en torno a diferentes espacios aislados, los interiores como el estudio o el *bodouir*, o espacios liminales como las tiendas, la pampa en el caso del gaucho y el cuerpo del bandido en *El Zarco*.

En esta construcción de masculinidades normativas y populares es importante la labor de la prensa, como espacio de mirada constante al cuerpo masculino. Según Christopher Breward, a la moda femenina se le concede un espacio de autonomía partiendo de la novedad como eje de la consideración de bello y moderno. Por el contrario, para legitimar la autenticidad de la moda masculina es necesario una constante articulación de la mirada: "Anything that is authoritative is a new invention in women's fashion, but nothing is authentic in men's fashion until it has been seen" (Breward 26). Así, la moda masculina es real porque se supedita al acto de la mirada y a un espacio urbano concreto mientras que la moda femenina es vista como una fantasía inestable, sin

espacios fijos, o situándose éstos más allá de las fronteras nacionales. Además, la moda masculina es importante para representar diferencias sociales y el estatus de ciudadanía y permite el análisis de la representación del deseo masculino que ha sido abandonado en otros modelos de análisis literario en el siglo XIX y en el debate de la construcción de identidades en el marco de la nación.

La discursos estéticos y las políticas sexuales del modernismo latinoamericano

En el análisis de la moda como sistema estético para definir lo nacional y las relaciones transnacionales, es fundamental reabrir el debate en torno el modernismo latinoamericano desde la creación de alianzas de clase y sistemas socioeconómicos y culturales marcado por la diferencia sexual. En las últimas décadas se planteado el estudio del modernismo desde una perspectiva socioeconómica abordando las condiciones de producción y distribución de las obras que integran el movimiento. En esté análisis, Gerard Aching afirma que el modernismo establece alianzas de clase transnacionales lo que permite la emergencia de una clase, la burguesía, que aspira a controlar no solamente los medios de producción sino la organización de las posibilidades de representación en torno a los productos que circulan: "the rift between monopolistic oligarchies and a bourgeois that had begun to reap benefits from economic liberalism and international trade" (6). Esto permitiría a ciertos grupos, entre ellos al escritor, negociar su posición en el territorio nacional mediante afiliaciones transnacionales. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que en el modernismo propone unos modelos estilizados de masculinidad con los que relacionarse con otros hombres en una esfera estética internacional desde una propuesta cosmopolita de la masculinidad. El espacio de proyección de esta masculinidad es París. París como deseo

masculino le permite al yo un cambio geográfico y una mirada exótica al hombre latinoamericano como producto novedoso. Al mismo tiempo, al situar este deseo fuera de los espacios de producción y consumo construye un cuerpo transparente, sin adornos que actúa a modo de espejo en el que puedan reflejarse diferentes comunidades masculinas. Aunque este reflejo surge del deseo por París, se manifiesta en suelo latinoamericano a partir de un consumo cosmopolita que integra a diferentes sujetos dentro de un paradigma de producción y consumo cultural.

En el estudio del modernismo ha predominado una valoración negativa por parte de aquellos críticos que consideran la presencia de princesas, cisnes, joyas y sedas un escapismo de la realidad y una traición al espíritu nacional. En los primeros estudios del modernismo realizados por Max Enríquez Ureña o Guillermo Díaz-Plaja se destacaron lo estético y la ruptura con un sistema positivista y mercantilista promovido por las oligarquías nacionales. Como apuntó Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* el estudio del modernismo fue abordado durante años desde un punto de vista estilístico sin tener en cuenta las condiciones de producción y el contexto material desde el cual surgen las obras; en concreto la profesionalización del escritor y el consumo literario del público.

El debate sobre la función del modernismo hispanoamericano sigue abierto en torno a la negociación de los valores sociales y el grado de compromiso político frente a las críticas al escapismo que presenta el movimiento. Pero las recientes corrientes críticas del modernismo coinciden en la importancia del movimiento en la construcción estética y de un discurso de la modernidad en Latinoamérica.[5] Gerard Aching, por ejemplo, considera que la identidad moderna se expresa a través de las experiencias estéticas: "modernist politics of identity as a process that takes place through a cultivated aesthetic

experiences" (15). Sin embargo, muchas de estas aproximaciones al modernismo no teorizan la elaboración de la diferencia sexual y la estética de la masculinidad que los textos elaboran. Los textos analizados en esta sección nos permiten establecer una conexión entre el discurso estético y el consumo del mismo a partir del cuerpo masculino. Este consumo articula las bases de un sistema cultural nacional que regula el acceso al conocimiento desde el gusto. Tanto la representación del gusto como las condiciones de producción y lectura de los textos permiten la circulación de imágenes del cuerpo masculino y femenino dentro de la nación.

El modernismo también ha sido considerado una poética de la desesperación y del desengaño, así como la inauguración de una modernidad literaria en Latinoamérica al presentar una nueva sensibilidad ante los cambios de la vida moderna. La desesperación es analizada como una rebelión contra el materialismo vulgar de la sociedad burguesa, con una dosis de melancolía que permite la creación de un espacio estético en la que representar al poeta: "Hispanic modernism was a cultural and artistic attitud that dominated Spanish as well as Spanish American art and writing toward the end of 19th and 20th Century" (Acedera vii). El modernismo es una actitud ante los cambios en la ciudad y la vida diaria y la función del escritor dentro de la sociedad como Ruben Darío propone en "El rey burgués." Sin embargo, a pesar de la afirmación de Alberto Acedera, la dominación y canonización del modernismo como movimiento latinoamericano debe ser matizada. Sin negar la importancia del modernismo, lo que nos interesa analizar en este capítulo son las propuestas de algunos autores para articular la producción estética como fuente de identidad a partir de la creación de diferentes cuerpos masculinos. Estos cuerpos masculinos inscriben la escritura de la diferencia sexual como identidad nacional

al mismo tiempo que permiten relaciones transnacionales con Europa y los Estados Unidos.

En lo que concierne a nuestro análisis y la representación del escritor como un modelo estilizado de masculinidad, una de las principales caracterizaciones del poeta modernista que vamos considerar en las siguientes páginas es su aislamiento en la sociedad, es decir, su posición de rebelde que le permite crear un producto estético auténtico alejado de las presiones mercantilistas del mercado de consumo. Sin embargo, Rubén Darío, máximo exponente del modernismo, es consciente de la presencia de un lector que apoya la profesionalización de la figura del escritor, lo que supone un cambio del Darío de *Azul* y el rechazo de la mercantilización de la cultura. En *Cantos de vida y esperanza*, Darío reconoce la imposibilidad de una escritura al margen de un público: "Yo no soy un poeta de las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir hacia ellas" (334). Este reconocimiento del lector supone un cambio importante respecto a la postura que Darío presenta en "El rey burgués". En este movimiento hacia los lectores, Darío se refiere específicamente a la "forma" como el aspecto que más rápidamente conecta con el público, haciendo mención a los adornos de su poesía. Darío es consciente de que se trata de un público de clase media, ávido consumidor de productos de lujo, que maneja un código de la moda cosmopolita. El libro pasa a incorporarse a sistema de la moda que organiza un mercado de objetos que circulan tanto a través de los textos populares publicados en la prensa como las columnas de modas, los anuncios, las fotografías y los figurines que informan de las últimas tendencias.

Los escritores modernistas no sólo se rebelan contra el consumo sino que intentan conceder a los objetos consumidos un significado diferente y la creación de un espacio

alternativo de producción que se superpone a los promovidos por la nación. Se está creando un sistema de referencia simbólico basado no en la funcionalidad del objeto y la producción sino en la proyección del deseo subjetivo en objetos. Esta proyección tiene como efecto un sistema estético basado en la búsqueda de la belleza, en definitiva, de un "yo" bello y bueno. Es por esto que el libro, pese a no tener un estatus privilegiado en la nación acaba por configurase como el oscuro objeto del deseo, y por lo tanto, el ideal estético de la misma. En este sentido, frente a la construcción histórica del texto como alegoría de las relaciones amorosas entre diferentes sujetos nacionales que ha planteado Doris Sommer en sus ficciones fundacionales, la moda y los discursos estéticos en torno a la misma suponen la creación de una fantasía en las que se negocian tensiones y conflictos de clase, raza y género dentro de la nación a partir del deseo y su localización en el cuerpo.

El modernismo se convierte en patrimonio estético nacional basado en un comercio transnacional, un modelo de modernidad basado en el intercambio de objetos valiosos y la diferencia sexual dentro de la cual el hombre se convierte en cuerpo elegante pero misterioso e inalcanzable y admirado por otros hombres y la mujer se reviste con numerosos pliegues y adornos para su consumo nacional.

El discurso estético y la búsqueda de la belleza son los pilares de la identidad masculina modernista que se rebela contra la mercantilización y la regulación de la vida cotidiana impuesta por el estado. La combinación de diferentes textos nos lleva a cuestionar el consenso sobre la unidad de la representación de la masculinidad en torno a la renuncia a la moda. Otros textos populares como los manuales de urbanidad o las publicaciones que aparecen en la prensa nos informan de otros modelos masculinos en

torno a la moda que conforman la cartografía estética de la ciudad como espacio de la vida moderna. La mirada a la moda masculina se convierte el método para fundamentar la autonomía de lo literario, en donde el consumo del cuerpo masculino y la lectura del texto se producen en el mismo espacio y permiten visualizar los ideales de masculinidad. Dentro de la multitud de temas presentes en los textos modernistas vamos a centrarnos principalmente la definición del cosmopolitismo como forma de exilio, la construcción de espacios interiores en donde construir una masculinidad elegante y la presencia de las máscaras y el espectáculo, en donde es fundamental una teatralidad del cuerpo que permite al sujeto masculino un despliegue en el texto como sujeto elegante.

Los modelos nacionales de Benedit Anderson, Doris Sommer y Ángel Rama, si bien han ayudado a crear modelos de lectura y repensar la importancia de la prensa, la función de la literatura y las representaciones de la familia dentro de la nación, también han propuesto una visión homogénea de la misma y se han centrado en el proceso de producción cultural del libro sin tener en cuenta la distribución y consumo de los mismos, así como su relación con otros sistemas culturales como la moda.

La moda y la carga simbólica de la cultura material cuestionan el modelo de la ciudad letrada elaborado por Ángel Rama para explicar la organización cultural latinoamericana. El prócer de la patria y el intelectual como héroe cultural están ligado a través de la batalla por una modernización articulada como masculina, productora de ideas y alejada del consumo. Carlos Monsiváis en *Aires de familia* también presenta al poeta modernista como guía del pueblo y al intelectual como letrado nacional. Así los poetas modernistas proponen un consumo de cuerpos bellos, ropas suntuosas y joyas como rebelión a un sistema mercantilista y una defensa de la autonomía del discurso

literario, de la ciudad letrada, al margen de las masas. La idea del poeta aislado en la ciudad letrada parece apoyar la propuesta de Ángel Rama. Sin embargo, nuestro análisis propone una mirada al consumo literario como proceso paralelo al sistema mercantilista de las nuevas naciones. Si para el estado el progreso de la nación se cifra en la producción de materias primas que refuerzan una dependencia de Europa, el consumo modernista apuesta por la inclusión de los productos extranjeros como forma de incluir al sujeto y al libro dentro este sistema mercantilista y de proponer nuevas formas de consumo que sirvan como modelo dentro de una ciudad dentro de la cual hay un mayor número de consumidores.

La nación se plantea en torno a un discurso del buen gusto que sería fundamental a la hora de crear una narrativa de la otredad y del consumo como actividad ciudadana. Homi Bhaba explica que la nación se forma a partir de una hibridación que incorpora lo marginal y lo inscribe como central al discurso nacional: "nation as narration will establish the cultural cultural boundaries of the nation so that they may be acknowledged as 'containing' thresholds, that must be crossed, erases, and translated in the process of cultural prodution" (297). El discurso del buen gusto propone a un hombre elegante como el "otro" y articula una serie de discursos sobre esta otredad dentro de Latinoamérica partiendo de los márgenes de la ciudad y de una fantasía llamada París que permite la superposición de espacios. Este modelo de hibridación se opone a la concepción homogénea de la cultura nacional planteada tanto por Benedict Anderson y Ángel Rama. Siguiendo a Bhaba, lo performativo irrumpe en una tradición mediante la ruptura de significados, la repetición y la puesta en escena de cuerpos elegantemente vestidos para ser leídos y consumidos.

El proyecto nacionalista de Anderson y su planteamiento de la comunidad imaginada es más bien un proyecto selectivo de lectores en torno a la recepción de significados. Tanto Rama como Anderson consideran que la ciudad letrada impone su sistema sobre la ciudad real sin que haya una negociación o sin tener en cuenta el proceso de interpretación. Para Rama la ciudad se crea a través de redes físicas y simbólicas. En la ampliación de la ciudad letrada y moderna de Rama, la prensa es una de estas redes que no se plantea como espacio autónomo sino como espacios públicos que ponen en circulación imágenes que apelan al deseo del lector como ciudadano. Además la sustentación de la ciudad letrada se reformula a través del consumo de la letra y de la creación de lenguajes más llamativos que apelen a este deseo de participación. En este deseo de lo nacional se propone la inclusión de lo popular bajo una organización literaria y homogénea. La moda como discurso popular se integra así en un circuito de consumo representado como nacional y de un capital simbólico para la formación de la ciudadanía. La ciudad letrada ofrece un mapa restringido de la ciudad real que contiene multitud de callejones de entradas y salidas, ampliaciones físicas, y simbólicas. Partiendo del proyecto de los centros comerciales parisinos de Walter Benjamin, Julio Ramos analiza las nociones de identidad y ciudadanía y de las prácticas discursivas dentro de las modernidades divergentes. La crónica de Latinoamérica como margen de la modernidad centra el análisis de la construcción de un sujeto estético latinoamericano. Además, según Julio Ramos, la crónica se sitúa en el centro de la modernización del periódico como espacio textual que permite una participación política (10). En estos modelos estéticos periféricos la moda es fundamental para construir unas relaciones de ciudadanía y unos espacios de representación que articulen la mirada en el cuerpo y el adorno para construir

al mismo tiempo identidades latinoamericanas, nacionales y sus conexiones internacionales.

Excéntricos cubanos: lecturas estéticas del cuerpo masculino en Cuba.

José Martí en "Nuestra America" defiende la libertad estética en una búsqueda de modelos que permitan la autonomía frente al monopolio hispano colonial. De esta manera, Martí busca reposicionar Latinoamérica, y Cuba como margen latinoamericano, dentro de una geografía cultural internacional desde una mirada pan-hispánica marcada por el cosmopolitismo. El cosmopolitismo se plantea como discurso postcolonial que permite romper los lazos con la metrópolis, reorganizar el espacio cultural y promover una cultura material entendida como auténticamente cubana, al mismo tiempo que se rompen las cadenas territoriales con respecto a la metrópolis impuestas por el sistema colonial. El cosmopolitismo es también un discurso del exilio masculino y el deseo de un proyecto nacional improbable. Este cosmopolitismo tiene dos representantes claves en el contexto cubano: José Martí y Julián del Casal.

En 1963 en el centenario del nacimiento de Julián del Casal se menciona la necesidad de dar a conocer su obra al pueblo cubano: ¿Por qué es importante su obra como escritor maldito, mito del exiliado interior y rebelde al materialismo? Desde un punto de vista contemporáneo, Julián del Casal (1963-1894) es considerado el modelo de poeta modernista, rebelde, hastiado de las vulgaridades de la sociedad cubana y sin un espacio propio como escritor nacional. A finales del siglo XIX, la vulgaridad material es vista como una dependencia europea y un lastre para la futura república. Durante los primeros años tras la revolución de 1959, la vulgaridad material se codifica como norteamericana y como una invasión imperialista. En este sistema de representación

revolucionaria, lo nacional se presenta alejado del consumo, y lo masculino como espacio nacional por excelencia. Mientras tanto lo femenino se codifica dentro de un consumo marginal y peligroso, pero central para la construcción nacional como discurso material de la belleza tal como lo propone Renée Méndez Capote en *Una cubanita que nació con el siglo* (1969).[6]

El mito de Julián del Casal como poeta maldito aumenta con la incorporación de su biografía; su larga enfermedad y su muerte temprana promueven una imagen romántica del poeta modernista. Además es un escritor fundacional y canónico, pero marginal. Es su marginalidad lo que permite que encarne el cuerpo nacional de una subjetividad cubana que desborda las fronteras de la isla mediante el adorno y el lenguaje exuberante. Casal es el poeta del exceso absorbido por la nación a través de dos procesos. Por una parte las referencias su cuerpo enfermo y su imitación poética de modelos europeos son interpretados como síntomas de la enfermedad colonial que afecta a Cuba.[7] Por otro, el cuerpo enfermo adornado es consumido por su exotismo, lo que posibilita el consumo elegante de un producto nacional y la posibilidad de representación: "el cuerpo es ambiguo, porque es el referente de la imagen estética, y a la vez es esa imagen, no teniendo otro acceso a la representación" (Montero 8). La fundación de un espacio cubano de representación en el raro, en la figura queer de Casal se convierte en un discurso en torno la estética poética del cuerpo y el adorno posible gracias a la figura del crítico literario y la doble articulación de la lectura como producción estética con gusto. En relación a Casal, José Martí afirma: "Murió de su cuerpo endeble, o del pesar de vivir, con la fantasía elegante y enamorada, en un pueblo servil y deforme" ("Nuestra América" 126). El cuerpo enfermo de Casal contrasta con el espacio fantástico de su

escritura, que, sin embargo, no encuentra paralelismo en un espacio insular. Gerard Aching señala que la obra de Casal es un espacio interior colectivo caracterizado por un imaginario elegante que representa lo cubano como imposibilidad debido a la falta de un mercado de consumo de objetos elegantes (47). A falta de objetos de consumos propios, Casal se convierte en objeto de consumo durante esta época por diversas razones. En primer lugar permite un discurso estético en un espacio todavía sin definir. Además permite un modelo de masculinidad que, partiendo de los márgenes, se va a convertir en normativo. Este modelo aúna el consumo de objetos de lujo y exóticos en un espacio fantástico, París, y los espacios marginales cubanos, los cuales permiten la representación del deseo por un hombre cubano moderno, elegante, nuevo y exótico.

Enrique José Verona en su crítica de *Hojas al viento* de Casal, publicada en *La Habana Elegante* el 1 de junio de 1890, presenta la función del crítico como el artífice de un proyecto cultural capaz de establecer el verdadero significado de la obra "de esta colección de bellas poesías, producto singular de un talento muy real y de un medio completamente artificial" (Casal, *Prosas* 26). El talento del escritor y el espacio de producción quedan así supeditado a la figura del crítico que consume el texto y que lo sitúa en el espacio nacional. La crítica de Verona se centra en la cultura material que aparece en la obra de Casal, y se detiene en los pajes, trovadores o góndolas azules procedentes de la lectura de modelos extranjeros, y por lo tanto, la imitación.[8] Si los temas y las imágenes son exóticas, la forma es elegante y la fantasía espontánea. (Casal, *Prosas* 28-29). Este espacio de lectura de lo fantástico es el que le permite a Varona un doble movimiento. Casal es cubano por la elegancia de sus formas, de su cuerpo poético, mientras que Verona es cubano porque su gusto le permiten apreciar este discurso

estético que al no partir de un consumo europeo, es por lo tanto nacional, aunque no exista la nación como tal.

El 17 de junio Rubén Darío publica en *La Habana Elegante* su nota a la muerte de Casal. Su amistad con Casal es la de un grupo de amigos ligados por una sensibilidad estética y una escritura exótica y artificial que conecta imágenes del mundo como en un calidoscopio. El espacio de La Habana es para Darío una ciudad moderna y magnífica pero no está preparada para la figura de Casal que "vivió como un eremita en su celda de *El País*" (Prosas 32). La figura del poeta alejado del mundo, escribiendo en la soledad de su estudio o de su *bodouir*, o en el caso de Casal reducido a la lectura a través de un espacio cerrado como las páginas de *El País*, es una imagen recurrente que ha servido para explicar la rebeldía del escritor modernista. Casal aparece recluido en su celda, sin apenas vida social, dedicado a la escritura en una representación de la profesionalización del escritor: "No eran para él las horas de oro de los recibos de las marquesas, de las tardes del Vedado, o de las pompas de Tacón. Tenía el alma suave y femenina, ingenuamente infantil, vibrante, y frágil como un cristal" (Casal, *Prosas* 32). Según Darío, el cuerpo de Casal es casi transparente, sin adornos, enfermo con "la túnica ardiente de sus nervios" y exiliado en "un país de misterio" (Casal, Prosas 32). Dos características se repiten en la crítica de Casal, y en cierto modo de los modernistas, y son la angustia del poeta por su actividad artística y la evasión de una realidad gris que no le permite desarrollar dicha actividad. En el caso de Casal, se repite además la imagen de las extravagancias de Casal y la escritura de su vida en torno a su cuerpo enfermo y adornado.

El crítico José Antonio Portuondo, en su interpretación freudiana de la angustia de Casal, construye una biografía en torno a la figura materna, origen de su angustia masculina oprimida por la educación colonial. En "Retrato de un poeta adolescente," Portuondo plantea el cuerpo femenino como fuente de la corrupción colonial y el más afectado por el consumo y la imitación europea. Sin embargo, la evasión a este espacio femenino supone la intersección con una fantasía, París, que permite el surgimiento del poeta como sujeto masculino y nacional. La ambigüedad sexual que acompañó a Casal y que él nunca se preocupó en desmentir, es condenada por Portuondo, ya que juega con la representación de la masculinidad cubana. Para este crítico, el cuerpo de Casal es un cuerpo enfermo y pecaminoso que el arte no pudo redimir. Lo que está presente detrás de esta condena es el pánico homosexual. Casal es un sujeto queer que centra la mirada en el cuerpo masculino a partir de la teatralización textual. El erotismo de Casal permite una representación insular del sujeto cubano, pero el acceso a este espacio nacional pasa por la muerte del poeta. Como consecuencia, Portuondo condena la imagen de Casal y se centra en su muerte como consumo de un cuerpo en descomposición con "un pulmón jadeante" (Casal, *Prosas* 68). En este dolor por la muerte de Casal, está presente la melancolía por el París fantástico que el cuerpo de Casal permite. Con su muerte se representa además la imposibilidad del hombre nacional elegante y con gusto, en definitiva, el hombre estético.

José Lezama Lima en su artículo "Esteticismo y dandismo" considera a Casal un esteta y no un dandy, situando a Julián del Casal como antítesis de Charles Baudelaire. Según Lezama Lima, a Casal le es imposible ser dandy ya que no tiene un espacio propio, ni la ropa adecuada para admirar su propio cuerpo: "El encaje está ya hoy amarillento, su

polvo no desatará ninguna mariposa, y el desnudo son los que ya se han convertido en estampa finisecular, en postales de imposible pornografía" (Casal, *Prosas* 83). Lezama presenta el cuerpo desnudo y natural de Casal en un espacio extraño y su poesía como una voz chillona y exagerada en los umbrales de la república, como uno de esos cuervos que graznan en *Hojas al viento*, comiéndose el cuerpo del yo poético (90). Según Lezama Lima al esteta le gusta el mundo exterior de exceso natural y al dandy su propio cuerpo. La reescritura de Casal por Lezama Lima como esteta es así el abandono de un cuerpo enfermo, el de Cuba, a favor de una fantasía, que aunque ha sido construida partiendo de París, sirve de espacio de referencia y realidad cubana; la naturaleza neobarroca que pasa a ser referente en gran parte de la producción literaria.

Por último en este recorrido de la interpretación de la figura de Casal y de su obra es importante detenernos en los comentarios de Cintio Vitier y su influyente estudio de *Lo Cubano en la poesía* en donde presenta a Casal como antítesis de Martí, al que considera como "las nupcias del espíritu con la realidad con la naturaleza." Vitier comenta la preferencia de Casal por lo que él mismo denominó "el amor impuro de las ciudades" y de los interiores urbanos en oposición Martí, que intenta buscar la armonía entre lo natural y lo humano, por ejemplo, en *Versos sencillos*. Vitier incluye en su comparación la imagen de Casal en su estudio rodeado de tapices pintados de oro y flores: "Leía y escribía en un diván con cojines donde resaltaban, como en biombos y ménsulas y jarrones, el oro, la laca, el bermellón" (296). Vitier se recrea en las descripciones que describen el arte como el refugio del hastío que produce la realidad, el espacio de escritura como perfección de la forma y el deseo exquisito que permite una belleza artificial puramente cubana[9]. Las imágenes del poeta recluido en sus espacios

marginales están presente en la obra de Julián del Casal, sobre todo en sus crónicas, junto al erotismo de los cuerpos masculinos.

Julián del Casal publicó tres poemarios *Hojas al viento*, *Nieve*, y *Bustos y Rimas* y una gran producción en prosa, la mayoría crónicas, publicadas en *La Habana Elegante* o en *El País*. En las *Crónicas semanales* publicadas en *El País* la mujer se enmarca en un espacio de fantasía y es adornada, por ejemplo, Juana Samary, aparece "con su cofia de batista, guarnecida de encajes y de delantal blanco, ornado de cintas" (Prosas, Tomo III, 13). Pero es sobre todo una mujer excéntrica para quien la moda y el adorno apuntan a las posibilidades artísticas como forma de escapismo. En su crónica "Alcete" sobre la gripe, Casal afirma irónicamente que esta epidemia viaja solamente a países civilizados y cuando llega a Cuba se transforma en un refinamiento cruel al pasar del frío europeo al trópico americano.[10] La tristeza del fin de siglo es como la gripe que visita la civilización cubana. Como consejo a las lectoras anónimas Casal sugiere el espacio de la moda como espacio de proyección de ese deseo civilizador frente a la tristeza:

> De todas maneras, mi bella desconocida, deseo que nunca sintáis la tristeza de fin de siglo, aunque para olvidarla tuvierais el capricho de disfrazaron de princesa asiática y desde la altura de vuestro elefante colosal, bajo un baldaquino de raso rojo, bordado de oro y seguida de sacerdotes, cargados, de cofres llenos de pedrerías, os arrojarais muerta de amor entre mis brazos. (*Prosas* III 18)

Si las mujeres tienen en la moda la posibilidad de un juego de representaciones estéticas, Casal es consciente de la necesidad de crear un modelo para interpretar dichas representación e incorporarlas a su producción textual. El problema es que el modelo de Casal no coincide con el gusto de sus lectoras. A Casal, las lectoras de *El País* le acusaron en diversas ocasiones de no adaptarse a la realidad cubana, por ejemplo, en cuestión de modas y gustos. Según Casal, las mujeres se vestían mejor en el momento de

la escritura porque abandonaban el olán que "las despoetiza en las calles" por telas más gruesas "que se adaptan mejor al cuerpo y marcan perfectamente la belleza de sus formas" (*Prosas* III 21). El olán es la tira de encaje o tela cosida o plegada al vestido que se utiliza como adorno y para resaltar ciertas áreas del cuerpo y proporcionar una sensación de movimiento. Para Casal el olán estaba pasado de moda, aunque las mujeres cubanas lo siguen utilizando hasta principios del siglo XX como forma de distinción como vimos en las memorias de Renée Méndez. En la moda extranjera y, en particular, en la figura de la princesa oriental, Casal puede construir un espacio imaginario y nostálgico desde la articulación del deseo. La nostalgia de Casal le permite imaginar la vuelta a un espacio propio, no el colonial de la isla, sino el imaginado a través de sus crónicas semanales, que en dónde se reorganiza el tiempo y la cultura material de la isla. Para Casal, el deseo por la civilización no es por tanto posible en la moda cubana sino en la producción de cuerpos estéticos alternativos.

En las crónicas, Casal se queja constante sobre la falta de acontecimientos artísticos en la isla y la dificultad de escribir semanalmente sobre un espacio que, según él, no ofrece muchas posibilidades debido a la falta de elegancia de los cubanos. En la crónica del domingo 3 de noviembre, Casal ofrece la descripción de un *boudoir* de fin de siglo, como centro desde el cuál escribe la crónica de una boda (*Prosas* III 39), centrándose en la belleza de los objetos, los juegos de café, biombos, jarros (*Prosas* III 42). Al centrar la mirada en los objetos, las crónicas contradicen las continuas críticas sobre la obra de Casal y su escapismo al reino de la fantasía fuera de la cultura cubana. A través de la inscripción de lo cubano en diferentes objetos y cuerpos masculinos estilizados, la cultura material se convierte en una fantasía que permite desearla y

redibujar tanto los límites coloniales como los nacionales. El gusto no está tan solo en los objetos sino en la etiqueta y en la caballerosidad, en los movimientos corporales.

En las crónicas semanales publicadas en *El País* apenas hay hombres en las calles, y si aparecen lo hacen caminando deprisa, centra su mirada en los artistas y mujeres. El retrato que hace Casal de Albertini describe su cuerpo adornado: "dejando ver la delantera de la levita, y el cuello la blancura aporcelanada, del cual surge en forma de mariposa, el lazo de la corbata" (*Prosas* III 61). Albertini no es coqueto, pues Casal califica la coquetería masculina como la peor de todas sino que su cuerpo es natural. Frente a la levita que intenta cubrir su cuerpo, aparece el cuello y, por debajo de éste, la corbata. La corbata, no es un signo exterior, sino que surge su cuerpo convertida en una mariposa y símbolo de la belleza efímera. A simple vista, se sabe que Albertini es artista, porque la belleza se inscribe en su cuerpo.

En la crónica para *La Habana Literaria* publicada en noviembre de 1891, aparece Rubén Darío. Casal sitúa el cuerpo de Darío en el París imaginado; es a través de la fantasía y el estilo, no por la moda, que parece un poeta parisiense (*Prosas* I 170). Del mismo modo, Darío aparece como una figura distante, rodeado de diosas en la tierra que encarnan su poesía como símbolos del paraíso en la tierra, peor que también pueden ser interpretadas como las lectoras. También en la crónica de "La joven Cuba" publicada en *La Habana Elegante* el 12 de febrero de 1888, Casal hace un retrato de Ezequiel García como ejemplo de una elegancia inmutable y una gracia natural que contradice los preceptos de la moda y aleja al hombre del consumo: "La indiferencia es la suprema virtud del dandy" (Prosas I 191). Para Casal, el dandy, al igual que el poeta, debe sentir el placer de asombrar, de ser leído: "Se nace dandy, como se nace poeta" (191). Los

hombres que aparecen en las crónicas son seres enigmáticos y bellos, recluidos y en la mayoría enfermos y poetas. Al igual que Casal, el dandy es un modelo de masculinidad enfermo, distante, elegante y rodeado de todo tipo de decoraciones. En "El amante de las torturas," publicado el 26 de febrero de 1893 en *La Habana Elegante*, el narrador y el librero, encuentran su satisfacción en la admiración por los libros y los hombres raros. Cuando el protagonista entra en la librería fija su mirada de inmediato en este extraño personaje: "Apenas hice un movimiento, mis ojos encontraron, frente a frente, un joven de alta estatura, vestido con extrema elegancia, que indiferentemente por entre los estantes de libros, como un príncipe hastiado por los bazares de esclavas sin fijar su atención en ninguno de ellos" (*Prosas* I 233). El personaje hastiado no encuentra en la librería objetos con lo que satisfacer su gusto y cuando ojea los libros "creeríase que había abierto un fruto lleno de gusanos, o que había palpado la piel viscosa de un vientre de reptil" (I, 233). Tanto el contenido, como las formas del libro son presentados como fuente de repugnancia y de fealdad. Este rechazo de la producción literaria de la isla y del gusto de sus lectores que desean obras exóticas y novedosas apunta a la falta de objetos de consumo novedosos. El cuerpo del escritor, convertido en objeto de consumo, permite el deseo masculino y un consumo elegante como espacio de representación cubano. Por el contrario, Casal ve en el deseo femenino y el consumo un síntoma de la neurosis moderna: "En su ignorancia artística, lo mismo que en su mal gusto, revela por completo su feminidad" (I, 238). En "Esbozo de mujer" publicado en *La Habana Elegante* el 12 de marzo de 1893, la protagonista es una mujer que no sabe consumir ya que mezcla tanto lo lujoso como lo popular y además su consumo de la moda la sitúan en un espacio

transnacional desde el cual no le es posible la representación de un discurso estético propiamente cubano.

En 1995, Casal reaparece como protagonista en el cuento de Arturo Arango *La Habana Elegante*. Publicado durante el periodo especial, resulta significativo que el título del cuento coincida con el nombre de la revista en donde Casal desarrolló buena parte de su producción literaria y periodística y en un momento en el que la situación económica de la isla y el acceso a una cultura material está restringido debido al fin de la ayuda soviética después de 1989 y al recrudecimiento del embargo económico de los Estados Unidos.

El cuento tiene por epígrafe la efeméride de Casal y comienza con el cuerpo de un Casal melancólico, postrado en la cama y consumido por la enfermedad: "él tendido sobre el lecho de sándalo, como un clavel tronchado de raíz, y su padre de pie junto a la ventana, padeciendo por su Julián indefenso y enfermo" (41). La ausencia del padre de Julián del Casal, que había muerto siendo niño, había sido analizada por Portuondo como una de las razones del declive de su salud. En el cuento de Arturo Arango, el padre asiste a la progresiva desaparición del hijo, en lo que podría ser interpretado como alegoría de la situación de la juventud de la isla durante el periodo especial.

El protagonista Julián vive rodeado de máscaras ajadas y de recuerdos de diferentes partes del mundo: un lagarto de Jade mexicano enviado por su primo, emigrado a Miami, una zapatilla de porcelana a imitación de la de Sevres, aunque procedente de Perú. Todos estos recuerdos son objetos mínimos guardados sin un orden en una caja de sándalo con un dragón de nácar. Julián repasa la crónica de la semana "Máscaras para la ciudad," en donde las palabras disfrazan diferentes elementos e

imágenes del pasado: "latones de basura del Ayuntamiento de Sevilla, murales donde se saludan (horror de palabras) aniversarios cumplidos en 1991, anuncios de establecimientos desaparecidos hace cuatro décadas: La Ideal, Joyería, El Caballero, venta y arreglo de sombreros de tipo" (43). La crónica "Máscaras de la ciudad" dibuja una ciudad fantasma en la que la imagen está formada por palabras: "Palabras revelándose, empeñadas en mostrar la ciudad que fue, que quiso ser, que no pudo hacerse a sí misma, una Habana perdida para siempre" (44). Tanto el cuerpo de Julián como el de la ciudad están ajado y han perdido la belleza del pasado: "Cuando se despojó del kimono, el biombo de paisajes japoneses protegió su cuerpo del espejo oval. Desnudo, cerró los ojos y volvió a imaginarse como un hombre muy bello: un cuerpo delgado, grácil, tenso, discretamente alto, la cabeza erguida, el pelo castaño, desordenándose con elegancia" (44). La mirada en el espejo le devuelve una nostalgia por un hombre bello que permita una mirada a lo cubano desde otros discursos desligados a la revolución.

Además, el cuento ficcionaliza el encuentro de Julián del Casal y Rubén Darío en Cuba. En la cena en honor a Darío, a la cual éste no asiste, está invitado el propio autor del cuento Arturo Arango. En la cena, rodeado de belleza, Casal se encuentra con su propia mirada en el espejo: "Por primera vez en la vida sintió que podía soportar sin miedo la felicidad, enfrentarse a su rostro desnudo" (56). De este encuentro con la belleza propia surge el rictus de la sonrisa y en el esfuerzo de verse reflejado el poeta se cae y se golpea la cabeza: "un hilo púrpura corrió entre los platos vacíos. Las esmeraldas de sus ojos fijas para siempre en el cristal helado" (57). La idea de los pueblos enfermos debido a un exceso material y el culto al cuerpo se mantiene como forma de disciplinar el deseo y sirve para definir lo sexual como desviación de lo nacional. El exceso material ligado a

una definición sexual ha sido interpretada por algunos autores como Portuondo como degeneración nacional. Sin embargo, este exceso material desborda sus límites y los posibilita partiendo de un cuerpo exótico y raro, un hombre elegante. En el caso de Cuba, tenemos dos raros, el mencionado Casal y José Martí. La rareza de Casal se plantea desde la ambigüedad sexual y su ruptura con un sistema heterosexual hombre-mujer. Para Rubén Darío, José Martí es el raro, y no Casal, y por lo tanto merece su inclusión en la colección de retratos *Los raros* por la riqueza de su prosa: "hay entre los enormes volúmenes de la colección de *La Nación* tanto de su metal fino y piedras preciosas, que podría sacarse de allí, la mejor y más rica estatua"(193). La escritura de Martí es descrita como un exceso lleno de "caprichos y bizarrías" (*Los raros* 194). Según Darío, con su prosa viril y elegante, Martí excede las fronteras de Cuba, "mas la sangre de Martí no te pertenecía, pertenecía a toda una raza, a todo un continente" (*Los raros* 195). La raza latinoamericana como nación lingüística y cultural es una utopía de identidad que se fundamenta en la creación de una cronología masculina: "pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir" (*Los raros* 195).

Jorge Camacho ha analizado la polémica en torno a la figura de Martí y el cuestionamiento de su virilidad planteado por la crítica. Camacho recoge los comentarios de Gabriela Mistral y Blanca de Baralt en *El Martí que yo conocí* sobre la visión de Martí como hombre, mujer y niño (8). El afeminamiento de Martí, ya sea debido a su ternura y a los temas tratados, se ha mantenido hasta fechas recientes. En la década de los 70, en *Martí revolucionario*, Ezequiel Martínez Estrada concluye que ni por la caligrafía ni por el carácter de su obra Martí es varonil. Por su parte Cintio Vitier compara a Martí con

Lezama Lima, autor reconocido como homosexual (Camacho 8-12). Estas relecturas de Martí retoman el debate de los orígenes de lo cubano planteados desde la ansiedad de la masculinidad y las tensiones que plantea un discurso estético nacional que se cimienta en el exceso y en la construcción simbólica de la sexualidad en torno al consumo.

Como cubano, Martí es un raro, pero como latinoamericano en Nueva York, Martí es fundamental para articular las relaciones entre el nuevo sujeto latinoamericano amenazado por la invasión de los Estados Unidos. Las crónicas de Martí sobre los Estados Unidos son importantes por la visión que ofrecen del desarrollo y proceso de modernización latinoamericana. Pero además son un rico panorama de diferentes textos, desde la nota roja del crimen de Jennie Cramer a manos de unos jóvenes ricos a la muerte del presidente Garfield. Las crónicas fueron publicadas en primer lugar en la *Opinión nacional* de Venezuela, y reimpresas en diferentes publicaciones como *La Nación*, *La América* de Madrid y la *Ofrenda de Oro* de La Habana.[11] En éstas llaman la atención dos elementos, Martí como lector e intérprete de periódicos, y la presencia de la colectividad de las que surge el yo narrativo. El estilo del "yo" y su despliegue textual en torno a las masas de las calles estadounidenses le confieren legitimidad como guía estético. El yo-heroico, quijotesco en cierto modo, se elabora a través de yuxtaposiciones de imágenes ensartadas por la velocidad de la vida en la ciudad: "sofocados, cubiertos de polvo, salpicados de sangre deslustradas o quebradas las armaduras, llegamos a la estación de tránsito, caemos exánimes" (Escenas 116). La propuesta de temas variados y el vuelo sobre la ciudad narrando elementos cotidianos proponen al yo-errante e incansable. Pero lo significativo en Martí es el uso de la enumeración y los diálogos, la inclusión de las opiniones del público que proponen un ambiente popular de masas en movimiento. Martí

señala el poder de la prensa para impartir justicia a través de la palabra pero también cómo la página se convierte en espectáculo. La presencia de la moda como espectáculo social es fundamental en sus crónicas. Por ejemplo en el juicio contra Charles J. Guiteau, el asesino de James A. Gartfield, Martí detiene su atención en las damas ricas y elegantemente vestidas que asisten al juicio y su mirada se centra en la locura de Guiteau a la hora de vestir: "ruinmente vestido y calzado con unos zapatos de goma" (*Escenas* 194). Pero la mayoría de estos juicios no están en boca de Martí sino que pertenecen a los testigos al juicio. En la crónica son las masas las que se ríen de Guiteau cuando aparece vestido de gala al juicio: "lleva en la alba camisa lujosa de pedrería y habla con riqueza de palabra" (Escenas 194). Las masas no son capaces de articular una crítica sobre la elegancia de Guiteau, por lo que utilizan la risa como elemento grotesco para presentar la crítica social ante el individuo inmoral que acabó con la vida del presidente Garfield. Entre las masas y la risa, Martí comienza un discurso sobre el gusto marcado por la diferencia sexual y la proyección del deseo. Las mujeres satisfacen su deseo a través de la ropa y las joyas. Un lugar que se convierte en la meca del deseo es Tiffany's: "parece esclavas postradas ante un señor. Una esclava es más doloroso que ver a un esclavo. ¡Cuanto deseo! Cuanta risa forzada! ¡Cuanta tristeza! ¡Oh! Si miraran de esa manera en el alma de sus hijos, que hermosos diamantes hallarían" (*Escenas* 204). Para Martí es un deseo improductivo que no se canaliza dentro de ningún proyecto nacional, y ante el cual Martí responde como juez de estilo y convierte su crónica del año nuevo en Nueva York en manual de urbanidad del ciudadano. Para las mujeres la sencillez es lo más importante, haciendo hincapié en la necesidad de huir de las joyas, para los hombres sugiere el uso de los guantes y no la casaca (Escenas 211). El uso de los guantes plantea la presencia de

unas manos aristocráticas, unas manos elegantes, dedicadas a la escritura. Pero sobre todo se recrea en el cuerpo de las mujeres:

> van como sobrevestidas estas damas, y no se nota en ellas aquella artística analogía entre la esbeltez que da al cuerpo un espíritu elegante, y las ropas que ciñen el cuerpo, sino como una superabundancia corporal, que da a las damas aire de esposa de mercader, que pasean a los ojos de los compradores las maravillas de los almacenes de su esposo. (*Escenas* 213)

El cuerpo es un discurso anticapitalista sobre los efectos del consumo. Las mujeres que acceden a lo material sin una reflexión estética acaban siendo un cuerpo deformado. La estilización del cuerpo de la mujer presupone una elegancia interior en la que el vestido deja ver el cuerpo mediante las ropas ceñidas. En un momento en el que se ponen vuelven a estar de moda las crinolinas y la multitud de enaguas, Martí propugna un estilo "natural" como manera de combatir la dependencia exterior de Cuba. El cuerpo de la mujer es el espectáculo del capitalismo, el cual Martí critica desde la unidad estética latinoamericana.

Martí no hace distinción entre mujeres norteamericanas y latinoamericanas. Para él, los adornos y peinados deben ser naturales y llevados acorde a las cabezas, es decir, al pensamiento del portador, para que el exterior sea reflejo del interior ya que no existe tal separación entre cuerpo y espíritu. Sin embargo esta unidad se rompe en el cuerpo de la mujer, visto como un exceso estético que no tiene un equivalente en su espíritu. Es a través de la ropa y de una descripción anatómica que Martí crea la distinción entre los dos sexos. A partir del discurso sobre la moda, el yo se erige en sujeto a través de un discurso de la elegancia, y consigue mantener un espacio textual que encarne al mismo tiempo un cuerpo bello y un espíritu bueno.

Además, Martí es consciente del poder estético de la imagen para organizar un discurso político y ético. Al espectáculo del juicio de Guiteau, Martí yuxtapone otra "escena de monstruo" que llega "en uno de esos vapores babilónicos"(*Ensayos* 43). La llegada de Oscar Wilde le permite a Martí el despliegue descriptivo en torno a la moda y a la elegancia y la relación de la moda, la cultura material y la escritura para una concepción estética de "nosotros los hombres latinoamericanos". En "Nuestra América", Martí ya había desarrollado la importancia de la cultura material como proyecto modernizador para Latinoamérica. Sin embargo, Martí alerta sobre el peligro que supone esta cultural material si no se enmarca dentro de un discurso estético y político que permita un espacio de representación propio.[12] La descripción del vestuario de Wilde y la moda como productor de significados permiten una identificación estética pero también evidencian las tensiones a la hora de construir una masculinidad autónoma y postcolonial.

El modelo de los dos sexos que Martí ha desarrollado a lo largo de sus crónicas y descripciones de la moda femenina y que abogan por la inscripción de una estética en el cuerpo es revisitado cuando Martí se encuentra con Oscar Wilde y apunta hacia las contradicciones que este modelo de la diferencia sexual plantea para Latinoamérica. Para Sylvia Molloy las extravagancias de Wilde en materia de ropa suponen un obstáculo para su incorporación al modelo masculino que se concibe para Latinoamérica: "This custome, this affectation, works against Martí's appreciation, and literally becomes an obstacle" (188). Tanto Martí como Wilde consideran la necesidad de un discurso de lo bello como acción política. Sin embargo, existen diferencias. Para Wilde este performance político se inscribe en el cuerpo y en el uso de la heterogeneidad de adornos como el chaleco de seda, los pantalones ajustados, los zapatos con hebilla, el pelo largo a media melena que

remite a otros modelos alternativos de masculinidad y a una reescritura de la historia a través de la moda. Cuando Martí llega al salón de conferencias Chickering Hall de Nueva York el 7 de enero de 1882, se encuentra una sala con un público femenino descrito a través de una estética aristocrática y a Oscar Wilde vestido para sacudirse el polvo del materialismo anglosajón que Martí menciona a lo largo de sus crónicas. El acto de la mirada de Martí constituye un consumo exótico en el Wilde se convierte en "otro": "no viste como todos vestimos sino de manera singular" (Ensayos 43). Pero es además un discurso del buen gusto ya que, según Martí, la belleza del vestido debe adecuarse a preceptos estéticos viriles. En la crónica, Martí ve en Wilde una estética corporal y un gusto individual frente al arte nacional que propugna Wilde (Ensayos 47). Pero la extensa descripción del cuerpo de Wilde y de su gusto estético da paso a la crítica a la extravagancia de este cuerpo masculino que atrae la mirada debido a la visibilidad de su cuerpo. El dandy reclama un modelo de masculinidad que se sitúa en el cuerpo y se convierte en objeto de consumo para otros hombres. Según David Kutchta el dandy se rebela contra la sociedad que le rodea haciendo visible un cuerpo convertido en objeto de arte y del deseo: "in dressing with care, the dandy embodied the innapropriately narcistic man, or perhaps more accutely, the model of man who commodofied himself as an object for the consumption of the other, either women or men" (Kuchta 90-91). El dandy se incluye en una economía de mercado que reclama otra masculinidad en torno a la estética artística y no a un discurso científico. Y por eso es un modelo para Martí y el espacio de escritura de un discurso estético del "nosotros" los latinoamericanos a través de una mirada homofóbica. Las críticas al exceso corporal de Wilde marcan las disonancias entre el mensaje y la apariencia, el contenido y la forma. Si Martí propugna un discurso

estético heterogéneo, no puede inscribir este discurso en el cuerpo masculino sin caer en el peligro de desear un "otro" colonial. El pánico que Martí experimenta en su encuentro con Wilde supone la negación del cuerpo masculino y su entrada a un discurso estético a través de la fetichización del vestido masculino. El cuerpo masculino se construye desde unas coordenadas geográficas propias y un estilo propio rompe con una división entre hombre y mujer, para reformular lo femenino como lo bello. Wilde es un cuerpo femenizado que atrae la mirada y el deseo gracias a su estilo elegante frente a la presencia de lo que Martí denomina "los pueblos viriles." Para Martí la amenaza a una identidad política latinoamericana se localiza en Estados Unidos a través de una definición de los pueblos viriles "que se han hecho de sí mismos, con la escopeta y la ley, aman y sólo aman a los pueblos viriles" (Nuestra *América* 125). La virilidad de Estados Unidos se basa en el mercantilismo de su sociedad, en la ley y en la violencia mientras que la feminidad de Latinoamérica radica en su potencial estético de cuerpos bellos y atractivos "es la hora próxima que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdeña" (Nuestra América 125). La modernidad estética de Cuba, por ende Latinoamérica, pasa a canalizar un deseo por el "otro" que se localiza en el cuerpo masculino, por ejemplo en Wilde o Casal, a través de la belleza de la palabra concebida como femenina, buena y bella.

La mirada de Martí y la deslocalización de un estilo latinoamericano en el cuerpo de Wilde presupone el consumo estético de lo inglés que permite la producción de un estilo aristocrático y diferenciado y sitúa a Martí ante su imagen reflejada en el espejo de Wilde. Para ser latinoamericano, Martí tiene que presentar una estética de la belleza, pero sobre todo tiene que encontrar espacios dónde diferenciar esta estética.

Para Martí el pasado colonial se supera mediante la desaparición de la aldea a favor de la ciudad y la creación de un espacio propio que la moda, ligada a la colonia y a Europa, amenaza. El deshacerse de la influencia de Madrid y París, para construir un discurso de identidad propio apela a abandonar el gusano de corbata y la casaca de papel, de la lectura de libros que no aportan un espacio de representación propio: "las capitales de corbatín dejaron en el zaguán al campo de bota de potro, o los redentores bibliogénicos no entendieron que la revolución que triunfó en el alma de la tierra, desatada a la voz del salvador" (*Nuestra América* 122). Martí aboga por un vestido diferente capaz de gobernar América, no "una vaina de seda" (*Nuestra América* 123), y apunta a la importancia del vestir como acción política, al mismo tiempo que presenta un modelo de masculinidad propio: "Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera española" (123). El vestido como sinécdoque cultural propone la incapacidad de los modelos masculinos coloniales para una identidad nacional porque no dejan ver el cuerpo natural del hombre y lo convierten en máscara. El encuentro con Oscar Wilde, le deja ver a Martí los peligros de la visibilidad del cuerpo masculino y la dificultad de establecer una separación de los dos sexos mediante el consumo y el exceso estético como base para una construcción de lo nacional.

Por el contrario, Martí propone un cosmopolitismo masculino como heterogeneidad de lo femenino y lo masculino fundamental a la hora de elaborar una Latinoamérica que sirva al mismo tiempo en el proyecto político cubano. Para entrar en lo nacional, Martí deslocaliza el deseo en el cuerpo de Wilde. Es un deseo por un modelo de masculinidad que centre la mirada en el cuerpo y permita la identificación con una

comunidad de hombres. Según Judith Butler la aparición del tabú no implica desaparición del elemento que se reprime sino que genera el deseo (63). Un deseo que debe ser desplegado en las páginas de las crónicas a través de un performance estético.

José Martí y Julián del Julián del Casal presentan las tensiones entre la construcción de una estética autónoma y de un sujeto masculino cubano a finales del siglo XIX. La ansiedad nacional por un sujeto cubano procede de la mirada homoerótica que centra el deseo en otros hombres y en el cuerpo masculino y lo reescribe mediante la palabra elegante. Desde el exilo, Martí propone la moda como el margen que desestabiliza el discurso colonial ya que es un espacio de la representación de un yo cosmopolita que juega con la ambigüedad sexual y la resignificación de lo masculino. Sin embargo, en el proceso de conversión del cuerpo masculino en discurso estético, Martí rechaza el cuerpo de Wilde como colonial. Esta prohibición del deseo por lo masculino extranjero genera el deseo por un cuerpo latinoamericano masculino presentado como proyecto político postcolonial.

El gusto y el juicio estético es un proyecto de iniciación, generalmente concebido como masculino. Para Martí la autoridad estética le permite inscribirse en un espacio nacional a partir del deseo de cuerpos marginales como Wilde y de la prohibición de los mismos. A partir del deseo que esta prohibición provoca, Martí desarrolla un programa político en el que la moda y el vestir presentan la diferencia panamericana frente a los Estados Unidos y Europa. Por su parte, Casal se convierte en la rareza de lo cubano dentro de la isla, en lo artificial que sirve para legitimar una cultura material cubana y discurso natural de los límites de la isla. La articulación de un discurso de la exterioridad del cuerpo masculino sirve para establecer un discurso estético y los límites culturales de

la isla a través del hombre cosmopolita exiliado.[13] Sin embargo, lo cosmopolita en Cuba coincide con lo nacional a través de los márgenes y de la construcción del proyecto político del exilio, que es parte de la nación en ausencia.[14]

El encuentro con otros hombres plantea la necesidad de reformular modelos masculinos para Latinoamérica y una construcción de la identidad alejada del cuerpo y situada en el arte. Sin embargo, Oscar Wilde al transformar su cuerpo en obra de arte se le presenta a Martí como cuerpo heterogéneo y elegante en el cual puede verse reflejado en una masculinidad extranjera y desconocida pero atractiva. Para Martí, la presencia de dos códigos situados en el cuerpo de Wilde, el mensaje y la forma, resultan contradictorios. Por un lado, la estética heterogénea del mensaje, la ropa, sería útil a Martí a la hora de plantear un hombre latinoamericano compuesto a partir de la fragmentación y el cosmopolitismo. Sin embargo el cuerpo de esta heterogeneidad provoca una ansiedad homofóbica, que es al mismo tiempo una ansiedad colonial, ya que el encuentro con otros hombres y el reflejo en ellos supone una amenaza de la pérdida de autonomía estética, y por lo tanto, de la posibilidad de una identidad nacional. Así, la localización del deseo en el vestido se convierte en la construcción inestable de una identidad nacional basado en la existencia de dos sexos ya que la moda codifica la belleza como femenina y permite al hombre desearla en el cuerpo de la mujer. Eve Sedwick ha apuntado al peligro de utilizar categorías sexuales contemporáneas para analizar el siglo XIX, en particular la homosexualidad (2). La estética de las máscaras y la teatralidad del dandy solo estaba al alcance de una minoría. Por lo tanto, aunque este pánico homofóbico puede ser analizado como un rechazo de Martí al deseo por el cuerpo masculino, también hay que tener en cuenta que las definiciones de la sexualidad están arraigadas en un

cambio cultural, en donde la mujer y el homosexual comienzan a ser asociados como un exceso material poniendo de manifiesto las tensiones entre consumo, sexualidad y diferencias de clase dentro de la nación. El rechazo del deseo de este "otro" marginal en el que Martí se ve reflejado, es lo que posibilita a Martí la posibilidad de reincorporarse a un espacio de producción cultural autónomo y nacional ya que el deseo patriótico se traduce en un deseo de lectura y una estética propia que pueda dar cabida a un espacio nacional.

En el Modernismo, los debates sobre la masculinidad también aparecen en las figuras de Enrique Rodó y Rubén Darío. Rodó critica la poesía de Darío por su sensualidad y asegura que Darío no es el poeta de América. Para Rodó, la falta de pasión heroica impide una masculinidad americana viril. Para Sylvia Molloy el resultado de este pánico homosexual presente en Martí y Rodó supone la supresión del cuerpo masculino y la creación de una virilidad sentimental (199). Ésta sería la ternura sentimental que presentan los personajes masculinos analizados por Doris Sommer en las ficciones fundacionales. El modelo de héroe tierno encarnado por Martín Rivas en la novela homónima de Blest Gana o Daniel Bello en *Amalia* nos presenta la falta de deseo o de un deseo reprimido que se canaliza a través de un discurso heterosexual que relaciona diferentes espacios nacionales como el campo y la ciudad. En estos textos fundacionales analizados por Doris Sommer no hay una definición explícita del deseo, sino que éste surge dentro de un espacio nacional y solamente entre relaciones heterosexuales: "Whether the plots end happily or not, the romance are invariably about desire of a young chaste heroes for equally young and chaste heroines, the nation's hope for productive unions" (24). Contrario a lo que afirma Sommer, el hecho de que la mayoría de estas

relaciones fracasen o apunten a la imposibilidad de un final productivo apoya nuestra hipótesis de que es la negación del deseo masculino localizado en el cuerpo lo que posibilita el acceso a la nación. La representación de un deseo patriótico y heterosexual presentada en las obras fundacionales de Sommer tienen como consecuencia la constitución de masculinidades alejadas del consumo de masas y la creación de un espacio nacional estético representados por hombres sensibles y con gusto, pero castrados corporalmente.

Cuerpos bellamente mexicanos: crónicas de bandidos y dandies.

Ángel Rama ha planteado en su estudio sobre los poetas modernistas el proceso de profesionalización del escritor, su cambio de estatus social y la función política de la literatura. Sin embargo, Rama plantea un sistema basado en la producción, que muestra un descuido en cuanto de la función del consumo y la creación de una comunidad lectora necesarios para esta profesionalización así como para la creación de una literatura culta con valor estético frente a las literaturas populares como objetos de consumo.[15]

El imaginario modernista tiene una esfera de actividad política que sitúa dicha actividad no únicamente en la producción de un objeto estético sino también en las comunidades de lectores, en el consumo estético y en un rápido desarrollo del capitalismo.[16] El prólogo de Eduardo de la Barra a *Azul* apela a las lectoras y a su capacidad de apreciar la belleza del libro, que es una joya, y coincide con Darío en presentar a una lectora idealizada capaz de adquirir el código (*Azul* 126). Sin embargo frente al libro lleno de arabescos y adornos, De la Barra plantea que la moda como institución es la culpable de que el código estético de *Azul* no se plasme en el cuerpo del autor: "Ah ¡la Moda! Conocéis sus caprichos locos y su imperio. Por culpa de ella, ahí

tenéis a nuestro lírico enflautado en su larga levita en el tubo lustroso de su sombrero, en vez de llevar flotando a la espalda el blanco albornoz de los beduinos, de holgados pliegues, airoso y elegante" (*Azul* 136). Para de la Barra el adorno y el preciosismo oriental de *Azul* no lo convierte en decadente porque no se sitúa en París, sino en un espacio diferente, con unas lectoras diferentes que prefigura en el prólogo y un escritor que, aunque se adapta a los requerimientos de la moda, es capaz de sobrepasarlos gracias a sus formas exquisitas, de su cuerpo y su escritura. En lo literario, Darío no imita porque tiene en cuenta a sus lectoras. Sin embargo, en el estilo de su cuerpo, Darío cede a la moda y por lo tanto a la imitación al no vestirse como un "otro" beduino. En este proceso, el exotismo de su escritura es capaz de atraer el deseo de sus lectoras mientras que su cuerpo es suprimido en este proceso creativo debido a su imitación.

Los análisis del modernismo se han centrado en los reinos interiores como espacios de creación, en la imagen del poeta en su torre de marfil, y un arte separado del resto de la sociedad: "art slowly become isolated, confined and rejected by a new materialistic society only focused in utilitarism and the production of the production of capital goods" (Acedera x). Contradictoriamente, es este rechazo del consumo de objetos y del vestido lo que permite que el libro se erija en objeto de culto de la modernidad, ya que el lujo presente en el modernismo es codificado dentro de un sistema estético autónomo.[17] El escritor se convierte en un rebelde, antimercantilista, y en una figura trágica incomprendida por el resto de la sociedad. "El Rey Burgués" y "El velo de la Reina Mab", presentan al poeta ligado a una vida material vulgar. En "El Rey Burgués" el burgués consume objetos de lujo pero no sabe apreciarlos porque no entiende su valor. En "El velo de la Reina Mab", tras atravesar múltiples penurias, los cuatro hombres

elegidos son envueltos en un velo azul "y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa" (184). El arte, es pues, el único capaz de liberar al poeta de su dependencia material, y permitirle un espacio autónomo y un lenguaje propio.

Esta imagen del escritor en su torre de marfil, que paradójicamente coincide con la profesionalización de la tarea literaria, se convierte en un mito con dos funciones. En primer lugar, en estos espacios los escritores son al mismo tiempo escritores y críticos, productores pero también consumidores de objetos de lujo lo que permite un espacio estético que legitima la obra literaria. El ascenso de la figura del escritor profesional coincide con la aparición del modernismo y su preocupación por una cultura material y la creación de un lenguaje autónomo propio dentro de un contexto transnacional. Los espacios interiores, en especial el *boudoir*, son espacios privados y decorados en abundancia con objetos exóticos como hemos visto en el caso de Julián del Casal. En segundo lugar, el mito del poeta rebelde y aislado en su estudio plantea un nuevo modo de producción en donde el poeta se liga a la obra a través del deseo, en donde producción y consumo forman parte de un imaginario del buen gusto. Es un espacio de resistencia en donde el deseo por la moda es simultáneamente espacio de producción y consumo estéticos que transforman el cuerpo masculino en el espacio de escritura.

La crítica literaria del modernismo se ha centrado en el análisis de la poesía modernista y la presencia de mujeres adornadas y bellas representando un ideal de belleza en donde el cuerpo de la mujer es un espacio de ensueño y liberación y el deseo que permite la representación simbólica de la nueva subjetividad masculina. Sin embargo, se ha concedido poca atención a la representación masculina dentro de los

textos modernistas y su relación con el consumo de objetos elegantes, en concreto, la ropa. La moda es un espacio de representación y de lectura del cuerpo masculino estilizado y misterioso. Esta elegancia y buen gusto es un discurso político que visualiza las diferencias sexuales y de clase dentro de la nación, y permite relaciones transnacionales con otros sujetos masculinos.

Las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera presentan una nueva sensibilidad hacia la belleza que se representa a través de la experiencia de ver la ciudad y en la figura del poeta-dandy. Gutiérrez Nájera construye a lo largo de sus crónicas la figura del dandy-escritor como cuerpo productivo de belleza, rebelde contra el sistema, que centra su consumo de cuerpo masculinos.

En referencia al poeta modernista Ricardo Gullón señala la importancia del acto de la mirada como productor de conocimiento: "el modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gusto misterioso que hace todas las cosas al que saber mirar y comprender" (45). El poeta es un exégeta de la realidad y construye un sueño sobre las posibilidades materiales de la modernidad y el acceso al conocimiento moderno y cosmopolita basado en el consumo. En su análisis de los centros comerciales parisinos Walter Benjamin destaca la importancia de la mirada en la constitución de la identidad del *flâneur* como sujeto moderno dentro de un espacio urbano en constante cambio.[18] El *flâneur* en su movimiento incansable por la ciudad registra los cambios estéticos que se producen dentro de la misma a través del placer de la mirada. En esta mirada es importante la atención a los objetos y cuerpos que permiten este placer, pero también los lugares donde se producen estos encuentros fugaces e inestables. Benjamin no se detiene en las políticas sexuales de la mirada como consecuencias de estos encuentros en la

ciudad, ahondando en la idea de una mirada neutra. En realidad esta mirada nos presenta una construcción de la masculinidad y las políticas sexuales del consumo dentro de la modernidad.

Salvador Cruz Sierra ha definido la masculinidad en torno a procesos históricos que "involucran el cuerpo" pero que no se reducen a éste. Lo masculino y lo femenino se construyen como espacios simbólicos y "hay tecnologías de poder que construyen a estos sujetos con determinadas características a partir de estos dominios simbólicos" (Cruz Sierra). Lo masculino y lo femenino son pilares fundamentales en esta representación de identidades culturales. En torno al deseo y al placer estético derivados de ciertos objetos se constituyen una series de identidades culturales ancladas en el cuerpo y propias de la sexualidad: la homosexualidad, el travestismo, el voyeurismo y el fetichismo. Sin embargo, frecuentemente, el cuerpo masculino queda difuminado y relegado al closet, al gabinete, de manera que a pesar de la presencia de la mirada en la ciudad, el cuerpo desaparece transformado en deseo por la escritura y la lectura de la ciudad.

La ciudad se presenta como un espacio de memorias e intercambio de deseos y mercancías. La rápida transformación de las ciudades impone un cambio en las relaciones sociales y la constitución del sujeto. Según Álvaro Salvador Jofre, en este espacio el flâneur y el *dandy* ocupan un lugar central tanto para criticar los efectos de la modernización como para incorporar los elementos urbanos a un espacio estético: "censurando la alienación del espíritu que conlleva el triunfo de la sociedad industrial y simultáneamente, incorporando toda una serie de elementos materiales, signos iconográficos, cuya existencia sería imposible sin ese triunfo" (23). La relación con el espacio se realiza a través de los objetos; el consumo de los mismos posibilita tanto la

producción de un discurso estético como la representación del consumo del mismo. El espacio donde se lleva a cabo este proceso es un espacio imaginario, el París de Rubén Darío y Julián del Casal. En sus memorias, Darío rememora la ciudad imaginaria como una proyección desde el otro lado del atlántico y una utopía: "París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria, y sobre todo era la capital del Amor" (citado en Salvador 39). Es la ciudad galante y artificial de Manuel Gutiérrez Nájera, esta vez en suelo americano, que el escritor amateur y desocupado graba encadenando imágenes desde el tranvía: "lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al tranvía que se encuentre al paso y recorrer las calles" (*Narraciones* 345).

Según Angela McRobbie la importancia de Benjamin reside en su intento de teorizar el impacto de una cultura de masas y de los aspectos visuales y populares de la misma como teoría de la modernidad: "The arcades project was to be a theory of modernity, a philosophy of history a verbal montage of urban imaginery, and a reflection on the meaning of consumer culture from the viewpoint of memory and experience" (85). La conexión de imágenes a través de un yo que se constituye como efecto del movimiento a través de la ciudad y su capacidad de conferir una memoria a los objetos y cuerpos con los que se encuentra constituye un acto de conocimiento, de producción y de consumo de los objetos dentro de la ciudad a través del deseo.

La ciudad se convierte en un espacio de fantasía, lleno de escaparates y de imágenes desconectadas.[19] Esta fantasía material permite al yo un discurso estético individual, al mismo tiempo que establece relaciones con otros individuos dentro de la ciudad. En este espacio, la moda es un ritual que sitúa los cambios temporales, subjetivos

y estéticos en el cuerpo apuntando a este como el espacio de visualización de la modernidad. Por su carácter frívolo y cambiante, la moda ha sido vista como signo de los cambios acelerados de los tiempos modernos. Para Benjamin, la moda es un ritual que apunta al nacimiento de la cultura de masas, pero sobre todo al cambio en el escritura de la historia en relación a la memoria: "Fashion are a collective medicament for the ravages of oblivion. The more short-lived a period, the more susceptible it is to fashion" (80). La moda es inestable y peligrosa por lo cual tiene que ser codificada. La moda tiene gran importancia en Benjamin, pero es vista como un elemento negativo. Por su inestabilidad, Benjamin relaciona la moda con el cuerpo de la prostituta centrándose en la decadencia de la belleza y su conversión en objeto de consumo masivo. Además, la inestabilidad del significado y la capacidad de cambio de la moda como cultura popular y de masas, presenta un proceso de creación de un significado histórico ligado al consumo de los objetos dentro de unos espacios de ensueño de una colectividad en torno a los centros comerciales, pero también en el espacio de la página de prensa.

La moda, según Benjamin, es un acto de olvido social, mientras que la mirada del *flâneur* es la que crea una memoria y, por lo tanto, una relación y jerarquización de las imágenes. Es una mirada masculina. Los hombres, en general, miran pero no compran, miran pero no se visten. El París de Benjamin es una ciudad que reconstruye un espacio sin hombres, solamente prostitutas en donde fijar la mirada, productos de consumo masivo en plena decadencia.

Frente a la moda que presenta un presente vertiginoso, la memoria y la nostalgia actúan como selección cultural y marco histórico del consumo. El *flâneur* es un coleccionista de cuerpos. Sin embargo a diferencia de Benjamin, y como hicieran

anteriormente Julián del Casal, Gutiérrez Nájera presenta París como el espacio de la modernidad en donde aparecen los hombres convertidos en materia estética. En el fetichismo de la moda, lo sexual se presenta a través de los objetos rompiendo las barreras entre lo artificial y lo natural. Además, la moda y el gusto actúan como camuflaje de las diferencias de clase presentadas como diferencias corporales.

Las crónicas de Gutiérrez Nájera suponen la estilización de la realidad, el artificio a través del encadenamiento de imágenes y no en la imitación de la realidad.[20] El "yo" ordena las imágenes y se proyecta en las mismas teniendo un espacio de referencia del texto mismo: "las crónicas cuentan con la estilización del sujeto literario" (Rotker 156). [21] Gutiérrez Nájera nos explica la función del cronista como generador de un deseo efímero a través de la escritura; focalizando la mirada en los objetos de lujo y ropajes de la ciudad:

> El cronista mundano es como uno de esos ingenios sin venturas. No pinta cuadros de historia, ni paisajes, ni siquiera cuadritos de género: trabaja en seda, en porcelana, en telas que se rompen al día siguiente en un baile, en pastas que hace añicos la camarera al sacudir el tocador." (*Crítica Literaria* I, 263)

Gutiérrez Nájera se presenta como un *flâneur*-periodista, mirando y recopilando información y sometido al movimiento incesante de la ciudad moderna. La complejidad de la subjetividad masculina se complica además por la inclusión de un deseo masculino centrado en el cuerpo del hombre y en el libro como espacios de belleza:

> Pero lo que nunca se pierde estas crónicas es el grato perfume de *boudoir*. Siempre es usted quien habla [...] siempre es usted quien nos conduce a su elegante gabinete, nos escancia una taza de té chino y nos habla mientras el azúcar se disuelve de sus viajes, de sus amigos, de su vida en París como secretario de embajada, del libro que recientemente le ha enviado Paul de Cassgac de los artículos leídos en el Fígaro, de duelos, de amoríos y de saraos. (*Crítica literaria I*, 265)

El narrador entra en el gabinete de la mano de un "usted" anónimo pero elegante que se dedica a la actividad de la *causerie*, a la charla distendida y en último término, al chisme como método de conocimiento. Pero esta actividad se realiza en un espacio interior, elegante y exclusivo para hombres. Aunque las crónicas nos presentan un incesante movimiento en la ciudad mediante la nostalgia por un espacio interior propio, e íntimo localizada en el *boudoir*, el cuerpo masculino y la página en blanco.[22] Ambos, el *boudoir* y la página, la crónica, son espacios nuevos que permiten un acto de escritura y lectura de la ciudad y de un sujeto masculino elegante.

El México exterior a estos espacios, el de la ciudad y el de los géneros consagrados como nacionales por su representación de la realidad, no son bellos: "para vivir ahora en México, como para leer una novela de Zolá, se necesita irremisiblemente llevar cubiertas las narices" (citado en Salvador 123). Ni sensorialmente ni estéticamente son modelos posibles para una sensibilidad masculina moderna mexicana.

Las crónicas de Nájera se organizan a través de una escritura híbrida que representan al yo como un mirón que reinventa la ciudad e inserta múltiples formas libidinales en el consumo de ropa, objetos de lujo y libros extranjeros, en una fetichización de la moda que permite la entrada a la escritura: "Fetichism is not only about sexuality, is very much about power and perception" (Steel 5). La renuncia a la moda permite la fetichización de la moda masculina. Así, la moda como objeto artificial sustituye al cuerpo y permite una masculinidad centrada en la palabra que lo representa.

La crónica es un género híbrido porque presenta una tensión entre el yo productor del texto, la simbología del texto y el público consumidor, al mismo tiempo que un contexto en donde se distribuye y dentro del cual entra en contacto con otros textos. La

capacidad de las crónicas para crear el vacío de la ficción se lleva a cabo desde la representación de las condiciones materiales de su producción, distribución y consumo, el cual responde a una ideología de clase. En el espacio latinoamericano la asociación con una ideología de carácter burgués es más difícil ya que no está tan claramente delimitada como clase en comparación con el modelo europeo. Los modernistas no estarían reproduciendo únicamente una ideología dominante de acuerdo a unas leyes de mercado. Al tener en cuenta al público, y al presentar una heterogeneidad de discursos, lo que proponen es una reorganización de la cultura material, conscientes de la importancia de la elaboración de una identidad y la capacidad de representación de la moda como práctica cultural.[23] Susana Rotker afirma que este refugio privado de la producción y el consumo estéticos no puede ser visto únicamente como un elemento modernista: "el espacio que se reservaban los poetas coincide con el interior burgués tan aparentemente despreciado por los modernistas" (Rotker 63). Lo novedoso en el caso de Gutiérrez Nájera es que desde este espacio privado se regula el gusto y se establecen relaciones transnacionales a través de los objetos.

En ocasiones se justifica la mirada a París porque presupone un gusto latinoamericano. La acción de mirar y de seleccionar se considera fundacional a la hora de crear un espacio nacional. Aunque muchos de los productos proceden de París, y el consumo moderno se cifra en lo francés, está presente una defensa de un gusto propio que antecede a este consumo y se identifica como americano:

> Se atribuye a la moda, a la moda que nos viene de París, junto a las corbatas y los figurines de trajes, pero aún podría argüirse que una moda extranjera que se acepta se aclimata, es porque encuentra terreno propio, porque corresponde a un estado individual o social y porque satisface un gusto que ya existía virtualmente. (*Revista Moderna* 139)

Gutiérrez Nájera plantea que las afinidades íntimas podrían cambiar a Londres o a Nueva York. Sin embargo Nueva York y Londres quedan desechados por su carácter imperial y materialista con que se observa en las ciudades anglosajonas, y que constituye una angustia para el escritor. En el consumo de lo parisino asistimos por el contrario a una proceso de disfrute, de *joissance*. Desde un punto de vista lacaniano, la joissance implica que al mismo tiempo que se disfruta del consumo se plantea un sufrimiento. Este sufrimiento se convierte en placer y provoca una brecha en la subjetividad normativa masculina en este caso. Partiendo de Barthes, la jouissance ha sido vista como un placer textual basado en el exceso y ha sido considerado por algunos críticos como *queer*. Según Leo Bersani, *la jouissance* es un elemento desestabilizador de la coherencia del sujeto. Para Helen Cixous, la jouissance caracteriza la unión de lo mental y lo físico y es el motor de la actividad creativa, lo que Cixous localiza en el orgasmo femenino como punto de irradiación de la escritura.

El cronista aspira a un lugar íntimo donde consumir con fruición cuerpos misteriosos, elegantes y objetos estéticos. En el "Desertor del Cementerio" de Gutiérrez Nájera asistimos al despliegue esta jouissance masculina que en la calle, sino en el cuerpo del Duque de Parisis. La versión de la crónica publicada en 1880 incorpora a este personaje fantástico, un don Juan parisino, como protagonista de la crónica social. Una tarde de noviembre aparece a las puertas del gabinete del cronista Juan Octavio, Duque de Parisis. El mismo nombre nos remite a la idea de que París está situado en el cuerpo del duque, como espacio de misterio, productor y receptor del deseo. El narrador se concentra en el cuerpo y en la forma elegante del mismo: "alto y vigoroso, como el

Apolo de Belvedere, y altivo y elegante como Milord de Brummel" (124). A lo largo del siglo XIX, se produce un cambio en el cuerpo masculino que enfatiza las caderas y las piernas y reduce la importancia concedida al pecho y a las pelucas aparatosas de otras épocas: "Modern developments of the elegante coat, waistcoat, shirt and pants since 1800 required not only new materiales, but a new anatomical foundation" (Hollander 25). Así la descripción del Duque de Parisis, presenta el ideal de masculinidad que se sitúa en Inglaterra, pero que pasa por la estilización de París, por la palabra, para poder ser consumido en Latinoamérica como el otro en el espejo.

La referencia a Apolo nos remite a un modelo griego de masculinidad basado en la naturaleza, que requiere menos adornos y que sitúa la mirada en el cuello y en los hombros. Es un cuerpo convertido en objeto del deseo por su elegancia: "un traje correctísimo, que todavía mostraba la nostalgia de Inglaterra, cubría un cuerpo de gladiador romano" (124). El duque de Parisis se presenta como un ser misterioso, un aventurero, no de tierras exóticas, sino del "reino de las mujeres." Es, además, un héroe libresco que produce un placer sensorial para un reducido grupo, ya que *Las grandes Damas* es la historia de su vida que se disfruta a modo de manjar "es un libro que está en manos de todos los gastrónomos de la lectura" (125). Lo femenino es un espacio del buen gusto que comparten el narrador y el personaje de la crónica. El Duque de Parisis viene a México a admirar la belleza y a que le presente el mundo del "buen tono". El deseo del cronista de halagar al duque de Parisis es lo que permite al cronista una escritura fantástica localizada en México: "lo singular de la aventura y el hallarme mano a mano con un muerto, halagaban mi fantasía, sedienta de lo maravilloso" (127). A continuación asistimos al desfile de mujeres de una belleza artística e increíble, pero con

las cuales el cronista no se identifica. Cuando algunas de estas mujeres le devuelven la mirada, le es imposible descifrar sus pensamientos y sus deseos. Al final de la noche, y después de intentar saciar el deseo en la mirada de la belleza femenina, el cronista vuelve a centrarse en el cuerpo del Duque, a punto de morir, que le confiesa que su deseo es insaciable y no se sitúa en el consumo del cuerpo de la mujer, sino que emana de su propio cuerpo y lo acaba constituyendo como sujeto: "soy el deseo insaciable, la fuerza loca que lo arrastra todo. En las mujeres he buscado la mujer y en la mujer he buscado el amor, sin encontrarlos" (134). El duque acaba consumido por el deseo de sí mismo y el narrador sitúa su mirada en el cuerpo masculino, inglés, por su vestimenta, y clásico por sus proporciones griegas. Este cuerpo masculino atravesado por la fantasía de París, es el espacio de una escritura misteriosa que busca la sorpresa y provocar el deseo de lectura. Al final de la noche, del espacio de escritura, ambos vuelan a sus respectivos lugares, el duque al cementerio, lugar cerrado y misterioso, y el cronista a su gabinete. Tanto el duque como el dandy-cronista aparecen como figuras solitarias y aristócrata por su elegancia. Es un desclasado que busca separarse de los demás por la sorpresa que provoca, la distinción de su estilo y el deseo que despierta. Sin embargo, para acceder a un gusto singular necesita de las miradas de los demás, del mismo modo que el escritor necesita de un público que consuma su obra.

El concepto de la ciudad letrada teorizado por Rama es un espacio de relaciones homosociales en donde se representa una masculinidad correcta y la construcción y administración de una memoria masculina que pone en circulación diferentes modelos de masculinidad. En las crónicas urbanas de Manuel Gutiérrez Nájera hemos analizado la tensión entre el exterior y el interior y la construcción de espacio urbanos donde el

flâneur lleva a cabo una labor de *voyeur* y una construcción de la masculinidad elegante a través de una escritura que se lleva a cabo en el interior del *bodouir* a partir de un hombre alejado del consumo. En el closet mexicano, en el *bodouir*, la corbata, los guantes, el bastón, plantean de manera contradictoria identidades y fantasías masculinas que sitúan el deseo masculino en espacios cerrados y solitarios, en donde llevar a cabo un consumo elegante y con gusto. Las crónicas de Gutiérrez Nájera crean un espacio urbano imaginario en la escritura donde insertar el cuerpo masculino y través de deseos de objetos bellos que permiten una escritura elegante en cuerpos masculinos como el del duque de Parisis.

La necesidad de regular los modelos de masculinidad y el acceso al consumo dentro de la nación se presenta también en *El Zarco* (1901) de Manuel Ignacio. Al contrario que en las crónicas de Nájera, en Altamirano encontramos a dos protagonistas masculinos, Nicolás, indio y el bandido conocido como El Zarco, en un espacio rural y alejado de la ciudad.[24] La historia transcurre en 1861, entre la guerra de Reforma en 1860 que enfrentó al Estado y a la iglesia, y la Guerra de intervención en 1862 que da paso al gobierno del Emperador Maximiliano y a la posterior llegada de Benito Juárez a la presidencia en 1867. A partir de esta fecha se suceden diferentes gobiernos hasta la llegada de Porfirio Díaz al gobierno en 1877. Nos encontramos ante un momento clave dentro del proceso de modernización y constitución del Estado mexicano, dentro del cual la figura del bandido adquiere importancia, tanto desde un punto de vista legal como cultural. Altamirano retoma la figura histórica del Zarco 30 años después, en pleno porfiriato. La banda de los Plateados, que así se llamaba originalmente el grupo al que pertenecía el personaje histórico, usaba ropas extravagantes y adornos de plata. Sin

embargo, el bandido de *El Zarco* recibe su nombre por sus ojos azules, no es el cuerpo lo que le caracteriza sino su mirada. Esta transformación en el nombre tiene su importancia si consideramos que se representa su rebeldía al poder y su intervención política a través de su excesivo adorno corporal. El cadáver del Zarco, despojado de sus adornos, es examinado exhaustivamente ante la imposibilidad de reconocerlo.

La historia sucede en Yautepec, en las afueras de la Ciudad de México y comienza con la descripción idílica de Yatepec, con un clima tropical, pintoresco "es un pueblo mitad oriental y mitad americano" (1). El paisaje de limonero y naranjas y el azahar son un adorno que le confiere el carácter oriental y exótico, pero la naturaleza y el río nos remiten a un espacio americano. Desde la primera escena, en la que encontramos a dos amigas, Pilar y Manuela, se adelanta el final con el comentario de la muerte de Manuela. Aunque se mantiene el suspense, una de las causas de la muerte de Manuela que se deja entrever en la narración es su tendencia al consumo y a la frivolidad, su gusto por los adornos (6). El miedo a los bandidos, a un mundo al margen de la ley, contrasta este espacio idílico, al mismo tiempo bello y productivo, en donde la rebeldía, tanto del El Zarco como de Manuela, se castiga con la muerte.

Manuela ataca a Nicolás, el herrero del pueblo, por su origen racial y por su clase, aunque su masculinidad no se discute en la novela. El narrador lo describe como: "joven trigueño, con el tipo indígena bien marcado, pero de cuerpo alto y esbelto, de formas hercúleas, bien proporcionado y cuya fisonomía inteligente y benévola predisponía desde luego en su favor" (13). La idealización de Nicolás se construye en torno a su fisonomía, ya que aunque mantiene rasgos indígenas, su cuerpo es estilizado y de acuerdo a modelos europeos. Es indio, pero el narrador lo considera culto y servil. Los valores morales de

Nicolás se expresan en su ropa: "Estaba vestido no como todos los dependientes de las haciendas azucareras con chaqueta de dril de color claro, sino con una especie de blusa de lanilla" (14). Esta elección de la ropa transforma a Nicolás en un ciudadano modelo porque crea un espacio social que se aleja tanto de lo puramente indígena como de las clases aristocráticas y su tendencia al lujo: "intentaba diferenciarse, en el modo de arreglar su traje, de los bandidos que hacían ostentación exagerada de adornos de plata en sus vestidos, especialmente en sus sombreros, lo que les había validado el nombre con que se conocían en toda la república" (14). La desnudez de Nicolás se opone a la plata que recubre el cuerpo del Zarco y que lo expone a las miradas de todos, incluyendo al narrador. Es la aparición del Zarco y de sus formas exóticas y lujosas lo que atrae las miradas de Manuela y del pueblo. Además es un bandido y su acumulación de capital no se incorpora al espacio económico del pueblo. Por un lado El Zarco no produce nada, excepto deseo en Manuela y miedo en los habitantes de Yatepec, pero lo más grave es que practica un consumo indisciplinado, de mal gusto y únicamente basado en la acumulación material. En realidad, lo que se está enjuiciando en el Zarco es una doble trangresión. Por un lado, su rebeldía al poder es una amenaza para el país. Además, promueve un deseo por lo prohibido que atrae las miradas tanto de hombres y mujeres y cuestiona el ideal de masculinidad y de ciudadanía que circula en México. Cuando Manuela llega a la cueva del Zarco no es consciente de su posición social en este momento tras su huida. Pero al recorrer la mirada por los aposentos y los muebles Manuela exclama: ¡Dios mío!... ¡lo que he ido a hacer!" (100). La diferencia en el gusto de Manuela y de El Zarco es el momento en el que Manuela se da cuenta de que su elección del Zarco, movida por el deseo, ha sido un error. El Zarco, en lugar de un

consumo controlado y ligado a la comodidad del hogar, sitúa el consumo en su cuerpo o en un lugar al margen de la ley como la cueva de Xochimancas. La cueva es un baúl de mercancías, pero fuera del circuito del capital y del trabajo, por lo tanto no aprovechable.

El Zarco aparece descrito por su gusto por la plata en la canción popular que canta: "Mucho me gusta la plata/ pero más me gusta el lustre / por eso cargo mi reata/ pa la mujer que me guste" (17). El Zarco, debido a sus adornos y a sus hazañas, ha sido incorporado a la tradición oral. Frente a las palabras populares, el narrador se detiene en una larga descripción de la anatomía del bandido y sus adornos. Anatómicamente, El Zarco es un modelo de masculinidad y de mexicanidad: "Era un joven como de treinta años, alto, bien proporcionado, de espaldas hercúleas, y cubierto literalmente de plata" (19). Al describir los adornos, el narrador conecta al bandido con la figura del charro, creando así una genealogía de la masculinidad popular basada en el vestido: "El jinete estaba vestido como los bandidos de esta época, y como nuestros charros, los más charros de hoy" (20). La extensa descripción de la ropa del Zarco nos ofrece la imagen de un cuerpo que desaparece tras los pliegues de la ropa, y que adapta a los mismos (20). La fascinación del narrador concluye con el juicio estético negativo "era una ostentación insolente, cínica y sin gusto" (20). En el cuerpo del Zarco es donde se centra el gusto del narrador que se encuentra ante una masculinidad que rechaza al mismo tiempo que se siente atraído por ella. En el cuerpo del bandido, se centra la construcción de una política estética del cuerpo masculino. El bandido es el otro, que al mismo tiempo que representa una tradición en el espacio nacional se proyecta en el futuro como un espacio de las masas y del gusto popular.

Dentro de un sistema económico capitalista, los hombres son productores, el letrado como productor de la identidad y de los mitos nacionales, mientras que el pueblo es el consumidor de esa producción. *El Zarco* presenta una versión idealizada del capitalismo en la que Nicolás es una versión masculina, un cuerpo bello indígena que debe ser absorbido por un sistema económico productivo gracias a su trabajo en la herrería. El otro personaje indio, Pilar, es descrito por su decoro corporal y marcado apego a la tradición. Frente al indio natural, el bandido es un consumidor peligroso, al igual que la mujer blanca, que se convierte en una amenaza no sólo para la producción del pueblo sino también para la cueva del Zarco ya que su modelo económico se basa en el despilfarro y en la frivolidad.

En la novela no hay una relación con el sistema de producción, éste se idealiza a través de la representación del espacio. Nicolás produce pero no se relaciona con el resto del pueblo, vive aislado. Por otro lado, El Zarco y Manuela consumen y tienen una movilidad espacial que los hace peligrosos. Dentro del proceso de modernización, la mujer es vista como espacio del riesgo y la enfermedad. Podemos argüir que en la novela la muerte de Manuela se prefigura desde los inicios. Tanto las mujeres blancas como los bandidos, se sitúan al margen de la ley debido a sus pasiones descontroladas por la ropa y como forma de diferenciarlos de un modelo de ciudadanía que ambos rechazan.

A través de la mirada del narrador y sus descripciones exhaustivas del cuerpo y la vestimenta del Zarco y de Nicolás se establece los modelos de lectura, quien lee y qué se lee. El cuerpo masculino del Zarco y de Nicolás son transformados en un discurso del buen gusto que establece una conexión entre narradores y lectores, el narrador sabe apreciar la belleza y se la presenta al lector para satisfacer su deseo. *El Zarco* nos

presenta la fantasía de una sociedad amenazada por el consumo femenino. Dentro de dicha fantasía, la mujer es caracterizada en los márgenes, tanto espacial como legal, mientras que el hombre alejado del consumo es presentado a través de una masculinidad con gusto, con la excepción de El Zarco. El narrador elegante presenta la regulación del saber y del espacio como una cuestión de hombres dentro de la cual el bandido ha sido considerado como una representación de una masculinidad tradicional que se resiste a su entrada en la modernidad. En comparación con el bandido encontramos a Benito Juárez, el presidente de México y a Nicolás, ambos representados como ideales de masculinidad en donde el cuerpo se difumina, los adornos desaparecen y se interpreta como un discurso político. El presidente Benito Juárez viste de "frac negro y "con el tipo del indio puro" (131) y su presencia prefigura una organización nacional y legal que excluye al bandido y a la mujer consumidora: "Era la ley de la salud pública armando la honradez del pueblo" (131). La honradez del pueblo se basa en el trabajo. La riqueza simbólica y estética de Yatepec no se deriva del dinero y el adorno sino que se basa en la belleza natural de Pilar y Nicolás (133). Las mujeres en el Zarco, son responsables de mantener la salud moral del país. Pilar elige a Nicolás, manteniendo las barreras raciales, por su dedicación y su hombría al defender al pueblo de los bandidos. Anteriormente, Manuela le había rechazado, no sólo por sus rasgos indígenas, sino porque no es capaz de despertar su deseo. Este deseo femenino se presenta como una enfermedad que la consume y finalmente acaba con su vida.

Según Doris Sommer, las novelas fundacionales de México, en las que incluye *El Zarco*, no presentan un fantasía como en el caso de *Sab* en Cuba o *Amalia* en Argentina, sino que son alegoría conmemorativa: "The romances of Chile and Mexico are less the

imaginning of sectoral or racial consolidation, like the one griten in Argentina, Colombia, Cuba, or Ecuador, than they are commemorations of consolidating events" (205). Desde el análisis de la disciplina del gusto y la construcción de una masculinidad popular, *El Zarco* presenta una fantasía del gusto, del consumo masculino dentro de un sistema de producción y consumo idealizado. El encuentro con Benito Juárez refuerza la idea del valor estético en conexión a un programa político.

Según Sommer la novela de Altamirano no es posible hasta el triunfo de Porfirio Díaz y es respuesta a un programa positivista y científico al que responde una serie de cuadros de costumbres que nos presentan el triunfo de una sensibilidad nacional e india en el amor idílico de Nicolás y Pilar. Sommer afirma: "At first, Diaz's decisiveness and the unparalleled prosperity of his early years seemed to be proof that Mexico was now a sovereign, modern, and promising nation" (223-4). La respuesta de Altamirano al consumo desmesurado y al modelo de modernidad porfirista es la creación de un modelo de consumo cultural en el que se presenta una masculinidad popular ligada al exceso de lo material y un modelo de mujer que amenazan la construcción de un sistema estético normativo y masculino como discurso del buen gusto mexicano.

Además, Altamirano no crea un romance interracial, sino un romance entre indios que mantiene las barreras raciales. En *El Zarco* solamente encontramos la presencia de las lágrimas en Nicolás y Pilar. El melodrama como historia fundacional de la nación es un espacio racializado y se convierte en fuente de producción de una tradición popular que apela al público a través de la identificación con el sufrimiento y la victimización pero no con la experiencia estética que permite el consumo.

Coincidimos con Sommer en que se produce una domesticación del indio, que permanece en su herrería, mientras que el Zarco y Manuela son figuras móviles que escapan a las convenciones sociales. El espacio del bandido es su propio cuerpo que despierta pasiones descontroladas. En el caso de Manuela la representación se realiza desde el cuerpo enfermo, y por lo tanto, ajado y sin capacidad de despertar el deseo estético, el deseo por un hombre bello que se convierta en modelo de ciudadanía. El bandido esta fuera de la ley y es eliminado como modelo de masculinidad por su consumo exacerbado, pero permanece como un espacio de contestación y transgresión. El bandido encarna la prohibición del deseo y la pasión masculina y su figura se retoma con el desarrollo del melodrama nacional en la década de los años 40 y 50 en el cine mexicano. El bandido del siglo XIX, así como la figura del revolucionario, principalmente Pancho Villa, se transforma en el charro como imágenes de masculinidad popular destinada a despertar el deseo por cuerpos bellos y nacionales pero marginales debido a su adornos.

¡Che, somos argentinos!: la moda urbana y lo popular nacional

Una de las características de la modernidad es la creación de un mercado de consumo dentro del cual se establecen identidades modernas atravesadas por la construcción de la diferencia sexual, de la clase y la raza en torno a los modos de producción y de consumo. En la formación de un sistema estético el consumo ha sido considerado como una actividad fundamentalmente femenina, estigmatizando el placer del consumo para hombre de acuerdo a una masculinidad normativa y nacional[25].

Sin embargo, cuando observamos el panorama latinoamericano tenemos que tener en cuenta que al aplicar unos presupuestos que, aunque parecen funcionar para Europa, y

en particular para Inglaterra y la definición del hombre moderno en la figura del "gentleman" y del *dandy*, son problemáticos en un análisis de la construcción de las masculinidades argentinas. Este proceso de representación de un ciudadano moderno presupone su renuncia a lo libidinal, a la moda y el deseo localizado en el cuerpo, como parte de un discurso de identidad que sitúa dicho deseo en el consumo de masas. El sistema de la moda puede ser analizado como un modelo de negociación social y cultural y no tanto como un sistema normativo, aunque hay que tener en cuenta que también se trata de un espacio de regulación, en donde se regula el cuerpo y se codifica la masculinidad normativa.

Partiendo de la idea de Frank Mort de una masculinidad multiforme en lugar de monolítica en este apartado analizaremos la relación de los hombres con la ropa y el efecto de la mirada en la construcción de diferentes masculinidades en un espacio urbano nacional y en relación con otras metrópolis europeas (12). Para ellos vamos a centrarnos en el análisis de los primeros 4 años de la revista *Caras y Caretas* (1898-1904). También tendremos en cuenta el espacio de producción y los modos de lectura de un producto popular como *Juan Moreira* en relación a la creación de un modelo de masculinidad nacional en torno al gaucho que tendrá grandes repercusiones en el imaginario argentino a lo largo del siglo XIX y XX.

La moda y la literatura, su consumo y su lectura, se sitúan en las fronteras entre lo público y lo privado y necesitan de discursos normalizadores de su función sociocultural, económica y sexual. Eve Sedgwick ha cuestionado la división de las esferas de lo público y lo privado en su crítica a una autonomía ficticia al discurso literario que se presenta como una actividad natural debido a su mayor disposición estética hacia lo bello como

actividad racional: "Literary production and its relation with the hegemonic power of the public/private, feminine/masculine" (*Between* 24). Sin embargo, en Latinoamérica esta autonomía estética del discurso literario se sitúa en espacios interiores alejados del consumo, mientras que la moda, categorizada como femenina se localiza en la calle, en lo público, y como amenaza a la organización social de dicho espacio.

El análisis de la popularidad del folletín *Juan Moreira* de Gutiérrez y la presencia masculina en las crónicas y anuncios en las páginas de la revista *Caras y Caretas*, muestran las tensiones de este modelo teórico de masculinidad y nos dejan ver que el hombre no estaba excluido del consumo de la moda aunque su actividad se codificara en otros espacios y en relación con un discurso literario que establece la separación entre literatura popular y literatura culta.

La masculinidad es un efecto del deseo de la mirada y de la lectura. Es importante analizar la representación de esta mirada en la revista *Caras y Caretas*, así como la presencia del gaucho como objeto de consumo y modelo de masculinidad tradicional y nacional con la crónica o drama policial *Juan Moreira*. Además, la heterogeneidad de textos presentes en las páginas de *Caras y Caretas*, entre los que hay que tener en cuenta los anuncios de ropa que aparecen en sus páginas, señalan las tensiones a la hora de fijar una imagen de masculinidad.

Vimos en los textos modernistas de Manuel Gutiérrez Nájera en México que el modelo de consumo para el hombre es el que se plantea desde el deseo de la mirada, a través el *voyeur* o *flâneur* que Walter Benjamin propuso partiendo de Baudelaire y del análisis de los centros comerciales como espacios de consumo más populares en París. Los estudios sobre el consumo y la división sexual han planteado la

diferencia de estatus entre consumidores hombres y mujeres, los productos consumidos y la diferencia en la organización visual de la mercancía en los escaparates y en las tiendas, así como los espacios de consumo. Si París se convierte en espacio de consumo a través de la lectura de los textos modernistas como lugar a donde los hombres viajan, real o imaginariamente, a transformarse en cosmopolita, en *Caras y Caretas* el espacio de Buenos Aires, paralelo a París es el espacio de consumo masculino y nacional en donde se presentan diferentes masculinidades en torno la representación del consumo como popular.

Caras y Caretas comienza a publicarse el 19 de agosto de 1898 a cargo de Bartolomé Mitre. La revista resalta la presencia del humor a la hora de establecer una relación con el lector como publicación "festiva, literaria y artística" pero apunta a que se trata de un lector "culto antes que jovial" y con una intención de crítica social y política como indica la portada del primer número (Figura 13). La presencia del lector en estas primeras palabras nos remite a un público de clase media que desea verse representado en las páginas como espacio transnacional. En el reportaje gráfico "Lectores de *Caras y Caretas*", publicado el 10 de junio de 1901, están representados seis tipos de lectores, caracterizados por la indumentaria y por los temas que les interesan. Entre ellos, encontramos al dandy, con todos tipo de accesorios, cuello ostentoso y zapatos, que lee las poesías de amor, al tipo del inmigrante que vestido con la boina y la alpargata lee la actualidad extranjera y al caballero de traje y postura esbelta interesado en las notas de sociedad. (Figura 14).

El 19 de noviembre de 1898 se publica el artículo "Los que hace reír" en donde se especifica la función de la revista como espacio cómico en manos de los escritores, la

diferencia de los payasos de la corte antigua y de las metrópolis. El texto es una carta de Joaquín V. González a uno de los redactores. Junto a la carta aparece un dibujo del autor de la carta, Joaquín V. González, en su estudio y rodeado de cuartillas de entre las que salen las letras, representadas por monos, dispuestas a hacer reír. La publicación de la carta es una referencia metanarrativa a la función de la revista que, a través de la caricatura, hace reír pero lo hace con el gusto que reside en la escritura: "quiero hablarle de *Caras y Caretas*, que me ha conquistado por lo más débil de mi ser, la extraordinaria afición al género festivo, cultivado por otros, y a la caricatura, en la cual reconozco la más difícil y deliciosa de las artes" (Figura 15). González establece una genealogía de la caricatura y de la función de lo cómico. Anteriormente, la profesión de hacer reír estaba en manos de los payasos de la corte. Sin embargo, al transplantarlos al territorio americano encuentran un público al que la imitación no le provoca risa al no contar ni la música ni los temas apropiados. El gusto popular además es un espacio diferente al de las cortes iluminadas con luz eléctrica y adornadas con tules. En América el sol es más brillante y deja ver la realidad de unos seres grotescos, por lo que el escritor se presenta como un traductor en estos nuevos espacios. Además, González se declara coleccionista de tipos populares y grotescos, en su mayoría payasos que hacen reír, como las caricaturas, en su mayoría de inmigrantes, gauchos o extranjeros, de *Caras y Caretas.* Es una risa democrática que le devuelve a los tiempo de Aristófanes, pero es también la risa de los teatros y circos locales "sugiriendo por un instante la visión de esa edad universal de la infancia, donde éramos todos iguales y constituíamos la democracia más legítima y sin mezcla" (Apéndice Figura 15). La risa en *Caras y Caretas* crea un espacio popular y democrático en el cual los escritores son representados con la función política de

organizar los elementos heterogéneos que la componen. En este espacio democratizador, la moda es el elemento con la función de visualizar esta risa y de situarla en el cuerpo. Es una mirada nostálgica que busca fijar en el cuerpo unos valores estéticos que sirvan como referente para la representación de las diferencias.

En estos primeros años la revista cuenta con 20 páginas, de las cuales 14 están dedicadas al texto y 6 a la publicidad. *Caras y Caretas* es una publicación semanal de carácter satírico que utiliza la moda como espacio de crítica política y de memoria colectiva de una ciudad en cambio constante. Durante 1900 aparecen tres noticias internacionales: la guerra Anglo-Boer, la crisis imperial en China y la exposición universal de París. Estos tres espacios internacionales señalan la función de Buenos Aires como ciudad cosmopolita en un momento postcolonial frente a Europa y a China. El reportaje de las exposiciones, con el despliegue visual que acompaña al texto, sirve para situar este texto y, por lo tanto, a la ciudad que representa dentro de un contexto internacional. En estos primeros cuatro números de *Caras y Caretas* encontramos diferentes representaciones de la masculinidad, todas relacionadas de alguna manera con el consumo o la ausencia del mismo. Por ejemplo, en el número del 8 de octubre de 1898, aparece un amplio reportaje del presidente Julio Roca. Se le describe como un hombre al que le gusta pasar desapercibido y aparece fotografiado en el interior de su estudio, leyendo. Se le presenta con espíritu investigador y con un gusto exquisito (Figura 16). En la cultura popular circula el mito del artista marginado melancólico y sin ilusiones. El poeta en su torre de marfil, el hombre en su club, el político en su gabinete. Este mito aparece en las páginas de *Caras y Caretas* pero comienza a ser matizado por la presencia masiva de la publicidad en sus páginas.

La sección "Sinfonía" hace las funciones de página editorial de la revista y en la misma se dedica especial atención a la comida y al vestido. En la "Sinfonía" del 22 de octubre de 1898, Eustaquio Pellicer centra la crónica urbana en la Exposición Nacional que a su juicio es un símbolo del progreso de la ciencia y el comercio nacionales. Sin embargo, a continuación comenta con ironía que lo que necesita el país es menos cuerpos expuestos: "Ahora que la industria y el comercio están expuestos, bueno sería echarse a buscar el modo en que nosotros no lo estuviésemos tanto". En el editorial aparecen cuerpos hambrientos debido a la crisis, cuerpos que corren el peligro de ser atropellados en la calle por el tráfico o por algún ciclista, y cuerpos como objetivo del estado que quiere cobrarles su derecho a pasear por la calle, concediendo especial atención a la noticia sobre los impuestos al sombrero que el gobierno ha impuesto.

Por el contrario, las escenas costumbristas de Fray Mocho presentan tipos populares y una invasión extranjera que amenaza con destruir un espacio nacional idealizado. Si el costumbrismo de los años 30 servía para dibujar un país, el de ahora sirve para fotografiar los cambios de la ciudad al mismo tiempo que crear una memoria histórica partiendo de la nostalgia por lo elegante. El cosmopolitismo convierte los objetos en mercancías para ser consumidas y, por lo tanto, son auténticas a partir de su consumo en Buenos Aires. Este consumo también se incorpora en los cuerpos. Sin embargo, el escritor se retira a espacios cerrados y es consciente de que su cuerpo es también parte de ese mercado de consumo y crea la imagen de un cuerpo literario elegante frente a los cuerpos populares.

Walter Benjamin ha señalado la importancia de la imagen como forma de organización urbana. Es una organización de las masas que surge de la nostalgia por un

espacio nacional que se ve amenazado, pero también proyecta la ansiedad de la mirada y la interpretación del significado de las imágenes para ser consumidas. En estos espacios modernos, como los almacenes, circulan diferentes significados inestables. La función del *flâneur* es la de disciplinar la mirada y el consumo, representándolos dentro de un discurso estético y del buen gusto: "The flâneur plays the role of scout in the Marketplace. As such, he is also the explorer of the crowd" (Benjamin 21). Se abandona al mercado, al placer del consumo, y a la representación del mismo como espacio fantasmagórico y de fantasía. En esta fantasía, la moda es fundamental como ritual moderno. Para Benjamin, la moda es un signo de muerte y decadencia ya que su inestabilidad y los cambios constantes anuncian su desaparición desde el momento que es registrada por la mirada: "Fashion prescribes the ritual according to which the commodity fetish demands to be worshipped" (18). La fetichización de la moda hace desaparecer los límites entre lo artificial y lo natural naturalizando el cuerpo de las masas dentro de un código estético.

Fray Mocho, seudónimo de Leopoldo Lugones, comienza su colaboración con en *Caras y Caretas* el 8 de octubre de 1898 con "El lechero" en las calles de Buenos Aires. Este texto es una mirada nostálgica de la ciudad a partir de lo popular: "Se fue el marchante y con él se ha ido la nota típica de Buenos Aires" (Figura 17). Su desaparición conlleva además la eliminación de una cultura material y lingüística que Fray Mocho describe como nacional: "Y ahí va la vida, siguiendo su tortuoso camino, cada día menos pintoresca, menos nacional, diremos, pero más arreglada a las leyes y ordenanzas" (Apéndice Figura 17). Hacia el final del cuadro costumbrista el viejo lechero se encuentra con el moderno, y recuerda que la modernidad también acabará con él. Así en un espacio

con cambios frenéticos la escritura se considera como espacio cultural donde poner freno a los abusos de los tiempo modernos, al mismo tiempo que la misma escritura se convierte en espacio de modernidad por su capacidad de grabar —de ahí la importancia del dibujo, la fotografía y la palabra—los cambios urbanos.

Uno de los cambios más dramáticos es la aparición de las masas y la proletarización de la ciudad sobre todo en torno a los barrios San Telmo y La Boca. Entre 1860 y 1910 llegan a Buenos Aires casi cuatro millones de inmigrantes europeos, en su mayoría italianos. La inserción en el mercado internacional de exportación de materias primas, sobre todo carnes, crea la necesidad de mano de obra, que atrae al inmigrante a Buenos Aires. Por su parte el gaucho, personaje asociado a la pampa tiene que ser asimilado también dentro de este espacio urbano. A través de un discurso del gusto, la moda es el espacio popular donde crear un espacio que al mismo tiempo que permite la representación del deseo por un cuerpo nacional demoniza el gusto como elemento de identidad racial y sexual para incorporar las masas de inmigrantes que llegan a la ciudad.

El 22 de octubre de 1898, Fray Mocho publica "Pascalino" e inicia la serie costumbrista sobre los inmigrantes. Fray Mocho establece una diferencia entre ellos, los inmigrantes y "nosotros" los dandies de los salones aristocráticos y los escritores modernistas. Pascalino es de origen calabrés, se dedica a la venta ambulante y es caracterizado por su falta de decoro a la hora de vestir: "Con su galerita terciada sobre las oreja, sus pantalones y su saco deshermanados que de puro cortos ya casi ni se saludan" (Figura 18). Además de la vestimenta peculiar, lo que caracteriza a Pascalino es su forma de hablar. Cuando aparece en las calles, lo hace pregonando "Se me caen los pantalones" (Figura 18). El narrador hace las funciones de traductor y le presenta al lector un tipo que

no habla criollo, se viste sin decoro e impone su voluntad a las compradoras que se dejan engañar.

La nostalgia por el pasado de Fray Mocho aparece sobre todo en las celebraciones tradicionales. El 24 de diciembre 1898 publica "Navidad" en donde repasa la celebraciones en el campo durante su niñez frente a las celebraciones modernas en Buenos Aires:

> Su población cosmopolita se desborda por las calles y las plazas rebosa de los restaurantes, de los teatros y las confiterías, y cada uno se divierte a su manera, sin solidaridad con nadie, y manteniendo dentro del egoísmo más perfecto y acabado, el altruismo más despreocupado y elegante. (Figura 19)

El cambio de las tradiciones es presentado a través del contraste entre el campo y la ciudad, pero a lo que se apunta es a la falta de relaciones en la ciudad, o por lo menos, al aislamiento que siente el narrador en un espacio urbano que no le es familiar.

En *Caras y Caretas*, el gaucho y el inmigrante italiano aparecen con frecuencia en las mismas páginas. El 12 de noviembre 1898 aparece el artículo "Demi-high life" junto a un poema sobre la pampa en la que aparece un dibujo del gaucho sin ninguna referencia urbana. En "Demi-highlife" se nos presenta al dandy en versión italiana que se pasea para atraer las miradas de las mujeres. La mirada recorre todos los detalles desde los puños y cuellos blancos, el mechón sobre la frente y la forma de andar. Además se presentan los accesorios que lo caracterizan, "el sobretodo de color gris-perla al brazo, a guisa de capa toreadora, y recostado en el bastón, cuyo puño descansa en la cadera" (Figura 20), Pero lo más importante es el cronista de la vida social que se mueve por diferentes espacios de la ciudad y al que el narrador observa con ironía porque es una amenaza a su función de regulador de la vida social.

Además de los cuadros costumbristas, en las páginas de *Caras y Caretas* encontramos manuales de urbanidad que dirigen la mirada al cuerpo masculino y a la importancia de crear un discurso estético sobre el mismo. En "Sinfonía" de 27 de enero 1900, el editor de la revista, Eustaquio Pellicer describe las costumbres durante el verano y cómo éste afecta a las buenas costumbres: "Lo mismo que con la urbanidad, ocurre con este tiempo con el pudor, pues nada hace tan obscena a la gente como la necesidad de aligerase de ropa" (Figura 21). La aparición de la carne entre la ropa es una muestra de falta de urbanidad que preocupa al editor sobre todo porque afecta a todas las clases sociales. Además de esta desnudez provocada por el calor, más problemático es la que provoca los cambios en la moda, ya que en este caso no se trata de una cuestión individual y espontánea sino obligatoria marcada por los sastres. La crítica al abandono del decoro se ve claramente en "Proyectos de Primavera" publicado el 15 de septiembre 1901 que es una historia ilustrada y una burla del hombre que prefiere la comodidad al buen gusto. (Figura 22)

Los cuadros costumbristas nos presentan un espacio urbano popular de tipos diferentes que contrastan con otras figuras nacionales e internacionales y que son transformados en un objeto estéticamente nacional a través de un discurso nostálgico por un espacio inventado. Al mismo tiempo, junto estos cuadros se publican gran cantidad de anuncios que contrastan con estos tipos populares y suponen una estilización de lo cotidiano. Hacia 1877 *La Nación* dedica casi el 50% a la publicidad de productos nacionales e importados, y mantiene corresponsales en todo el mundo (citado en Rotker 86). Por su parte, *Caras y Caretas* incrementa progresivamente las páginas publicitarias que en un principio suponen un tercio de su publicación.

La intersección de diferentes textos en las páginas *de Caras y Caretas* nos deja ver cómo se elabora el mito de la democratización del traje masculino y la renuncia del hombre al adorno corporal mediante una retórica visual y discursiva de los cambios que operan en la ciudad y de la pérdida de una tradición propia. El consumo de la moda y otros objetos son presentados como acceso a la ciudadanía y, en muchas ocasiones, el espacio de representación de la misma a través de la interacción con otros individuos masculinos. A partir del armario masculino se construye un lenguaje artístico y en torno a un cuerpo de ciudadanos elegantes.[26] El ideal de masculinidad se observa en el consumo literario e higiénico. Los textos presentes en *Caras y Caretas* no pueden ser considerados como documentos sociológicos de una realidad sino que representan actitudes de una época y una fantasía. La moda, por encima de las normas de conducta y costumbres que pueda imponer, nos proporciona un panorama sobre cuestiones de agencia y representación. Según Breward, el sistema de la moda hace circular contenidos y significados ligados a la indumentaria: "their content becomes invaluable as a tool for uncovering the generalizad social meaning attached to clothing practice in the period" (Breward 43).

Una mirada a los anuncios que se publican en *Caras y Caretas* nos permiten examinar el armario masculino y los espacios donde se produce el consumo de los productos que contienen . Desde los primeros anuncios de 1898 a los que aparece en 1902 se observa una progresiva estilización del cuerpo masculino y su progresiva desaparición para dar paso al objeto de consumo que sirve como objeto fetiche del consumo como actividad masculina. El 14 de septiembre de 1900 y dentro de la serie *Para la familia* que aconseja sobre la decoración del hogar aparece el artículo "Cuellos y

corbatas." (Figura 23). En este artículo las corbatas son dibujadas sin una referencia masculina. La descripción de hasta 20 tipos de corbatas permite imaginar diferentes modelos masculinos ya que el texto afirma que el adorno cambia según el vestido. A lo largo de las páginas de *Caras y Caretas* se hace hincapié en la función de la ropa para cambiar la fisonomía la ciudad, planteada desde el mismo título de revista. En el anuncio de cubiertos de metal blanco son hombres los que miran el escaparate de una tienda de utensilios del hogar. Es un espacio de misterio, en cierta manera marginal, y todos los hombres están vestido siguiendo un modelo inglés del gentleman. Vemos el sombrero y el cigarro pero no vemos el cuerpo, que aparece magnificado por las sombras. A su vez la página actúa como escaparate y el lector tiene la impresión de poder identificarse con este tipo de masculinidad elegante. A través de los anuncios los productos de consumo establecen conexiones con otros espacios latinoamericanos. Cuba pasa por París y los Cigarrillos París son anunciados como el mejor tabaco habano. Los lugares de consumo tienen nombres exóticos como "El palacio de cristal", uno de los pabellones de la Exposición de París o "A la Ciudad de Londres," que republica la posibilidad de un viaje a Londres. En un anuncio de polvos callicidas publicado el 19 enero 1900 encontramos una sátira de esa moda que no se acomoda al cuerpo y lo ridiculiza como forma de poner de manifiesto una fantasía y la preocupación excesiva por el adorno y la ropa.

Este proceso de estilización de los cuerpos masculinos también afecta al gaucho a través de su presencia en los cuadros de costumbres, en las ilustraciones que acompañan los textos y sobre todo en la popularidad de las novelas de folletín que cuentan con un protagonista gaucho. En editorial de la revista del 3 de marzo de 1899 "Carnaval y los disfraces más comunes" aparece un dibujo del disfraz de Juan Moreira con rótulo "De

Moreira, genuinamente gauchesco y ambouillestescamente barbudo y francamente compadre." Juan Moreira se convierte en el arquetipo de gaucho, es el perseguido al margen de la ley y se mueve en espacios marginales, pero sobre todo es cuerpo con el que se identifica tanto una clase aristocrática como las masas inmigrantes.

En las páginas de *Caras y Caretas* se menciona en numerosas ocasiones la progresiva desaparición del gaucho, por ejemplo, en el cuadro de costumbre de Fray Mocho "Ocaño". Fray Mocho describe los cambios de costumbres de los gauchos, se presenta como testigo de su progresiva urbanización y concluye que aunque el gaucho desaparezca, no ocurre lo mismo con la pampa, que como analizamos en el capítulo 3 en Facundo, es el espacio nacional de representación. También el personaje de otro folletín *Hormiga Negra* aparece comparado con su homónimo en la realidad en el reportaje del 18 de mayo 1901 titulado "Hormiga negra": Nadie pensaría, al ver las fotografías que nos han servido para este artículo, que pertenecen al héroe de la popular novela de Eduardo Gutiérrez, la tiene por título el sobrenombre que hizo célebre al bandolerismo de la pampa (Figura 25). Según el reportaje, la novela ofrece la imagen paradójica de un héroe-bandido que con los años se ha domesticado, vive en la ciudad y por su vestimenta ya no sirve como referencia histórica a la novela. El heroísmo no reside en el cuerpo del gaucho sino que se transfiere a la belleza de la novela que supo plasmarlo dentro de un espacio propio.

Desde 1832 la aparición del primer folletín de Echeverría, *Elvira o la novia del plata* y *Amalia* y de la publicación de *La Moda* se plantea la prensa y el discurso literario como una tribuna política que convence a través de lo frívolo y la seducción. A partir de 1890 y la proliferación de revistas, magazines y periódicos cambia el panorama de la

producción cultural en parte debido a las presiones y ajustes que imponen los lectores procedentes de una clase media urbana (Rivera 25).

Lo pintoresco y lo exótico de los hombres que aparecen en *Caras y Caretas* tiene dos funciones. Al mismo tiempo que es moderno por su novedad dentro del espacio urbano y de la prensa, la ciudad letrada, es tradicional por su relación con el mercado cultural en formación y por los modelos de moda que propugna. La tradición se construye a través de la nostalgia por una moda pasada frente a la velocidad de transformación de la moda moderna como símbolo de progreso. El país ideal es un país a través de la lectura, es el espacio de nostalgia para creación literaria elegante, sin las presiones de la nueva vida moderna y de la profesionalización del escritor.

Los escritores de la generación de 1880 se ven como gentleman, aristócratas, que escriben por gusto, mientras que los posteriores son escritores profesionales con la necesidad de crear un modelo de masculinidad que legitime su función social.[27] Los escritores del 80 se caracterizan a sí mismos como dandies excéntricos que asumen su aristocracia en los gestos y para quienes la literatura es una rareza y un placer como asegura Lucio V. Mansilla; "Verdad que al escribir, nunca pensé en el lucro"(50) Si la generación de Lucio V. Mansilla encarna en su cuerpo la representación de un espíritu nacional, tras la crisis de económica de 1890 y la llegada masiva de las masas inmigrantes, el gentleman escritor se transforma en el escritor profesional. En este momento se produce una revalidación del gaucho como espíritu nacional debido a una proyección del escritor en el gaucho ya que ve en él a una víctima del mercantilismo, del mismo modo que su obra pasa a convertirse en objeto de consumo y dependiente de las leyes de mercado. Frente a las masas y los cambios urbanos, los clubs se convierten en

espacios de aislamiento para el hombre de clase alta, al igual que el estudio o *boudoir* es el refugio del escritor.

José Luis Romero explica en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* la importancia de las ciudades desde la colonia hasta las grandes megalópolis y cómo el espacio latinoamericano queda determinado por sus ciudades aunque el canon haya consagrado la naturaleza como el espacio propio de la representación. A partir de 1880, Buenos Aires experimenta cambios dramáticos tanto en la arquitectura como en la organización espacial y social de la ciudad. La relación ideal y onírica con el espacio urbano sirve para crear un mapa estético de la ciudad, de los barrios, de las diferencias culturales y de las relaciones entre sus habitantes. Además, el espacio urbano presenta la relación con los objetos como símbolos de los efectos de la modernidad y como forma de crear una memoria de la belleza y una moral estética.

La moda se convierte en un continuo cambio de las máscaras en la ciudad, que en lugar de princesas devuelven la modistas, prostitutas, inmigrantes, y gauchos. París es una mujer cortesana a la que seducir, a la que crear un espacio textual capaz de incluir un yo que, a cambio del deseo, le devuelve a la mujer su obra literaria, no su cuerpo, sino su palabra. El deseo por la prostituta es el símbolo de la mercantilización de la vida moderna y de la poesía, que también se prostituye dentro de ese sistema.

La representación de una democratización de la vida urbana se presenta a través de la moda y la prensa que, a partir de 1880, se transforma para pasar a ser un negocio editorial pero también un espacio heterogéneo para la representación de la mirada: "hacia la década de los 80 y la prensa latinoamericana sufre un cambio similar al de los escritores, ambos empezaron a dejar de ser tan sólo difusores del predicado estatal, para

buscar su propio espacio discursivo" (Rotker 85). En un espacio en donde conviven diferentes manifestaciones artísticas, desde el folletín a reportajes periodísticos y piezas cultas, el libro comienza su vida hacia la conversión en objeto de lujo nacional con una función moral y de belleza que presenta un espacio simbólico de las posibilidades materiales del país, búsqueda de conocimientos y en diálogo con la moda nos deja ver algunas tensiones.[28] Las entregas semanales pasan a ser encuadernadas con ilustraciones y tapas elegantes en un marcado interés por transformar el libro en objeto de consumo y hacerlo atractivo. Esta producción de bienes se representa como signo de civilización, dentro de la cual la literatura lucha por consolidarse como discurso estético. El folletín se distribuye en pasta blanda y el libro en pasta dura y con una cubierta lujosa. El escritor amateur es un personaje ocioso que escribe y que concede al trabajo de la escritura un valor estético, sin importarle la opinión del consumidor. Por el contrario, la literatura popular aglutina temas variados, diferentes tradiciones con un formato de folletín y con un público con diferentes experiencias de lectura: "Si la novela popular se convierte en un nuevo artefacto cultural es porque a través de esos múltiples encuentros, pone en cuestión los sentidos asignados a lo popular y los redefine" (Laera 74).

En este proceso hay que destacar el fenómeno de *Juan Moreiras.* El moreirismo puede ser interpretado como el signo de crecimiento de un público que reclama una estética de acuerdo a sus gustos. Juan Moreira, representa al gaucho y su enfrentamiento con la ley, el valor y la venganza, así como la violencia como espacio de representación. El folletín se considera de mala calidad, un juicio estético que se justifica por el formato, la relación con las leyes de mercado y por la constante apelación al deseo de una masa de lectores anónimos que además son incorporados al espacio de la ficción. Por el contrario,

el texto literario es la escritura del "otro," del escritor solo y aislado, al margen de la ley por su gusto rebelde y su estilo elegante. El escritor renuncia al espacio público pero a través de la moda y su función de consumidor elegante presenta un despliegue estético con un beneficio simbólico y material.

En la sección de variedades policiales del periódico *La Patria Argentina* Eduardo Gutiérrez, cronista permanente de la sección de sucesos, publica *Juan Moreira.* Alejandra Laera ha analizado como los sucesos de los crímenes de esta sección se convierten en materia narrativa del folletín (84). El reportaje policial, a medio camino entre la crónica roja y el relato de sucesos se transforma en novela por efecto de lectura. A través de una articulación de lo verídico y la autoridad del narrador, entre la seducción y el reconocimiento, el lector se incluye en el texto en lo que constituye una de las técnicas del melodrama.

El gaucho presenta un prototipo de masculinidad nacional por dos motivos: es una alternativa a la masculinidad hegemónica del gentleman pero también porque aparece alejado del consumo como él. Es un modelo del campo pero también es un modelo urbano a través de los inmigrantes. El gaucho se convierte en un objeto de consumo masivo en donde la tradición popular se une al consumo de masas a través de la prensa. El travestismo o cambio de identidad que se produce en Juan Moreira, que pasa a ser Juan Blanco antes de ser capturado y ajusticiado, es lo que permite la identificación del inmigrante con el gaucho. La popularidad de Juan Moreira y su presencia en la ciudad nos deja entrever las tensiones a la hora de construir modelos masculinos con los que establecer una identificación al mismo tiempo que cuerpos estéticamente bellos. Esta tensión está presente en *Fervor de Buenos Aires* como el deseo de soñar una ciudad, una

lectura de lo familiar que se vuelve amenazante, es por esto que el desierto es espacio de construcción nacional, no hay masas, no hay signo del pasado y el yo puede insertar una nostalgia como memoria cultural de un espacio nacional: "una nostalgia que ya ha sido sentida y registrada, una añoranza que ya es tópica en la obra de los burgueses del 80" (Sarlo 495). En las páginas anteriores hemos analizado la función de París como modelo de ciudad elegante y como espacio de consumo que permite la representación de un deseo masculino a través de la palabra bella. A París se va a leer literatura, y en Buenos Aires se desea la belleza de un cuerpo popular bello capaz de representar una nación.

Para concluir, la idealización del espacio y el cosmopolitismo son los territorios en donde Rama afirma que los escritores definen su función social como productores de la belleza. (48). Afirma Rama que en las últimas décadas del siglo XIX y hasta 1910 con el fin del modernismo, el poeta pasó a ser un excéntrico y un paria: "Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial [...] la del esteta delicado e incapaz" (57). Es una imagen popular que se representa en los propios textos modernistas y que pasa a formar parte de un imaginario popular en el que circulan gauchos, bandidos, escritores, princesas. Todos estos personajes marginales se sitúan dentro de un sistema capitalista de producción y consumo, como legitimación del gusto que reside en la producción y se separa del consumo, que sí se representa en el texto.

La heterogeneidad de objetos y espacios crean la ansiedad por fijar significados. En esta búsqueda de un lenguaje propio y de la creación de nuevos espacios epistemológicos la estética modernista se articula como "una gigantesca almoneda desordenada a la que se intentara poner un orden superpuesto o yuxtapuesto, de ahí la

importancia del pastiche" (Salvador 42). La función social del escritor es la organizar esta cultura material de la moda que desborda los límites de la nación de manera que sirva para crear diferentes relaciones sociales, al mismo tiempo que diferentes espacios de interacción cultural.

Los diferentes textos analizados en este capítulo nos ofrecen la posibilidad de plantear un debate sobre la construcción de la masculinidad en torno al consumo de objetos culturales desde la creación de un sistema estético moderno que sirva de espacio político de representación dentro de una cultural material en torno a la moda y a la literatura como objetos de consumo elegante. Además, permiten analizar espacio de fantasía y deseo, especialmente en torno al mundo visual de los centros comerciales, de las revistas de moda y las crónicas periodísticas.

La moda y la literatura nos presentan la relación con los objetos de consumo y la relación con otros consumidores vistos como ciudadanos. En el cuerpo se presenta una diferencia sexual que articula diferencias de clase basadas en el gusto y la elegancia, pero también la vigilancia al cuerpo masculino para entrar en el sistema de una masculinidad normativa y en un espacio de representación nacional. A través de las través de las columnas de modas, los manuales de urbanidad, los anuncios, y los textos literarios, tanto cultos como populares, se desarrollan una serie de estilos masculinos atravesados por las categorías de tradición y modernidad. Estos textos también nos permiten observar las relaciones entre hombres mediante la ropa y la mirada, como espacio de fantasías y de construcción de un cuerpo social masculino.

En esta construcción es importante resaltar la función de un código visual urbano que se elabora a partir de un lenguaje sobre la moda como espacio popular y las

conexiones con otros textos periodísticos y literarios. La performance elaborada en los textos, los cambios de vestuario, los travestismos textuales nos permiten concluir que la teoría de la imitación formulada por Herbert Spencer en el siglo XIX, y desarrollada por Thorstein Veblen posteriormente en un espacio norteamericano, no funciona para explicar los cambios acelerados de la moda y su función social como un espacio de fantasía. El ir a la moda como proceso de la imitación de las clases aristocráticas presupone que es una clase homogénea, igual en todos los países. Además no tiene en cuenta el consenso de Gramsci en la negociación de la hegemonía y en la elección de formas y prácticas culturales, y la importancia de la cultura popular como espacio de cuestionamiento y reelaboración. Además, es en este espacio de fantasía en donde se produce un proceso reconocimiento e identificación. Para Jesús Martín Barbero la cultura popular es el espacio de intersección de diferentes medios y participantes. En relación al traje como espacio popular y nacional, H. Cumnningham afirma "did not in any way evolve out of an initilly working class urban popular culture; nor on the other hand, was it simply impose from above. It was rather the shifting outcome of ongoing tensions and negotiations between urban popular culture and the media (Breward 72). Hemos observado estas tensiones en las páginas de *Caras y Caretas* y como la moda como espacio popular es un espacio de imposición de normas de urbanidad pero también una fantasía sobre los límites del cuerpo nacional. Unos de estos limites lo representa el escritor como dandy y como modelo de masculinidad con diferentes relaciones con el consumo como forma de producción de un discurso elegante.

La aparición de la estrella de cine va a cambiar este panorama y va a dar paso a otros modelos populares: "the realm of mass culture was particlarly alluring in part because

artists on stage so resembled dandies, offering spectacles of elaborately constructed, higly stylized selves" (Garelik 43). Sin embargo estos modelos estaban ya esbozados en la moda y los textos en torno a la misma apuntando los inicios de una cultura de masas.

Notas

[1] José Luis Romero afirma que en los 30 años posteriores a 1880 ciudades como la Ciudad de México y Buenos Aires pasan de 390.000 y 677.000 habitantes respectivamente a tener mas de un millón y casi dos millones (251). "La gran aldea" imaginada desde la independencia empieza a ser vista como un monstruo de grandes dimensiones y con una población heterogénea y de gran movilidad.

[2] Esta crisis económica es el transfondo de la novela de Julián Martel, *La Bolsa*, que presenta las características de una nueva masculinidad moderna. En este sentido, la crisis más reciente a finales del siglo XX, y la crítica a los abusos neoliberales que propone la novela negra, protagonizada fundamentalmente por personajes masculinos, también nos puede dar pie a pensar que se está produciendo cambios el modelo de una masculinidad nacional capaz de afrontar articular nuevas relaciones con el estado y con espacios urbanos y transnacionales.

[3] Recordemos que Flüguel pertenece a un movimiento de reforma masculina en Inglaterra que plantea la utopia de la igualdad y la desaparición de las diferencias de clase y por lo tanto de la separación de las diferencias sartoriales entre los hombres.

[4] Con la globalización y la moda masculina y lo masculino entra en el mercado de consumo y se produce una sensibilización del hombre. Pero podemos elaborar un imaginario de lo masculino desde el dandy Brummel al metrosexual de los años 90 pasando por la popularización de una masculinidad a lo Cary Grant y Rodolfo Valentino a mediados del siglo XX.

[5] La figura de Rubén Darío como cabeza visible del movimiento ha marcado la cronología del estudio del modernismo La publicación de *Azul* en 1888 y la muerte de Darío en 1917 han sido considerados el principio y el final del movimiento modernista. Sin embargo Rodó niega de que Rubén Darío sea el poeta de América y da la razón a aquellos que defienden el naturalismo y el realismo como modelos de representación de la realidad latinoamericana, considerando la literatura un reflejo de la realidad.

[6] Se produce una feminización del negro, que junto a la mujer, es visto como una amenaza.

[7] Michael Aronna ha analizado la producción ensayística en torno al análisis de la sociedad hispana a finales del siglo XIX como un organismo enfermo. En la producción novelística, Federico Gamboa en *Santa* y Eugenio Cambaceres en *Sin rumbo* presentan la ciudad como un espacio enfermo a través de la prostitución y la presencia de las masas de inmigrantes.

[8] Según Darío en nota a la muerte de Casal, la cultura material cubana solo es valorada en virtud de la posesión no de los beneficios que puede traer como objetos de refinamiento y civilización: "cuando se sabe que hay lugares en el mundo en que manejar muy bien una pluma vale, por lo menos, tanto como vender azúcares o despachar arroz, y desde luego es más honroso, entonces el desencanto se convierte en desesperación" (Casal, *Prosas* 35)

[9] Para Cintio Vitier, mientras Martí es la pasión utópica que proyecta a Cuba hacia un futuro, Casal es la nostalgia y el frío interior de un pueblo sin destino: "Casal que no tuvo la pasión política que arrebató nuestro carácter durante casi un siglo, empezó a sentir, en sí mismo y en los otros, en el fenómeno de lo cubano como mundo existencial cerrado ese fondo frío que ya desde los 20, más o menos constituye el visible y escalofrío *substratum* de nuestra vida nacional" (86)

[10] Publicada en *El País* el domingo 19 de octubre de 1890.

[11] Antes de morir, Martí propuso agrupar sus crónicas y su producción norteamericana en tres tomos. Para el tercero escogió el título de *Escenas norteamericanas.*

[12] Julio Ramos considera que la literatura es un espacio privilegiado para hablar sobre política e identidad en Latinoamérica (28).

[13] Según Rojas, Cuba carece de una literatura cosmopolita que compense lo nacional. (74).

[14] La doble articulación de la cultura cubana en interior y exterior ya sido debatida por Benítez Rojo y Pérez Firmat a partir de la separación de la novela de revolución y la novela del exilio. Son las dos caras de la moneda que permite Cuba crear un espacio nacional insular a partir del exilio que presupone un discurso colonial o imperial en el caso de la revolución.

[15] Junto con la profesionalización del escritor aparece la figura del crítico, que consume objetos culturales, canoniza obras y establece los parámetros del buen gusto nacional. González Echevarría ha planteado esta estrecha conexión entre la literatura y el marco de lectura presente dentro de las mismas obras. Además Julio Ramos ha planteado la profesionalización del escritor.

[16] Según Gerard Aching la aparición del modernismo es consecuencia de la implantación de un capitalismo liberal: "where economic liberalism succeeded, modernism aesthetic triumph" (49). Sin embargo, si observamos la trayectoria de la moda en Latinoamérica vemos que el consumo de productos de lujo está presente desde los inicios de la independencia. Además no explicaría por qué el modernismo, partiendo de una postura de rebeldía se convierte en discurso estético por excelencia, o cuales son las diferencias entre el modernismo mexicano, argentino y cubano, con gobiernos y proyectos nacionales muy dispares.

[17] Octavio Paz ha analizado el lujo dentro del modernismo y la defensa de Latinoamérica a la entrada a un sistema de la modernidad que se basa en el intercambio de productos bellos (50).

[18] La relevancia de Walter Benjamin para los estudios culturales se plantea desde el análisis de los objetos y actividades cotidianas dentro de un constante reformulación de significados y espacios en torno a su producción, distribución y consumos dentro de la ciudad. En este sentido ha sido de gran utilidad como modelo teórico de la representación de la subjetividad y la construcción de la memoria tanto en los estudios de la modernidad, como en un análisis postmoderno de la ciudad.

[19] A finales del siglo XIX nos encontramos que gracias a la prensa estamos antes una progresiva espectacularización de la ciudad, de los espacio públicos, pero con ciertas restricciones como observamos en las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera y de José Martí. La ciudad acaba convirtiéndose en objeto de consumo local desde una mirada de lo global. En la actualidad, asistimos a un proceso paralelo, en el que se retoma la calles y se convierte en producto de consumo global, a la vez que se construye cierto populismo democratizador. Por ejemplo en la Ciudad de México, desde los asentamientos del PDR en Reforma en el 2006, el gobierno de la ciudad ha rentabilizado el centro como un espacio de ocio a través de conciertos y actividades gratuitas como forma de crear un espacio de control político.

[20] Casal recibió numerosas críticas por la falta detalles locales en sus crónicas sociales.

[21] Frente al costumbrismo y la fotografía que congelan la imagen en una mímesis tradicional de la realidad, el texto costumbrista plantea los hábitos, costumbres y vestimentas como rituales cívicos, pero sobre todo como una organización social y una representación del otro.

[22] Históricamente, el *boudoir* es el probador femenino, que hace las funciones de antesala del dormitorio y en donde la mujer se viste y desviste.

[23] Raymond William ha planteado una concepción más amplia de la cultura. "El estudio de las crónicas sugiere así una revisión de las divisiones establecidas entre "arte" y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas" (Rotker 21).

[24] *El Zarco* se publica póstumamente 7 años después de se escritura, y justo antes de la revolución de 1910, dentro de la cual la figura del bandido adquiere dimensiones mitológicas y se populariza como figura nacional, siendo algunos de los revolucionarios como Pancho Villa algunos de los representantes de más conocidos.

[25] Habíamos visto como Sarmiento construye el consumo como femenino, mientras que su labor como narrador es crearse una figura de escritor profesional y de héroe romántico con gusto y conocimientos para hacer una selección de materiales

[26] La construcción de un modelo de masculinidad inglesa es el mayor producto de exportación de Inglaterra.

[27] La profesionalización del escritor en Argentina tiene como modelo a Horacio Quiroga y Lugones que son escritores en plantilla de *Caras y Caretas*.

[28] Walter Benjamin ha planteado la destrucción del aura de la obra de arte en su entrada a su sistema capitalista de reproducción masiva. Sin embargo, en Latinoamérica, el libro adquiere una dimensión de fetiche de la literatura y en especial del libro como objeto de lujo. Publicadas como libros las novelas se convierten en objeto de culto. Además, el boom editorial en los años 40 y 50 coincide con el momento de restructuración del estado, los medios de comunicación masiva y la consolidación de la nación.

Capítulo 5. Cuerpos y consumos errantes: Moda, y estrategias de auto-representación femeninas

Desde el siglo XVIII, el estudio de cultura popular ha estado ligado al estudio del folklore y de las costumbres y como objeto de investigación de la cultura letrada que sienta las bases de identificación con un proyecto nacional (Zubieta 7). En el capítulo 1 vimos la importancia de la indumentaria para crear imágenes tradicionales. Este discurso popular visible en la cultura material regulaba la participación en comunidades urbanas heterogéneas y reestructuraba la sociedad colonial a un espacio republicano a partir de lo costumbrista.

Lo popular ha sido con frecuencia considerado como un producto cultural sin gusto, sin originalidad y basado en la repetición de estructuras y en la imitación. En el capítulo 3 analizamos la moda popular/folklórica considerada por Sarmiento como una barbarie. Sin embargo, era una barbarie productiva desde el punto de vista lingüístico y corporal a través de la traducción a un código diferente y nacional con el cual identificarse. En esta apropiación, el letrado aborda lo popular desde una serie de redes de significaciones que legitimen su posición. En la moda, la letra se convierte en los orígenes de un "yo" estético legitimado por el texto. Es el origen de un espacio nacional visualizado en la moda como desarrollamos con Faustino Sarmiento en Argentina Guillermo Prieto en México y Renée Méndez Capote en Cuba.

La moda como espacio popular nos deja entrever las negociaciones para establecer un código estético del cuerpo y la letra desde el cual se discuten cuestiones de identidad y diferencias de género. En esta diferenciación es importante tener en cuenta la

función del cuerpo como espacio de representación. Según John Storey la cultura popular es una categoría vacía que archiva diferentes tensiones según el contexto, el uso y los materiales considerados populares. Además, según este crítico, lo popular agrupa diferentes discursos sobre la violencia y lo corporal (3). De acuerdo a esta aproximación de lo popular, en este capítulo nos vamos a centrar en el análisis de la moda femenina y las funciones de la misma en la construcción de una categoría de mujer que se populariza a finales del siglo XIX y que sirven para canalizar cuestiones en torno a su participación política, su construcción estética, el consumo de estos productos estéticos, la relación de entre las mujeres y la nación en formación, así como la elaboración de una identidad genérica que sirva como espacio de auto-representación y producción de una subjetividad.

En México nos detendremos en el análisis de las revistas *El Álbum de la mujer* y *Las Violetas del Anahuac* como espacio de fantasía en donde se comentan la participación de la mujer mexicana en espacios públicos como la prensa y la creación estética a partir del cuerpo y de la moda. En Argentina, la novela *El lujo* de Lola Larrosa Ansaldo sirve de eje central para analizar la cursilería como discurso de la exageración, la imitación y el deseo. El discurso de lo cursi es el eje común al estudio de la moda femenina, aunque se hace necesario el tratamiento de lo cursi masculino que está presente en la novela cubana *El dolor de vivir* de Lesbia Soravilla. Unas décadas más tarde y con la presencia del cine, la moda es un discurso de identidad sexual y un espacio de subjetividad femenina. En esta novela, el personaje de Ana ahonda en la mirada femenina y la escritura del cuerpo femenino cubano en torno al consumo o rechazo de la moda. El

consumo como actividad moderna implica un cambio de representación del cuerpo de la mujer y del espacio racial de Cuba con la estilización del modelo decimonónico de Cecilia Valdés.

En el mundo anglosajón los debates en torno a la categoría de la "Nueva Mujer" se han centrado fundamentalmente en torno a la defensa a la educación y el derecho al voto. Sin embargo, esta categoría de "Nueva mujer" está íntimamente ligada al consumo, la moda y el adorno. Los discursos feministas en torno a la moda y el adorno se articulan principalmente en dos propuestas: la moda como participación política a partir del consumo y el discurso de la belleza como agencia estética y discursiva.

Por un lado la moda ha sido analizada en torno al sufragio y la participación política de las mujeres. Según Rita Felski y Wendy Parkins, los cambios sociales en torno al consumo y a la moda habían permitido a finales del siglo XIX una feminización de lo público que permite a las mujeres articular un discurso político. Para Parkins, la moda es un espacio de negociación en donde las mujeres rechazan una autoridad establecida para constituirse como ciudadanas a través de la vestimenta, lo que permite el cuestionamiento del consumo como privado y la politización de una actividad vista como frívola (99).

Hemos visto en los capítulos anteriores como el cuerpo político de la nación debe ser representado a través de prácticas cotidianas en torno al vestido. La relación entre vestido, nación y ciudadanía es importante a la hora de construir lo que Benedict Anderson propone como comunidades imaginadas ya que en torno a la moda se crea un discurso con el cual identificarse.[1] Según Joanne Entwisle el vestido y la moda no son un reflejo de los cambios políticos y sociales, sino que siempre se relacionan y se sitúan

dentro de un espacio a través de una prácticas que considera políticas (80). Al mismo tiempo, la construcción de una identidad genérica entrelaza la cultura material de la indumentaria y las políticas de representación en torno al cuerpo y la escritura femenina.[2]

La segunda propuesta de estudios en torno a la moda se enmarca dentro de la construcción de una categoría de análisis: la mujer. Esta nueva mujer es, en ocasiones, un espacio de mediación, intermedio, entre la cultura de masas y los productos culturales elitistas para articular cuestiones de autoría, agencia estética y la construcción de un público femenino que legitima la posición de autoridad. La moda es uno de los primeros medios de comunicación masiva que inauguran nuevas formas de producción, distribución y consumo dentro de un sistema capitalista. En Latinoamérica, Carlos Monsiváis y Jesús Martín Barbero han profundizado en el estudio de la cultura popular y la cultura de masas en la formación de comunidades nacionales y discursos de identidad y como parte de una cultura transnacional. Estos autores sitúan la cultura popular latinoamericana en la llegada del cine y la televisión.[3] Si bien es cierto que estos medios permiten una mayor diversificación y audiencia, no podemos eliminar la moda como espacio popular y su impacto en la creación de imágenes modernas, asimiladas posteriormente en otros medios de comunicación masiva como el cine, la televisión, o los calendarios mexicanos. Al mismo tiempo, la moda pone en circulación concepciones de belleza dentro de las cuales circulan imágenes consideradas como arte, por ejemplo la alta costura o el modernismo en el caso latinoamericano. Junto a estas imágenes artísticas encontramos una belleza popular para consumo masivo que elabora una feminidad normativa ligada a una definición de elegancia y buen gusto a través de las revistas de

modas, los figurines, los anuncios y otros materiales como las ilustraciones de las marquillas en Cuba.

Este discurso de la belleza también es importante a la hora de analizar la moda como estrategia discursiva femenina y espacio de auto-representación. Las estrategias femeninas en torno a la moda se entretejen a partir de un imaginario femenino que agrupa las tensiones de la modernidad, la creación de un cuerpo femenino, y las relaciones de la mujer con el consumo cultural y la producción de las estéticas nacionales. Según Elizabeth Wilson "Fashion speaks capitalism" (14). Sin embargo, Wilson asume que es un capitalismo que surge en torno al eje Londres-París, espacio en el que la moda se liga a un sistema de producción económico y artístico británico y después es consumido por el resto del planeta. La moda como proceso de civilización es fundamental a la hora de crear un sistema cultural colonial y de expansión, pero hay que tener que cuenta que es un sistema cultural que tendrá diferentes mecanismos dependiendo de la localización geográfica.[4] En el caso latinoamericano, el debate en torno a la moda se ha centrado en la imitación y la copia europea, pero veremos en este capítulo que es un tema mucho más complejo que articula tensiones postcoloniales para crear espacios de autonomía cultural y la necesidad de situar en el cuerpo las diferencias culturales, de clase y de género.

Recientemente, la categoría "nueva mujer" como categoría de análisis ha sido considerada como una cuestión transnacional ligada a los orígenes de un movimiento feminista. El surgimiento de la "Nueva mujer" como ideal feminista está ligado un discurso de modernización que permite que las mujeres cuestionar las diferencias de género y adquirir mayor protagonismo público. La participación pública se articula a

partir de un cambio en la apariencia, en los modelos corporales y las actividades de ocio. Hay diferentes representaciones de este ideal. Por ejemplo en Estados Unidos se populariza la imagen de ideal femenino de Charles Dana Gibson. También la imagen de la mujer "flapper" en la década de 1920 parte de un cambio de la apariencia y de la estilización del cuerpo. En ambos ideales hay una estrecha relación de esta imagen idealizada con un mercado de consumo de productos de belleza y artículos de ocio y del hogar. Nuestro propósito en este capítulo es analizar este ideal en Latinoamérica y las contradicciones que plantea dentro de un espacio postcolonial. Sin embargo, en esta aproximación transnacional que pretende ir más allá de los análisis nacionalistas en torno a la mujer y lo femenino, Latinoamérica no forma parte del debate. Por ejemplo, la compilación *New Woman Hybridities. Feminity, Feminism and International Consumer Culture, 1830-1930* plantea la cuestión de la mujer más allá de las fronteras nacionales y según Angelica Richardson como fenómeno transatlántico. Dentro de este contexto transatlántico los artículos de esta compilación plantean las continuidades y discontinuidades en diferentes espacios: "Comparison across different nations and cultures in which the New Woman appeared enables us to identify continuities and discontinuities across time and space" (2). Sin embargo, el intercambio de productos y la representación de la cultura material no se tienen en cuenta en Latinoamérica y desde el ámbito hispano para analizar la participación cultural de la mujer tanto dentro de la nación como en un ámbito transnacional

En este capítulo analizaremos diferentes manifestaciones de la nueva mujer en México, Argentina y Cuba que se construyen teniendo la moda como espacio de escritura

y estrategia retórica. La creación de una categoría mujer a partir de la indumentaria, del adorno va a permitirnos centrarnos en las diferentes estrategias de representación en torno al cuerpo y la construcción de un espacio de fantasía de nuevas subjetividades pero también estrategias sociales de control de la sexualidad, los derechos civiles, y el acceso a la ciudadanía.

Desde Latinoamérica, este capítulo plantea una relectura del Atlántico desde la moda, la representación de la cultura material y la diferencia sexual que abre espacios de representación para las mujeres dentro de la nación a partir de las fantasías estéticas y lo cursi. Según Nöel Valis la cursilería se convierte en una metáfora del cambio cultural y en un proceso que define la modernidad (15). Sin embargo, Valis considera que la cursilería es un fenómeno exclusivamente español transplantado a Latinoamérica, en concreto a Argentina, Cuba y México. También, Lydia Santos en su genealogía de lo kitsch tropical y su diferenciación de lo cursi revisa las definiciones de lo cursi, pero no menciona ningún ejemplo latinoamericano.[5] La cursilería latinoamericana no apunta tanto hacia una falta de medios económicos sino creación de estructuras del deseo en torno a la cultura material y su organización. Aunque lo cursi ha sido visto imitación improductiva femenina o de las clases obreras, la carencia con la que se define lo cursi es productiva ya se produce una copia lineal del modelo anterior, sino un pastiche de diferentes épocas como forma de representación histórica. En este híbrido, la indumentaria no es una copia sino que se introducen como copia para insertar una imagen como deseo marginal y como mecanismo de identificación con un discurso al mismo tiempo moderno y cosmopolita, familiar y tradicional. Es un discurso que se define a partir de lo estético y el mal gusto

de la copia y que permite estructuras de sentimientos de acuerdo a la definición de Raymond Williams.[6] El carácter periférico de lo cursi, definido por Noel Vail, señala hacia la falta de autenticidad y de un yo carente de buen gusto. Al mismo tiempo que la imitación permite un juicio estético, construye una identidad inestable que acaba acaparando el centro a través de la nostalgia. A través de lo femenino, Latinoamérica se instala como centro mediante un discurso nostálgico que articula las diferencias con la periferia europea definida como masculina.

Algunos autores como Elizabeth Wilson o Rita Felski se aproximan a la nueva mujer como un espacio de modernidad desde un punto de vista de la fragmentación del discurso y la hibridez situados en el cosmopolitismo y el conocimiento, frente a lo nacional visto como tradición. Sin embargo, esta nueva mujer que se plantea como universal y transatlántica es una categoría de análisis e histórica que se liga una mujer de clase media, de origen anglosajón y que sienta las pilares históricos y, en cierto modo, metodológicos del feminismo. Dentro de las corrientes feministas predominan dos modelos de análisis: el modelo de la igualdad y el modelo de la diferencia. El modelo de la igualdad de género ha articulado las definiciones de la feminidad y las posibilidades de participación política de la mujer. Los primeros modelos feministas son fundamentalmente de origen anglosajón y centrados en la defensa del voto y los derechos de las mujeres y tienen sus pilares en Mary Wollstonecraft y su ensayo *Vindication of the Rights of Woman*. En este ensayo, Wollstoneraft defiende la escritura como arma de participación política y de la educación como instrumento de liberación. Para ello, propone un modelo de mujer que rechaza los discursos sobre la apariencia y la feminidad

que, según Wollstonecraft, perpetúan la legitimidad de la mirada del hombre (73). Wollstonecraft rechaza la belleza física porque no se adecua a una belleza interior. Para ella, mientras que para la belleza masculina le permite conexiones con lo racional, la belleza femenina esclaviza a la mujer a su cuerpo y a la mirada del hombre. Sin embargo, Wollstonecraft no plantea una igualdad de mujeres sino que en el ensayo encontramos una belleza normativa en torno a la limpia y la pulcritud que las mujeres deben mantener para acceder a una belleza moral. Este discurso de la limpieza ha sido estudiado por Ann McKlinton en *The Imperial Leather* como un estructura de poder colonial. En el caso de Wollsonecraft, le permite articular un concepto de mujer y del feminismo que nace ligado a un espacio imperial.

El modelo de la diferencia, por otro lado, permite la creación de una esfera separada en donde la mujer puede construir una subjetividad femenina. Por ejemplo el modelo del *Ángel del hogar* estudiado por Bridget Aldaraca propone lo doméstico como espacio racional de la mujer en torno a un ideal de domesticidad basado en la maternidad y la educación. Por su parte Cristina Enríquez de Salamanca sostiene que este ideal de domesticidad permite la visibilidad de un grupo de mujeres españolas y les permite adquirir una subjetividad política.[7]

La moda como discurso de la diferencia es importante en el análisis de las diferencias de género en latinoamericanas. Aunque la moda haya sido abordada como un sistema cultural universal es necesario distinguir la tendencia de todas las culturas al adorno con la moda como sistema industrial de producción cultural que relaciones específicas con otros sistemas culturales como sucede en la interdependencia entre moda

y discurso literario a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. Por esta razón, las función de la moda en la creación de modelos femeninos que puedan articular las tensiones entre tradición y modernidad puede crear un cuerpo estético nacional en Latinoamérica. La moda como modelo de la diferencia no solo articula una oposición sexual y cultural entre hombre y mujer. En Latinoamérica este modelo de la diferencia permite la aparición de estéticas nacionales que absorben las diferencias geopolíticas de clase y raza desde un modelo de la diferencia de género; lo que permite la restructuración de las relaciones con la metrópolis y con Estados Unidos.

La mayor parte de la crítica se centra en una nueva mujer asociada a la clase media-alta, de origen europeo, concreto de anglosajón, que se identifica con una indumentaria determinada. Es una mujer dedicada a la actividad política, a la lucha por el sufragismo, y cuya representación corporal sufre grandes cambios debido a la popularización de actividades de ocio, sobre todo en torno a la bicicleta.[8] Esta nueva mujer va a oscilar entre un ser andrógino o un personaje híper-femenino que lleva al extremo el adorno de su cuerpo como propuesta política de participación. En el otro extremo de la crítica, la segunda ola del feminismo ha propuesto, en líneas generales, un rechazo visceral hacia la moda y el adorno del cuerpo por considerarlas prácticas de dominación dentro de sistema patriarcal. La nueva imagen de la mujer moderna está ligada al desarrollo de la prensa como espacio discursivo que rompe con la dicotomía público-privado. En ocasiones, la moda ocupa espacio ambiguos y sin definir, es más, la moda constituye un espacio en sí que permite discursos heterogéneos y a veces contradictorios. La participación femenina en la presa, y en concreto la presencia de la

moda y los folletines sentimentales en periódicos y revistas ha sido analizada por Margaret Beetham y Anna Heilmann desde la hibridez planteada por Hommi Bhabha en un contexto postcolonial[9]. Tanto los estudios postcoloniales y los estudios culturales han promovido el uso del término hibridez para reponder a formas "auténticas' de identidad. Néstor García Canclini plantea la hibridez como un proceso cultural de apropiación que permite la agencia ciudadana tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. Dentro de un mercado de consumo, la moda se conecta con la creación de una feminidad moderna y las prácticas de consumo definen las posibilidades estéticas y sociales de un grupo de mujeres latinoamericanas.

En el plano de la moda, este estudio de la hibridez, sin embargo, ha obviado, como vimos en el capítulo 4 el estudio de la moda masculina, considerándola como una forma pura y natural ya que el traje masculino oscurece el cuerpo y lo difumina[10]. Esta hibridez de la moda femenina como espacio discursivo centrado en el cuerpo puede ser analizado desde el punto de vista espacial y nos permite diferentes puntos de identificación y cuestionar categorías absolutas de análisis. Según Charlotte Williams "moving away and moving back as a continual process of border crossing [which] allows for a recognition of multiple points of identification" (citado en Bohata 19). La moda ofrece multiples posibilidades de identificación y permite infinitas representaciones en diferentes espacios. Homi Bhabha ha definido la hibridez como espacio intermedio entre varias posiciones, a "passage between fixed identifications" (4). La hibridez discursiva de la moda femenina es una respuesta a la autenticidad nacional y provoca el desplazamiento geográfico desde la exclusión social de los personajes que aparecen en

estos espacios discursivos y a través de la creación de espacios de fantasía y de deseo. Pero al mismo tiempo, desde estos espacios periféricos buscan una desestabilización del de la metrópolis como centro mediante los discursos del buen gusto y la cursilería.

El estudio de la moda y el discurso de la indumentaria permite analizar la relación entre moda, mujer y los cambios que se producen en la politización la cultura popular convertida en objeto de consumo masivo dentro de un espacio nacional. Este consumo se traduce en la presencia de imágenes ambivalentes de mujeres en la prensa popular en donde se discuten las posibilidades de una identidad política y la agencia de la nueva mujer. Además la diferencia de sexos es el marco para analizar y discutir modernidad y tradición. Sin embargo, esta diferenciación sexual no se presenta desde un punto de vista biológico sino a través de un discurso estético. En Latinoamérica la utilización del termino "bello sexo" en contraposición al sexo fuerte, el masculino, propone una diferencia biológica en términos estéticos y un canon del cuerpo y de la moda que supone la transformación del cuerpo biológico en cuerpo cultural. En los años 90, Amy Kaminsky afirma que la crítica en Latinoamérica había empezado a desarrollarse y a dejar atrás la resistencia a las metodologías feministas: "Though the culture that gave the world a name for masculine posturing has been resistant to feminism, Latin American literary criticism has become to give way to the inevitable" (xii). Lo que parece inevitable es la influencia del feminismo norteamericano o del francés como dos modelos de interpretación textual partiendo de una dicotomía que considera el género como categoría de análisis cultural y el sexo como biológico.[11] El análisis de la moda como estrategia

etórica y espacio de representación de la cultura material posibilita la visibilidad de unos cuerpos haciendo hincapié en los aspectos estéticos y performativos de esta presencia.[12]

La moda es un discurso estético que plantea un conocimiento en torno a la mujer que busca adquirir una agencia política y un estatus de ciudadanía. La función de la moda y los rápidos cambios de la misma se han analizado a partir de la construcción de una subjetividad femenina individual. El poder de identificación de la moda es importante para establecer un espacio popular de representación como veremos en el *Álbum* y *Las Violetas*. Esta identificación debe tenerse en cuenta en épocas posteriores con la llegada del cine y del análisis de la mirada femenina como analizaremos en ámbito cubano en *El dolor de vivir*.

La moda como discurso de liberación y exaltación de la expresión ha sido estudiada en relación a la construcción de una subjetividad individual sin atender en muchos casos a las desigualdades de clase y raza planteadas desde la diferencia de género. A través de la moda, la identificación no es únicamente individual sino que se crea un red social de significados que resuenan en el receptor y sirven de espacio común. La moda al centrarse en el análisis del cuerpo y el revestimiento cultural del mismo también ahonda en las relaciones transnacionales de los cuerpos y en las creación de un discurso cultural que regule estas relaciones. A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, asistimos a la explosión de discursos sobre el lujo y el consumo femenino y los intentos de control social a través de un discurso cultural. Sin bien el lujo se ha criticado desde preceptos morales y en defensa de la nación también ha canalizado las fantasías de modernidad y progreso: "El gusto por la moda y el lujo, fuertemente

criticado por los ilustrados desde presupuestos morales, tiene un contenido de rebeldía al que no se alude explícitamente" (Díaz 118). La falta de funcionalidad, los cambios cíclicos de la moda y la irracionalidad latente en el adorno del cuerpo han permitido, como en el caso de los modernistas, representaciones alternativas a los modelos culturales vigentes, ya sean los nacionales, los heredados de la colonia o los poscoloniales, en donde la moda se convierte en un espacio fundamental y parte de la escenificación individual y colectiva.

Sin embargo, no es únicamente el vestido sino el movimiento corporal y los gestos exagerados lo que dotan de significado a esta escenificación.[13] Durante la colonia, y como vimos en los cuadros de castas en México, existe la posibilidad de identidades múltiples. No se trata de ser sino de corporeizar y por eso la importancia del vestido y el adorno en el barroco. En cierto modo, la moda latinoamericana poscolonial supone una reescritura del barroco latinoamericano y apunta a las tensiones identitarias dentro del teatro nacional. Las políticas del espectáculo cambian a lo largo del siglo XIX, pero tienen un exponente fundamental para la nación en las políticas estéticas del refinamiento. Baudrillard en su análisis sobre el espectáculo lo define a partir del pastiche de estilos y el juego teatral. Según Baudrillard este espectáculo no tiene ningún significado fuera de sus sistema de referencialidad y es una simulación de la comunicación ya que crea los significados al mismo tiempo que es espacio de referencia para los mismos (92).[14] Si tomamos la moda como discurso del espectáculo social cotidiano nos permite discernir modelos de masculinidad y feminidad. En esta puesta en escena el espacio de referencialidad es el cuerpo, despojado de cualquier noción

biológica, a partir del cual el discurso crea una referencialidad de la que se autoalimenta. Moda y literatura se constituyen así en dos modelos de espectáculos que se complementan y legitiman, la literatura como fuente estética de la identidad nacional y la moda como espacio popular social.

A finales del siglo XIX y principios del XX se produce la consolidación de la Alta Costura como institución que pretende agrupar una serie de imágenes en torno a la feminidad y la moda, así como controlar una autoridad en materia estética.[15] La Alta Costura se mueve entre la originalidad y la copia, el diseño y la obra original para ser posteriormente adaptada a las medidas del comprador, la copia y la imitación[16]. Desde un punto de vista sociológico, este proceso de imitación ha sido considerado por muchos teóricos como el motor del cambio en la moda a la hora de constituir un modelo de distinción cultural que organiza la diferencia de clase. Por ejemplo, en España, Emilia Pardo Bazán sitúa la distinción en las clases aristocráticas, y asegura que ésta es innata a y no depende del adorno y la moda. Por otra parte, la imitación es una falsificación de las clases medias y bajas y critica a las mujeres trabajadoras que se visten sin decoro. En la construcción de una feminidad se incorporan a la ropa otras cuestiones de clase, procedencia geográfica e identificación nacional como examinaremos *En el dolor de vivir* y la propuesta de Lesbia Soravilla de una mujer auténticamente cubana debido a su elegancia innata.

En la reformulación del concepto de autenticidad, lo auténticamente latinoamericano se basa en la producción de una discurso estético que pueda ser consumido como propio y que organice el mercado cultural nacional orientado a

promover una imagen en el extranjero. En este discurso sobre lo auténtico y lo nacional es fundamental el debate en torno al lujo, la moda y los excesos materiales e imaginativos para definir y visualizar la elegancia, el artificio y lo chic frente a lo cursi, la copia frente a lo natural.

Fantasías femeninas: historias locales mexicanas

Las primeras teorías sobre la moda se elaboran en torno a dos premisas. Por un lado función de la moda permite la creación de dos sexos biológicamente diferentes a partir de un discurso estético y cultural. Por otro lado, las teorías de carácter sociológico presentan la moda como un sistema de imitación que presupone el cambio de estilos debido a la copia aristocrática de las clases más bajas. En estrecha conexión con estas teorías sociológicas, las aproximaciones psicoanalíticas proponen la moda como un ámbito femenino e irracional en la modernidad. Según George Simmel, la falta de libertad social lleva a la mujer a ser una esclava de la moda. Para Veblen, la mujer forma parte del capital al servicio del estatus social de a familia o del marido a partir de su matrimonio. Finalmente J.C. Flügel propone la teoría de la separación de las esferas y de dos cuerpos políticos diferenciados desde la renuncia masculina a la moda y al adorno, y por lo tanto al cuerpo. Sin embargo vimos en el capítulo 4 que esta renuncia supone una codificación diferente del consumo masculino frente al femenino.[17] Además, en el caso latinoamericano, no es posible esta renuncia masculina a la moda ya que constituye parte importante del discurso sobre la identidad cultural del continente.

Según Ortega y Gasset la mujer es un ser natural frente al hombre como ser cultural: "me refiero a la propensión de la mujer al adorno y el ornato de su cuerpo. Su

nativa contextura fisiológica impone a la mujer el hábito de fijarse, de atender su cuerpo, que viene a ser el objeto más próximo en la perceptiva de su mundo (citado en Sáez Piñuela, 201-202). Para Ortega y Gasset, la naturalización del cuerpo femenino dentro de un espacio estético es la única manera de relación de la mujer con el espacio circundante. Así la observación del mundo pasa por la incorporación del cuerpo al mismo.[18]

Esta sección plantea la importancia de la moda como estrategia retórica y cultural a través del análisis de la moda y el cuerpo de la escritura y la escritura del cuerpo en las publicaciones *El Álbum de la Mujer* (1883-1893) y *Las Violetas del Anahuac* (1887-1889). A partir del análisis de la moda nos proponemos analizar el impacto de la moda en donde las mujeres crean un espacio de producción literaria y estética, así como la construcción de un imaginario en donde plantear su agencia dentro de la modernidad. En este análisis es fundamental resaltar la importancia del periodismo, el auge y desarrollo de las revistas, su relación con la creación de una comunidad de lectoras y el despliegue visual a través de la publicidad, la pintura, la fotografía y los figurines de vestidos y adornos que ayudan a conformar una memoria iconográfica de carácter popular.[19]

La moda, la importancia de la mirada y la carga simbólica de la cultura material cuestionan la 'ciudad letrada' teorizada por Ángel Rama y apuntan hacia los materiales y espacios relegados a los márgenes. Por lo tanto esta ciudad letrada presenta un carácter restringido y disfuncional para plantear la modernización de la nación. Sin embargo, la constante presencia de la moda nos presenta una nación que se plantea como un sistema cultural de significación en donde el discurso del buen gusto y las costumbres es fundamental a la hora de crear una narrativa de la identidad. En este sentido Sandra

Boschetto-Sandoval señala la tendencia a definir la identidad cultural como masculina mientras que a las mujeres les resta apropiarse de una identidad genérica basada en la diferencia: "There is a great need to break out this patter of cultural interpretation which assigned the value of cultural identity to a discourse produced almost exclusively by men, while gender identity becomes the specialized provice of women's theorizing" (114). Sin embargo, no siempre las mujeres optan por un identidad genérica que las defina como mujeres a partir de la diferencia sexual. Para Pierre Bourdieu la noción moderna de estilo surge en el siglo XIX y es histórica ya que despliega la distinción de clase e el individualismo. Sin embargo Bourdieu no plantea que el estilo y el gusto suponen una distinción de género fundamental para la creación de identidades modernas. Es decir, la clase y el género se construyen y se refuerzan a través de la separación y la clasificación de los objetos y estilos de consumo..

El Álbum de la mujer (1883-1893) comienza a publicarse semanalmente el 8 de septiembre de 1883 bajo la dirección de Concepción Gimeno de Flaquer, española y residente en la Ciudad de México.[20] Al igual que las *Violetas del Anáuhac (1886-1888)*, estaba dirigido a un público femenino y presentaba una temática variada en lo concerniente a la educación de las mujeres, la maternidad y las responsabilidades de la mujer dentro del ámbito familiar. En numerosas ocasiones se precisa que la función social de la mujer es "perpetuar la especie perfeccionándola, refinándole el gusto de lo bello y sus instintos para lo bueno y sublime" (7 octubre 1883). Así se liga la función de la maternidad a la definición del gusto y la belleza al mismo tiempo que se presenta fuerte componente moral en torno a la vestimenta y el adorno.

Francine Masiello ha propuesto el análisis de la complejidad de voces y temas que se discuten desde los márgenes de la nación.[21] Sin embargo, hay que tener en cuenta que durante el siglo XIX la moda y su impacto no representa un espacio marginal sino primordial a la hora de organizar la cultura material, los discursos estéticos y el programa civilizador de los proyectos nacionales estudiados. Es cierto que el acceso a lo nacional "está supeditado, antes que todo, al acceso a la palabra y a la tradición escrita" (Masiello 26).

A partir del siglo XIX se puede argüir que el camino a la ciudad letrada para las mujeres pasa por en muchos casos por un discurso de la domesticidad y la ampliación de los espacios urbanos de representación, dentro de los cuales la moda permite la creación de discursos estéticos sobre la educación, la maternidad y la función social de la mujer.[22]

La moda también permite exponer en un plano científico la censura a las mujeres a través de la ropa, por ejemplo en la influencia nefasta del corsé sobre los órganos. Las revistas femeninas de moda defienden la necesidad de renunciar al calzado de moda "por ser éste inartístico y propio en consecuencia, no sólo para deformar los pies, sino también para impedir que la marcha sea libre y elegante." (*Violetas* 14 de octubre 1883). Desde un punto de vista científico, el calzado articula el gusto como algo inherente al cuerpo. Tanto estética como científicamente, el calzado de moda deforma el cuerpo y no permite el movimiento y su presentación como objeto bello de consumo.

Otra de las críticas frecuentes a la moda presente en ambas revistas es su condición de enemiga del hogar. La moda es una diosa cuya influencia se deja notar en todas las naciones civilizadas, avasalla gustos y opiniones: "La moda. Su ciega

sacerdotisa es la mujer frívola" (*El Álbum* 8 de diciembre 1883, 210). La mujer frívola se deja esclavizar física y moralmente por la moda mientras que la mujer seria tiene agencia para saber elegir lo que encuentra lógico en ella: "De esas mujeres frívolas se ha dicho que viven prendidas a la vida como un adorno" (8 de diciembre 1883, 211*). El Álbum* concede una importancia extrema a la moda como lenguaje artístico que permite la inclusión en un espacio cultural. No se trata de una crítica visceral a la moda sino más bien una defensa de la capacidad artística de la mujer y del rechazo a las imágenes populares que circulan en el imaginario cultural creado por otros periódicos y revistas de la época. En una sección literaria de la revista se reproduce el diálogo de dos hombres, y le pregunta un amigo al otro su visión de la que le cautiva. Responde el enamorado:

> hablo solo de su forma externa que el arte nos presenta en nubes de tejidos preciosos, en auras de mil colores, en espumas, en cascadas de oro, de aljófares y de diamantes ¡caos espléndido que nos atrae! Si tuviese un cristal de aumento descubriría espacios recónditos en este cuerpo que le alucinan (*El Álbum* 8 de diciembre 1883, 67)

Así para el sujeto masculino la mujer es una imagen de consumo que le permite insertar su deseo dentro de un espacio fantástico a través de la disección del cuerpo de la mujer: "Cada cual ve a la mujer según su prisma, prismas muy diferentes e ilusorios. El mío, formado por un cristal más turbio, descifra menos, es cierto; pero en cambio le permite a la fantasía completar los primores que faltan" (8 de diciembre 1883, 67). En boca de un hombre, el artículo recoge la popularidad del tema "mujer" y su tratamiento desde diferentes puntos de vista superficiales debido a la lente con la que se interpreta el cuerpo femenino. Se denuncia un lenguaje modernista que deforma el cuerpo de la mujer para satisfacer la búsqueda del deseo pero la mujer desparece. Sin embargo, al reaparecer

la conversación en *El Álbum*, la mujer enigma de la conversación resurge en la letra. El cuerpo de la escritura resurge en forma de joya estética para sustituir a un cuerpo deformado y mutilado ya que separa cuerpo y mente y los sitúa en dos espacios públicos: el cuerpo sexualizado como objeto de consumo público y la sensibilidad como exponente doméstico. La moda se presenta como un tercer espacio que rompe con esa separación que organiza los discursos decimonónicos sexuales y de consumo.

En oposición a estas imágenes populares y novedosas en torno a la mujer como joya de consumo, *El Álbum de la Mujer* se presenta como una miscelánea para escapar del silencio, si se censura lo en ciertos espacios y discursos, la moda le permite agencia enunciativa ya que es consciente de la presencia de un público mayoritariamente femenino:

> Concedo, queridas lectoras, que al haceros un vestido de chaconada, de lanilla o de fulard, digáis: "Le pongo mangas anchas...estrechas...un poco mas corto...un poco más largo...talle redondo, etc porque es más elegante y aun os permitiré añadir, más de moda; pero no digáis: "He mandado hacer un precioso traje de *moire*, raso o terciopelo, porque es la elegancia, esa es la moda (25 de mayo de 1884, 307)

A través de la moda la mujer no sólo considera la producción estética, las formas, los elementos que adornan el cuerpo, sino que plantea un proyecto cultural diferenciado dentro del cual puede llevar a cabo unas lecturas aristocráticas definidas desde la posición de clase. La imitación de la moda es para las editoras de *El Álbum* una lacra para las posibilidades de participación de las mujeres, que supeditan su cuerpo a un sistema estético y social que impone formas y la organización de lo femenino. Sin embargo, también hay una defensa de la misma como un campo de conocimiento de la mujer y su

educación artística, al mismo tiempo que la voz de la enunciación se convierte en autoridad estética ya que se trata de una publicación de mujeres para mujeres:

> No condenamos cual rígidas censoras el que se atavíe la mujer según las reglas del buen gusto: no la excitamos a que vista tosco sayo de estameña [...] sino a que no se deje llevar por el lujo excesivo e idolatre a la moda. Si la mujer tiene estudios y es capaz de apreciar el arte, también será capaz de vestirse elegantemente y con sencillez (16 de diciembre 1883, 226)

El Álbum reivindica la educación femenina que le permita el acceso al buen gusto desde una mirada al cuerpo. Ni el lujo excesivo de la aristocracia ni la pobreza simbolizada en el "sayo" de las poblaciones indígenas y mestizas son un modelo para este grupo de mujeres. *El Álbum* no presenta nuevos modelos ni es un catálogo de transgresiones; lo que hace es recoger las modas que circulan tanto en México como en el extranjero y organizarlas para sus lectoras. Desde el espacio de la prensa, la voz femenina ejerce una función de autoridad mediada por el silencio y la auto-censura que se lleva a cabo en las páginas de las revistas. Esta censura se plantea la desde la reflexión desde un modelo de buen gusto que combina la moda y la palabra para crea un modelo mexicano. *El Álbum* crea un modelo de la cursilería que no se basa en la carencia sino en el exceso material de telas y adornos que necesitan ser organizados. A través de la palabra como referente de la imagen, *El Álbum* absorbe una cuerpo cursi y crea un modelo normativo del buen gusto y la feminidad. El exceso material se transforma en un espacio de autoridad estética y concreta la mirada en las páginas del *Álbum* como modelo de cuerpo femenino .

La columna de moda del *Álbum* está firmada en su mayor parte por Titania seudónimo de Fanny, cantante de opera con una brillante carrera musical. Titania es un personaje del folklore, es la reina de las hadas popularizada en *El sueño de una noche de*

verano, y que compite con su marido Oberón por controlar el mecanismo de los enredos que domina al resto de personajes.[23] Es un espacio en donde la imaginación y la fantasía en torno a la ropa, el adorno y la producción literaria constituyen un complejo discurso en torno a la identidad cultural de la mujer. Como espacio creativo de agencia, el conocimiento estético se sitúa en el cuerpo y el acceso al conocimiento se puede convertir en acto político. Wendy Parkins afirma que "practices of display or adornment could be deployed within a sphere of political formations by those unfranchised by or opposed to existing political formations as means of contestation or critique" (4). Teniendo en cuenta que únicamente ciertos sujetos corporeizan el Estado; la moda, en algunos casos, se convierte en un instrumento de extrema importancia para la participación ciudadana y una geografía de la indumentaria que permite imaginar una comunidad política en referencia al vestido.[24]

Además este espacio de la letra se convierte en espejo del cuerpo político ya que además de organizar la vida cotidiana del hogar plantear alternativas a la organización sociopolítica dominante: "La moda tiene fantasías bien extrañas; a veces el origen misterioso de sus creaciones debemos buscarlo en la historia, en la política, en las supersticiones y aún en los sepulcros. La joyería moderna se ha enriquecido con una variedad que no tiene igual en los anales del arte" (*Álbum* 10 de enero del 1886). Al defender la moda como espacio femenino, la columna de modas de *El Álbum* se presenta como fuente de conocimientos y espacio de interpretación artística de la historia. Al reivindicar el valor político de la moda a través de los objetos artísticos como las joya, apela a otras espacios de conocimientos desde los cuales se reindica una presencia para la

mujer de clase media mexicana, educada y que se ve como modelo estético y, por lo tanto, con autoridad civil.

La moda, considerada irracional por el constante cambio de estilos sin ningún modelo, es considerada por *El Álbum* un tarea femenina que permite una entrada a un espacio de conocimiento fundamental en la nación al mismo nivel que las narrativas históricas. La voz narrativa organiza una saber popular y sentimental que se localiza en el consumo de prendas que adquieren un valor sentimental a través de la memoria. Es la memoria y el consumo de vestidos y mantillas los que crean un discurso sentimental nostálgico que permiten el acceso a la historia del cuerpo femenino. No es una mirada directa sino oblicua a través de la escritura de la columnas de moda y artículos, mirada que permite la representación de un deseo femenino. La pasión por la moda recubre estéticamente el deseo por un cuerpo de mujer que circula pero al que las mujeres no tienen un acceso directo.

De todas las secciones presentes en *El Álbum* queremos llamar la atención sobre las crónicas semanales. La Crónica Mexicana y la Crónica Madrileña son presentadas como originales del *Álbum*. A finales de 1884 se añade la Crónica Parisina, cuya fuente no se especifica. Las tres crónicas constituyen un espacio transnacional en el que la definición cultural de México se liga a una ampliación territorial que permite en la creación espacios fantásticos. Además, segundo constituye un imaginario hispano-francés definido como mexicano dentro del cuál las mujeres pueden inventar una identidad cultural partiendo del adorno y la moda. Una identidad basada en la descripción de los detalles y pliegues de la ropa y la visualización de espacios propios. Además de la labor

cultural de las crónicas al difundir los acontecimientos culturales como conciertos, exposiciones, bailes, reuniones literarias, las crónicas son un espacio en el muchas lectoras leen sobre sí mismas, que son al mismo tiempo sujeto de la acción y objeto de la mirada, participando como agentes sociales y como representación de esa agencia en un mismo espacio, el de la crónica social y cultural.

Quizás la diferencia más sobresaliente del *Álbum* frente a otras publicaciones, incluyendo *Las Violetas del Anáhuac*, es que la moda plantea una dualidad, el ser mujer y el ser mexicana. Este planteamiento geopolítico se opone a la posición de las primeras oleadas feministas europeas que se construyen la identidad de la mujer basándose en una colectividad de género centrada en el cuerpo desechando lo geopolítico como componente fundamental de la identidad. En este caso la identidad femenina mexicana no se cifra únicamente en una diferencia sexual sino es su configuración a partir de una identidad cultural que señala las contradicciones de un sistema que excluye la participación social de la mujer basándose en su sexo pero que crea un sistema cultural desde la belleza del cuerpo femenino con producto nacional de consumo.

Parte de la crítica se aproxima a estos textos juzgándolos por su posición conservadora ya que intentan regular los deberes de la mujer como madre, modesta y depositaria del futuro de la nación a través de la educación. Como ha señalado Nora Pasternac, el tema de la educación constituye un tema crucial en las revistas mexicanas decimonónicas, pero frente a una educación impuesta que convierte a las mujeres 'un pozo de ciencias' (404), conocimiento que le será difícil de aplicar después al verse

recluida al plano de lo doméstico. *Las Violetas del Anáhuac* plantea la importancia de otros conocimientos:

> Pero esa misma joven se desdeñará de confeccionarse su traje, y más aún de entenderse con el arreglo interior de su casa y con esas pequeñas minuciosidades que le parecerán de mal tono. Y es que esto no se enseña en los colegios; y esta joven que estudió tanto, y tanto sabe, el día que llegue a ser esposa y madre de familia se encontrará con un problema imposible de resolver (4 diciembre 1887, p. 6)

Si *El Álbum* crea un discurso de acceso a la historia nacional, la propuesta de las *Violetas* podría llevar a un rechazo del feminismo contemporáneo ya que reduce a la mujer al ámbito de lo doméstico en su papel de esposa y madre. Sin embargo, para las *Violetas*, así como para otras publicaciones como *La familia* o *El Álbum de Damas,* una educación sin un marco social para la mujer es un instrumento de control que busca no la educación sino la socialización de acuerdo a modelos extranjeros y masculinos. Además, la cultura es un ornato de la mujer en el cual se presenta una variedad lingüística popular y coloquial que se opone al lenguaje cientificista del discurso nacional.

Las Violetas se publicó entre 1897 y 1888 y estaba dirigido por Laureana Weight de Kleinhans y posteriormente por Mateana Murguía.[25] Muchas de estas colaboraciones están firmadas con nombres de flores y son anónimas. Predominan en la revista publicaciones cortas, crónica de la semana, ensayos críticos sobre la música, poemas y cuentos cortos. La presencia de artículos históricos, científicos y políticos alternan con composiciones de ficción y de crítica literaria. La revista no publica novelas pero las ofrece como se ofrecen como regalo a las suscriptoras o como premio de un concurso junto a brazaletes, camafeos o alfileres[26].

A diferencia de *El Álbum* en donde la moda es una mirada oblicua al cuerpo, *Las Violetas* presentan la moda y su poder estético como una posibilidad para la mujer de construir una esfera separada y un marco de lectura para la mujer que crítica el positivismo de la sociedad mexicana su ideal de civilización. La moda como programa estético tiene en cuenta la producción modernista pero establece diferencias en la representación de la mujer y su producción estética.

El ensayo "Los libros," firmado por Laureana Wright de Kleinhans, aborda las cuestiones de la lectura y la imaginación como métodos para comprender el mundo, enseñar y moralizar. Además esta lectura es importante porque permite un proceso de sensibilización, es por lo tanto una actividad racional y sentimental al mismo tiempo dependiendo de la interpretación: "Para nosotros no hay libros perjudiciales. Lo malos, ya sean por su forma o por su idea, sirven cuando menos para resaltar los buenos" (27 de mayo 1888, 294). El programa educativo de las *Violetas* se basa en un proyecto de alfabetización que además incorpora temas y espacios variados de interpretación de la producción literaria y de la sociedad de la época.

Las reflexiones sobre la moda como ciencia del cuerpo estético critican frontalmente cuestiones como la pena de muerte y el materialismo positivita de la sociedad mexicana. El artículo "Contra la pena de muerte" firmado por Mateana Murguía es una fuerte crítica contra la violencia en nombre de la civilización, ya sea una violencia colectiva como la guerra o individual o como la pena de muerte: "Los medios de combate y de defensa han llegado a un refinamiento digno de la *cultura de nuestro siglo* y hoy las naciones civilizadas estudian concienzudamente el modo de matarse con

todas las reglas del arte" (8 de enero 1888, 64). Tanto la guerra como la pena de muerte son considerados un abuso de poder del estado o del sistema judicial que lo representa. Es un arte de la destrucción que compite con otros discursos artísticos que son realmente los que deben servir de guía hacia el perfeccionamiento moral: "Edúquese al pueblo para no tener necesidad de destruir" (8 de enero 1888, 64). La educación de lo bello es una actividad patriótica que permitirán alcanzar una utopía nacional desde el progreso moral y no desde la violencia.

En las *Violetas del Anáhuac* abundan los ensayos y las reflexiones sobre la belleza en la música, las bellas artes, la literatura y una actividad crítica que al mismo tiempo que se considera como marco de lectura es vista como una actividad artística ya que se escribe desde el buen gusto y la elegancia de las formas. Por ejemplo, "La escuela naturalista," firmado por María del Alba, niega la innovación que supone la representación del vicio; principalmente porque sublima actividades masculinas como la prostitución hombre y convierte a la mujer en un objeto de consumo y espacio de representación masculina. La condena del naturalismo y el deseo por el vicio que fomenta termina con la creación de un espacio separado para las mujeres "dividid las bibliotecas y al lado que guarde dichas producciones, debe contener el siguiente letrero: *Se prohíbe la entrada a la mujer*" (22 de enero 1888, 87). La creación de una esfera femenina parte de la lectura del cuerpo y del vestido que lo recubre como marco de la producción literaria.

Las páginas de *Las Violetas* proponen ciencias alternativas, no porque sean mejores sino porque se adaptan mejor al sentimiento de la mujer y la creación de una sensibilidad y unas lágrimas productivas desde el punto de vista ético y estético.

También *El Álbum* de la mujer había criticado las lágrimas que surgen del dolor y el vicio, por considerarlas feas y de mal gusto: "¿Qué atractivos, que elegancia en el estilo, qué tropos o figuras de retórica puede prometerse a dar interés a un artículo, quien tiene por sempiterno espectáculo gentes que padecen, que gimen y lloran y harta tiene en consecuencia el alma triste y de fastidio?" (3 de septiembre 1883, 7).
Se critica el uso de un espacio popular de las lágrimas que además de carecer de estilo formal presenta un discurso moral negativo basado en la lo feo y la enfermedad[27].

El artículo "Contra el materialismo" llama la atención por su longitud, se publica durante 6 semanas a lo largo del mes de marzo y abril de 1888, y explica el desarrollo científico desde la imaginación. El sueño no se define como proceso fisiológico sino psicológico y cultural imposible de ser captado a través de la ciencia.. En un momento en el que el proyecto positivista de Porfiriato comienza su época de esplendor, el proyecto cultural de Las Violetas denuncia los abusos del discurso científico basado en un orgullo desmedido de las posibilidades de percepción del hombre: "Por mas que se esfuercen los materialistas en el universo todo es producto de la materia, siempre quedarán pendientes de aclaración los dos grandes misterios que nos presenta la naturaleza" (18 de marzo 1888, 187). Estos dos misterios son el origen de la vida y el pensamiento. El artículo no admite el razonamiento de que la materia tenga propiedades inherentes porque no hay pruebas ya que no hay marco de lectura de estas teorías. El artículo denuncia que muchas de estas teorías son fantasías sobre cuerpo y la sublimación de los sentidos. El ensayo plantea la defensa de una ciencia estética que sea capaz de agrupar aquellos conocimientos que sean útiles tanto para la mujer como para el hombre. Por ejemplo, se

defiende la música como arte popular por el placer que provoca y porque es accesible para todo el mundo

Otra forma de conocimiento civilizador es la moda. "Una tarde de invierno" remitido por la señorita Elvira Lozano Vargas, presenta a la mujer como la depositaria de un conocimiento que si se regula puede servir para crear un sentimiento de lo bello que cure el deseo por el lujo. Se presenta como un artículo inédito que inaugura la actividad literaria de la autora dentro de las "bellas letras." La composición es una crónica que narra el paseo de un yo narrativo que recorre las calles de México como mecanismo de escape.

La primera escena nos sitúa en un cuarto humilde y vacío. La representación del yo se hace desde un punto de vista material y utilizando un lenguaje científico de la enfermedad: "La glacial atmósfera hacía agitar desapaciblemente mis miembros como a la débil planta el ábrego otoñal por mi frente calenturienta y pálida corrían gotas de sudor" (22 de enero 1888, 92). El deseo por lo material se transforma en una convulsión corporal que aviva sus percepciones sensoriales: "salí a la calle cuyo viento hirió mi rostro cual pequeño látigo" (22 de enero 1888, 92). Atraída por el ruido y el deseo de distraerse, camina hasta la Alameda y su mirada se detiene en la clase aristocrática: "Multitud de elegantes carruajes ensordecían en el aire, ocupados por aristocráticas damas que ricamente abrigadas, manifestaban satisfacción en sus semblantes" (22 de enero 1888, 92). El contraste entre la cronista, que siente frío al salir y las damas abrigadas que pasean por la Alameda nos ofrece una separación de clase. La mirada de la

Alameda como espacio extranjero se representa no solo a través de la ropa sino del sentimiento de satisfacción de las mujeres que pasean por él.

En esta búsqueda de un lenguaje poético y una voz narrativa el yo no se encierra en su *boudoir* como vimos en la representaciones de escritores en el capítulo 4, sino que se lanza a la calle en busca de los contrastes, los ricos de la Alameda y los pobres que sufren. El sufrimiento de la voz narrativa apunta hacia las penurias que sufre el escritor, el hambre y la miseria y plantea una identificación con el dolor a través de la escritura: "Los que no habéis saboreado el acíbar de la indigencia no sabéis las trágicas escenas que se desarrollan en esos teatros de la miseria" (22 de enero 1888, 92). La cronista apela a la caridad del lector y a la experiencia personal para conmover un a un público al que se le presentan dos opciones, mirar y desear el lujo de la clase alta o dedicarse a una actividad popular como la lectura que provoca mayor satisfacción y menor sufrimiento: "trocad vuestros regios trajes por otros, si elegantes, sencillos, y no gastéis pródigamente en perfumes y otras bellas inutilidades" (22 de enero 1888, 92). Pero al final no castiga a la mujer que se deja llevar por el deseo material, sino que se deja abierta la posibilidad: "Os exhorto pues a que meditéis un solo momento en tanto horror, y no me hagáis caso si vuestro corazón no se conmueve" (22 de enero 1888, 92).

El texto presenta un tono moral y un control del adorno del cuerpo. Sin embargo, el final abierto le permite al lector dos caminos hacia lo bello. Uno es la moda, un espacio de horror en donde el deseo no queda satisfecho. El otro camino es la lectura y el sentimiento que provoca y que permite a la mujer la participación dentro la producción cultural mexicana. Además la lectura supone un acceso a lo material de la escritora que

ha sufrido la miseria y el hambre. La mujer escritora no se aísla en un espacio cerrado y rodeado de materiales bellos, sino que sale a la calle en busca de la belleza, y la encuentra en las mujeres de las calles de la ciudad de México.

El discurso sobre la búsqueda de la belleza presenta la diferencia de clase y la organización del deseo por lo material. La escritora por su falta de recursos se identifica con la clase pobre. "La Columna de la Semana," firmada por Titania, apoya esta propuesta de una escritora que accede a un estatus social a través del adorno de la escritura. La columna es un inventario material de las mujeres y presenta de manera sucinta las toilettes de grandes damas. La elegancia de las mismas justifica su inclusión en la crónica, y es la voz la narrativa la que debe decidir cuáles son las mejores desde el punto de vista estético: "Llamaron mucho la atención algunas de las toilette que se estrenaron en aquella fiesta y daremos a nuestras lectoras una ligera idea de las que nos parecían las más elegantes, pues es imposible hablar de todas ellas en una crónica tan corta como la nuestra" (29 de abril 1888, 245). El lujo y el exceso material de las mujeres contrasta con la carencia de espacios de representación, ya que si bien hay muchas mujeres que podrían haber estado en la crónica, la autora debe elegir debido a la falta de espacio. Esta carencia tiene dos consecuencias. Por lado, el lujo se difumina y es absorbido por la palabra. Por otro, la escritora de la columna, Titania, la reina de las hadas, controla la imaginación y decide de la moda y la elegancia, cómo satisfacer el deseo de sus lectoras.

El Álbum de Señoras y *Las Violentas del Anáhuac* conceden una atención primordial a la moda y su representación dentro de sus páginas en una búsqueda de la

belleza y de un discurso estético que permita una participación y una identidad cultural. Las dos publicaciones tienen en cuenta la importancia para construir un espacio para la representación. *El Álbum* amplia las fronteras de la imaginación a través de la simultaneidad de espacios, París, México, Madrid, pero defiende una identidad cultural para sus mujeres. *Las Violetas del Anáhuac* plantean un espacio de representación nacional se sitúa en el centro nacional pero desde el punto de vista geográfico pero que a través de la palabra establece vínculos más allá de las fronteras a través de la critica literaria y de las colaboraciones que llegan desde Nueva Orleans y Cuba y las lectoras. La defensa de una diferencia cultural, y no una diferencia sexual, está presente en ambas revistas. Sin embargo, las estrategias para alcanzar este objetivo varían de una publicación a otra. *El Álbum* propone una mirada oblicua de los discursos históricos y literarios desde la moda, que reorganiza los modos de representación y organización de los discursos sobre la belleza. Por su parte, en *Las Violetas* se ataca frontalmente los géneros literarios como el naturalismo y cuestiones políticas y judiciales como la pena de muerte desde un discurso moral de la belleza. La moda se plantea como una esfera separada de participación de la mujer, en la que apenas aparecen representados hombres. El hecho de que las dos revistas construyan una identidad cultural para la mujer no implica que la representación sea homogénea. Hay un discurso de clase que organiza el acceso al conocimiento desde la búsqueda de la belleza. La moda permite diferentes miradas a cuerpos femeninos y cómo éstos se incorporar al espacio cultural desde un discurso del buen gusto y la elegancia del "buen decir".

Cursis con clase: feminidad y consumo en Argentina.

El "imperio de la levita" y la creación de una clase media a través del consumo de la moda ha sido analizado en varios países. En México, analizamos en *El Álbum* y *Las Violetas* una propuesta de clase definida por un discurso cultural en torno a las posibilidades estéticas y de representación de la moda. En su estudio de la novela de Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, Alda Blanco ha analizado el poder la moda para representar los cambios sociales y económicos de España y la revolución liberal de 1868. Rosalía de Bringas es un personaje ligado a la idea de modernización nacional a través del consumo. Al mismo tiempo nos sitúa en el nacimiento de grupos de mujeres que acceden al ámbito público a través de este consumo.[28]

En este análisis de clase predomina la teoría de la imitación. ThorsteinVeblen y otros teóricos como Herbert Spencer o George Simmel ya propusieron en el siglo XIX el modelo distinción para explicar función de la moda y los cambios de la misma. Este modelo de imitación no se limita a un espacio nacional sino que este modelo se extrapola a nivel internacional, y en concreto, en un espacio transatlántico. En su *Historia de la moda en la Argentina*, Susana Saulquín parte de la hipótesis de que la uniformidad imitativa de la moda argentina ha impedido alcanzar una identidad propia: "este libro trabaja la hipótesis de que cierta dificultad de delinear la identidad argentina-como consecuencia entre otras de los grandes movimientos migratorios-trabó la aparición de esa originalidad impulsando a la copia y a la uniformidad" (7). Saulquín menciona diferentes causas de la falta de identidad, pero especifica que la inmigración es uno de los motivos de la tendencia de Argentina a la copia. Supone que existe una identidad

nacional que el inmigrante copia, siendo necesario una uniformidad para crear una imagen de unidad nacional.[29]

A finales del siglo XIX, las mujeres sin acceso a la escasa industria editorial y sin las conexiones para conseguir un mecenas que publique el libro, escriben fundamentalmente relatos cortos, poemas, crónicas que son vendidos a revistas y periódicos. Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895) ha sido considerada parte de una generación de mujeres, junto a Eduarda Mansilla (1838-1892) y Emma de la Barra (1861-1947).[30] Todas pertenecen a una clase media, y a partir de la producción literaria consiguen convertirse en escritora profesional[31]. Lola Larrosa nació en Uruguay en 1859 y se mudó a Buenos Aires en donde colaboró con diferentes publicaciones como *La Ondina del Plata* y *La Nación* y dirigió *La Alborada del Plata* a petición de Juana Manuela Gorriti. Participó activamente en el debate sobre la educación de la mujer y las posibilidades dentro de un espacio nacional. En *El Lujo. Novela de costumbres* (1888) vemos representadas las pocas posibilidades estéticas y profesionales de las mujeres, la pobreza de las provincias, la situación de Catalina y Rosalía atadas al hogar, y los sueños de Rosalía por alcanzar un mundo moderno representado en las novelas. Ante esta carencia de oportunidades, las únicas posibilidad profesional es la de la escritura, por ejemplo, en el caso de María que vende sus traduciones del francés, aunque necesita del mecenazgo de la clase alta para sobrevivir.

Lola Larrosa escribió cuatro novelas: *Las obras de misericordia* (1882), *¡Hija mía!* (1888), *El Lujo* (1889) y *Los esposos* (1893). *El lujo* es una novela importante no solo por el papel de la mujer sino por el tratamiento del dinero, la frivolidad y la

especulación, temas que anticipan la novela de Julián Martel *La bolsa* (1891) en la que se presentan diferentes modelos masculinos y su relación con un mundo capitalista a través del consumo cultural y del mal gusto. Es además una novela en donde la autoridad del narrador se construye teniendo en cuenta el gusto de los lectores, y un discurso sobre el deseo.

El lujo nos cuenta la historia de dos hermanas, su relación con la moda y las consecuencias morales del lujo en sus vidas. Rosalía y Catalina, de origen humilde y hermosas, tienen 20 y 18 años respectivamente. La novela comienza con el momento en el que la madre decide que deben casarse con dos hermanos del pueblo. Rosalía se muestra reticente ya que su sueño es mejorar su estatus de clase y salir del pueblo algo que no podrá hacer casándose con Bernardo, obrero de una fábrica. La movilidad social es expresada a través de un discurso del gusto que sirve para representar los deseos de Rosalía. Mientras Catalina sueña con vivir para su esposo y "engalanarme con las flores naturales de nuestras montañas" (12), Rosalía expresa su deseo de "cubrirme de sedas y encajes y ataviarme con sedas preciosas" (12). Rosalía plantea el juicio moral sobre la moda pero no sobre sí misma ya que la tarea de adornar su cuerpo no es amoral: "¿Dejarías tú de ser buena por eso?" (12). El hecho de Catalina tenga un carácter natural no implica que sea buena, del mismo modo que Rosario no cree que soñar con la belleza sea malo, es el discurso del buen gusto el que las permite tener un carácter ético. El espacio de la novela se sitúa en el campo y en la vida sencilla alejada de la ciudad, con la que sueña Rosalía y de la cual tiene referencias a través de la lectura de novelas. *El Lujo* es, además, una propuesta de clase desde un discurso estético de la cursilería que condena

el exceso estético y corporal de la clase alta en las figuras de las señoras de Monviel y canaliza este exceso material hacia el espacio de la página.

En Argentina, la intensidad de los movimientos migratorios y los cambios espaciales impulsados por la industrialización presentan una transformación urbana ante riesgo de la democratización de las apariencias y por lo tanto la necesidad de reinscribir el cuerpo dentro de un nuevo sistema social. Los ejemplos de *Caras y Caretas* que analizamos en el capítulo 4 nos dan una idea de la importancia de la moda y la representación del cuerpo a la hora de crear espacios discursivos y control para incorporar cuerpos flotantes sin ninguna adscripción.

En estrecha relación con la imitación, el discurso de lo cursi es fundamental para analizar las diferencias de clase desde lo femenino y la cultura de masas. Además estas relaciones están ligadas a un discurso transnacional en el que lo cursi reescribe el intercambio de productos en el atlántico y la creación de periferias cursis que permiten una relación con un espacio moderno. Lidia Santos estudia la incorporación del mal gusto a la literatura como parte de un discurso de masas y analiza la importancia de los medios y lo kitsch en la literatura latinoamericana a partir de la década de 1970. La parodia o el pastiche de folletines, novelas sentimentales, el bolero o las telenovelas incorporan los objetos de masas ya sea a través del uso de los mismos o a través de la cita. Esta incorporación crea un espacio de enunciación a partir de la memoria y la reconstrucción de códigos de interpretación y espacios creando un nuevo producto cultural: "el desplazamiento de un producto de su esfera de producción, distribución y consumo" (Santos 13). El efecto de este desplazamiento puede ser muy diverso según los espacios

de consumo y los objetos nómadas, pero también tiene un gran impacto en la creación de una diferencia sexual.

La carencia es aprovechada por Lola Larrosa en *El lujo* para establecer un marco de lectura del cuerpo femenino y los espacios nacionales que tiene como consecuencia la aparición de un tercer espacio el de la página y la letra como efecto del deseo femenino. No es nuestra intención establecer una cronología de lo cursi pero es importante detenernos en el momento de aparición de lo cursi y su relación con lo kitsch[32]. Tanto Lidia Santos como Nöel Valis sitúan el nacimiento de lo cursi en España hacia 1860 como marcador de la modernidad y como un discurso de distinción de clase que apunta hacia un cambio cultural en los modos de producción y consumo:"Generadas en diferentes lenguas y culturas hacia finales del siglo XIX europeo, kitsch y cursi se transplantan a América Latina asociadas a la clasificación social de los subalternos" (19). Esta definición geopolítica de lo cursi parte de un discurso colonial de la influencia que no tiene en cuenta los discursos éticos y estéticos de todo un continente. En México, ya a principios del siglo XIX Lizardi propone un discurso de la cursilería en *La Quijotita y su prima* como espacio de creación de una cultura nacional basada no en la oposición civilización-barbarie sino en la dicotomía falta-carencia de una cultura material que sostenga una identidad nacional y regule el acceso a la misma. Este discurso de la carencia y el exceso, que se encuentra en la definición de América desde la colonia, se multiplica en las últimas décadas del siglo. En Argentina este discurso de lo cursi también es importante en el análisis de la masculinidad para señalar los límites de la nación, al mismo tiempo que establece un discurso de rebeldía desde los márgenes al

incorporar el mal gusto como discurso de la autenticidad[33]. Veremos que en Cuba, este discurso de lo cursi no solamente se centra en la mirada a lo cursi femenino sino que la mirada a lo cursi masculino es utilizado para crear modelos de ciudadanía.

Si lo kitsch surge en Alemania asociado a la copia de productos estéticos, según Lidia Santos en lo cursi se fundamenta el aspecto ético. Margarita Riviere recoge tres definiciones de lo cursi que aparecen en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en 1869. Las dos primeras acepciones se refieren al adorno por parte de una persona que presume ser elegante partiendo de la imitación. La cursilería, traducción de la filosofía popular resumida en la expresión "quiere pero no puede, se presenta como una copia de mal gusto, en general asociado primero al uso de prendas de vestir pasadas de moda o organizadas en el cuerpo de forma ridícula[34]. La última entrada se refiere a aquellos escritores que usan una expresividad excesiva que se considera de mal gusto. Atendiendo a estas definiciones, hay que destacar que lo cursi tienen un componente estético que se fundamenta en el exceso y el deseo como un discurso de la nostalgia. Al mismo tiempo es un discurso ético porque distingue entre el bien y el mal y en el caso de las mujeres lleva acompañado un peligro de corrupción y de caída en la prostitución como analizaremos en el caso de la protagonista del *El Lujo*[35].

Ramón Gómez de la Serna en "Ensayo sobre lo cursi" distingue entre lo cursi bueno y lo cursi malo. Lo cursi bueno es sensible porque procede de lo popular, es espontáneo y es un espacio de rebeldía frente al dogma estético. La estética de las lágrimas se convierte en espacio de identificación y reescritura de la tradición. Por otro lado, lo cursi malo es sensiblero porque es excesivo y superfluo y juega con los

estereotipos. La canalización del exceso material en bueno y malo se basa en una organización de la identidad en realidad y copia y la escritura en original y arte. En la vida, lo artificial se enjuicia como de mal gusto y lo natural como buen gusto. Pero no olvidemos que esta naturalidad es un acto performativo dentro de un código que regula las relaciones sociales y el consumo cultural.

Elvira Aldao de Díaz en *Recuerdos de antaño* (1931) organiza sus memorias en torno al mundo el mundo de la alta sociedad, los escándalos y su persona como protagonista. Es una protagonista ridícula que consume sin reflexionar sobre los modelos argentinos: "El modelo -como todos los modelos- acababa de llegar de París y bastándome ese salvoconducto le otorgué ciudadanía, sin detenerme a pensar que el modelo era del presente y yo ya pertenecía al pasado"(136). Si los objetos parisinos llegan a Buenos Aires y adquieren un estatus de ciudadanía al pasar la frontera, ¿en qué consiste ser argentino? Elvira de Aldao señala la importancia del consumo para la mujer a la hora de acceder a un espacio nacional. Sin embargo, esta identificación nacional no es inmediata sino que pasa por un discurso de la carencia de buen gusto y de una identidad moderna. Los objetos son modernos por sí mismos, mientras que las mujeres necesitan poner en marcha una visualización corporal que les permita construir un buen gusto. Lo cursi se centra fundamentalmente en el cuerpo y el uso del adorno y la vestimenta desde un punto de vista de la exageración y la deformación. En este sentido, las memorias de Aldao son una reflexión sobre un modelo transnacional de la moda que requiere una distinción nacional y de la diferencia, o al menos la ilusión de que esta diferencia es nacional. En esa ilusión es una estrategia fundamental la imitación y la lectura de dicha

imitación.

Aldao se recrea en el ridículo que provoca la imitación de París. Bonnie Frederick comenta la fijación de las mujeres con París, lo que las equipara a la obsesión de los escritores modernistas. Sin embargo, Frederick nota que en el caso de Elvira de Aldao es una burla ya que esta imitación de lo parisino es objeto del ridículo "Her merit is in recognizing that a woman's life and concerns are worth writing about. Moreover, she has the saving grace of being able to laugh at herself, as when she buys an extravagant hat" (284). La importancia de la risa y el ridículo como técnica de lo cursi sirve nos remite a sobre la falta de conexión temporal entre París y Buenos Aires:

> La burla que provocó en Buenos Aires, fue obra exclusiva del tiempo que tardan en nuestra Capital, en implantarse las modas francesas. Aunque se crea estar al día en esa grave cuestión, no se está. En cuanto llegan a París las argentinas, se evidencia ese retardo, sobre todo en los sombreros y especialmente en su colocación: siempre llegan a París con el sombrero mal puesto (138)

Tanto el sombrero como su relación con el cuerpo femenino provoca la risa al estar mal puesto, lo que permite la visibilidad dentro de un espacio nacional. Pero no debemos caer en la tentación de subliminar lo cursi como un discurso popular y femenino, porque lo cursi también señala a las carencias y desigualdades, no únicamente en un plano nacional sino también transnacional. Vemos que cuando el sombrero llega a Buenos Aires adquiere un estatus de modernidad y novedad que se contrapone al yo narrativo que pertenece al pasado. En realidad, el sombrero permite la conexión entre pasado y presente que crea un yo narrativo desde la nostalgia. Recordemos que el texto es una escritura de la década de 1880 desde la memoria. Pero la simultaneidad temporal es también una simultaneidad espacial ya que ese yo que se ve como cursi en Buenos Aires, lo es

también en París debido al exceso y organización estética de su cuerpo. El sombrero hace un doble viaje de París a Buenos Aires y sirve para marca la superposición temporal presente-pasado y adquisición de ciudadanía del portador. La lectura de este viaje trasatlántico se hace de la risa y la burla y desde el exceso. En su viaje de vuelta, el exceso ha provocado la deformación del cuerpo de las argentinas. Si bien usan un sombrero moderno, se plantea la carencia estética en el cuerpo. Este viaje especular atlántico solo se materializa en la página de las memorias, es la palabra la que visualiza dos espacios simultáneos y dos coordenadas temporales desde la lectura. En este sentido, la lectura posibilita una identificación de clase y género vista como nacional desde la cursilería.

La falta de adecuación a los espacios nacionales es un discurso constante a la hora de crear modelos femeninos. La indumentaria además de codificar el carácter de los personaje en la novela *El Lujo*, es un marcador de las tensiones de clase y una división del espacio nacional. Por ejemplo, en México, la Alameda es un espacio de regulación del buen gusto como vimos en las *Violetas del Anáhuac* con un fuerte componente de clase ligado a los manuales de etiqueta para el paseo y creación de una fantasía que organice socialmente una sociedad heterogénea y en constante cambio. Vimos que en dicha revista la crónica "Una noche de invierno" propone un tercer espacio de la página desde la cual reformular un discurso de la estética del cuerpo, el consumo de moda y la visualización de espacios según la definición de clase.

Como novela costumbrista, hay en *El Lujo* una fuerte presencia del narrador y su intención de dirigir la interpretación del lector. Aunque Roland Barthes anunciara a

finales de los 60 la muerte del autor como autoridad de referencia en el discurso[36], la critica feminista ha hecho hincapié en la presencia de un sujeto femenino y las estrategias para establecer una autoridad textual. En este debate sobre la escritura de mujeres se ha proyectado un discurso universal sobre la función de la escritura y las estrategias de representación que crea problema a la hora de analizar la literatura latinoamericana femenina. Parte de la crítica se acerca a estas obras con parámetros y categorías universales que acaban marginándolas porque no son los suficientemente "feministas" o proponen modelos de mujer conservadores ligados al hogar y a la maternidad. Al final de la novel *El lujo*, después de vivir una vida de excesos en la ciudad, Rosalía se recupera de su enfermad y vuelve junto a su marido. Sin embargo, este final debe ser analizado desde la construcción de un sujeto nacional a partir de la moda que articula el deseo, el gusto estético y la autoridad textual y la imitación a partir de lo cursi como formas de participación de una modernidad periférica: "La protagonista ha intentado desempeñarse libremente en la sociedad porteña y ha fracasado" (117). Las razones del fracaso son la imitación desmedida. La cursilería propone un exceso del consumo como identificación nacional dentro de un programa político de progreso pero que es organizado desde una elite. Así, la cursilería como exceso es una crítica a la modernidad desde la noción popular del querer y no poder; se quiere ser moderno pero no se puede. En el campo, espacio marginal, Rosalía vuelve a las tareas del hogar y a la costura inicial y María vive de sus traducciones; es decir, a través del adorno de la palabra y del cuerpo pueden ganarse la vida sin caer en un sistema de consumo que las marginaliza.

Si bien en otras novelas sobre los efectos morales del lujo encontramos un castigo

de la protagonista, que en muchos casos se enfrenta a la prostitución, las degradación de su cuerpo o a la muerte, en el caso de Rosalía, no hay culpa, no se confiesa y no hay castigo. Las divergencias en las opiniones de la narradora y la protagonista posibilitan un espacio de reflexión estética con sus narratarios. La narradora expone de forma abierta su posición moral:"En todo momento el narrador ejerce la función comunicativa para evitar todo desvío interpretativo del narratario" (Featherston 113). Es cierto que está presente una autoridad narrativa, pero la presencia del deseo en la novela permite a las lectoras diversas interpretaciones. Cristina Andrea Featherson afirma que en el caso de *El Lujo* encontramos "un narrador androcéntrico" (115), es decir, una narradora que se alía con nociones de feminidad sancionadas por un sistema patriarcal. Sin embargo, debemos tener cuidado al considerar esta posición ya que no existe en el texto sanción al lujo de Rosalía. La crítica más fuerte se centra en las aristócratas señoras de Monviel y las clases obreras en donde la imitación desmedida resulta en la cursilería.

El lujo es un tema de peso en la sociedad argentina de finales del XIX ya que constata el fracaso de una propuesta de nación que se agrava con la crisis económica de la década de los 90. *El Lujo* ofrece consejos morales sobre la lectura y el dominio de la imaginación, pero también sobre la participación de la mujer en la construcción de la misma a través de la escritura y la moda. Rosalía critica la posición de la mujer, y la narradora la corrige pero no la castiga ni con la muerte ni con la inmoralidad. La moral no es para los personajes sino para los lectores que se identifican con un personaje cursi a través de la nostalgia. Esta nostalgia permite a la narradora jugar con el deseo a través del adorno del cuerpo de Rosalía.

El discurso moral es fundamental en la novela para presentar varios modelos de mujer y sus posibilidades estéticas. El discurso de la civilización de la ciudad frente a la barbarie de la provincia parece ser rescrito desde el menosprecio de corte y la alabanza de aldea. Al principio de la novela, la provincia, sinécdoque de lo natural, es presentada como un espacio idílico en donde la mujer puede desarrollarse como sujeto "bueno" y auténtico. Catalina se adorna con las flores naturales y su relación con el huerto y la casa le permite una mirada de buen gusto ya que no mira con ojos vulgares sino "revestido de naturales encantos" (13). Este buen gusto procede de su relación natural con el cuerpo en sintonía con la naturaleza, fuente de belleza para la mujer. Esta relación con la naturaleza se representa en el cuerpo de Catalina: "con un vestido de percal, también celeste, sujetaba a su cintura un delantal negro, que cubría hasta el ruedo del vestido" (15). Tanto el tipo de tela, el percal, hecho para las tareas físicas, como el ruedo del vestido que recubre el cuerpo de Catalina nos desdibujan su cuerpo para ser revestido con elementos naturales. El narrador también reafirma esta belleza a través del sentimiento que provocan "que cualquiera persona se sintiera feliz con solo mirarlas; pues eran hacendosas y trabajadoras, amables y buenas cristianas" (14). Según la narradora los personajes deben ser "tipos perfectos de la belleza moral" (20).

También los dos personajes masculinos son descritos a partir de su sensibilidad como como personajes naturales, buenos y por lo tanto de buen gusto para un observador. Los dos hermanos son guapos, con una belleza varonil reflejo de su carácter franco y su belleza moral. En el campo no hay separación de sexos. Ambos, hombres y mujeres, viven en sintonía con lo natural y no han entrado a formar parte de un sistema capitalista

que corrompe la relación idílica con la producción de bienes materiales y con el cuerpo. Hay una nostalgia por un espacio en donde las relaciones con el dinero no existen y por lo tanto hay una armonía entre hombres y mujeres. Esta nostalgia no implica la negación de modernidad, sino que nos presenta un mundo, que si bien es deseado, no es posible porque encontramos en Rosalía una anomalía.

Muy pronto el lector lee en el cuerpo de Rosalía su falta de relación con el entorno y la falta de adecuación de la misma al hogar, lo que impide la relación con el resto de personajes: "su vestido tenía siempre volantes y sobrefaldas, y sus delantales, adornados de encajes, apenas cubrían la mitad de la falda" (16). El adorno, lo afectado del traje tanto en la cantidad como lo inadecuado del mismo, nos presenta a un personaje cursi que tarda una hora en prepararse para pasearse por la casa y que muestra su repugnancia por el trabajo doméstico. La bondad innata de los personajes, producto de su relación con la naturaleza presenta la disociación entre el interior y el exterior. El origen de esta desconexión no sólo está en la relación con el cuerpo sino en la cultura popular a través de la lectura. Rosalía es buena pero con sueños, pensamientos secretos y deseos originados en la lectura que dan rienda a la fantasía y sirven para exaltar su imaginación. Cuando Catalina le pregunta sobre la procedencia de su imaginación, "Lo he leído y lo que no he leído se lo ha formado mi mente soñadora" (12). El libro es una objeto que seduce y que se sitúa en el hogar como la imaginación, "la imaginación, la loca de la casa" (20)[37]. La imaginación se suscribe al hogar y a la lectura, pero la traspasa los límites de la misma a través de la mirada. El mundo en estas novelas es: "fantasía con mágicos colores de panorama" (20) La interpretación visual de la novela se hace desde un

fenómenos de masas como el panorama, símbolo de la modernidad ya que permite el placer de la mirada al mismo tiempo que se experimenta una experiencia artística a través de la representación de espacios no familiares y novedosos.

La mirada al cuerpo de Rosalía es el primer momento de tensión que encontramos en la novela. El segundo es el silencio. El silencio de Rosalía es visto como amenaza por Marieta, la madre de Bernardo y remite a la presencia de un deseo femenino que se presenta como una amenaza. Cinco meses después de la primera escena, vemos a Catalina con una belleza más lozana. La belleza de su cuerpo se transmite a través de su indumentaria: "Su vestido de muselina blanca, rameada de pequeñas florecillas moradas, bastante corto para poder lucir sus pies pequeñuelos, calzados con zapatitos de cordobán con hebillas de reluciente acero." (33). El uso de la muselina blanca connota la pureza de Catalina que se ve resaltada por las flores. Sin embargo, también es una fuente de deseo a través de la mirada en los pies. Los únicos elementos de adorno se sitúan en los extremos de su cuerpo, en la hebilla de los pies y en la peineta de concha. Aunque el texto no califica a Catalina como cursi, la presencia de la peineta, de gran importancia durante el rosismo como vimos en el capítulo 1, nos remite a un pasado situado en los márgenes que se recuerda con nostalgia, que no existe, pero que se puede recrear mediante la superposición de elementos para presentar una imagen de tradición a través de la copia.

Rosalía, por su parte, está más delgada, con ojeras aunque no ha cambiado su estilo de vestir: "la tela de su vestido era de satín y faille, color flor de romero, y su confección de un corte complicado, cubría su cabeza con un gracioso sombrerillo, adornado con profusión de esas preciosas flores que llevan el nombre de myosothis"

(34). En Rosalía no existe la armonía entre interior y exterior, cuerpo y ropa, de Catalina. Aunque no ha cambiado su ropa, vemos que su cuerpo ha empezado a descomponerse, está más delgada y su mirada es diferente. Dos personajes urbanos, las hermanas Monviel, son presentados en estas escenas y sirven para cristalizar la tensión aportando dos puntos de vistas de la lectura de su cuerpo. El lujo, y en concreto las joyas las adornan son interpretados por Catalina a partir de la diferencia de clase. Para ella, el lujo no es negativo, sino que expresa un sentimiento de diferencia de clase muy estricto. El lujo debe marcar los límites de clase necesarios para disfrutar del amor como Catalina y Antolín y saber apreciar la naturaleza. Por lo tanto el conocimiento del lujo es necesario a la hora de poder crear un espacio doméstico sin consumo y con la elegancia que permite el conocimiento interior. Para los hombres este espacio doméstico les permite una actividad laboral independiente. A Francisco, novio de Rosalía, el campo ofrece la posibilidad de tener un negocio propio y no formar parte del sistema capitalista de producción y los placeres estériles de las ciudades que derivan del consumo. Por su parte, Rosalía imagina casas lujosas con habitaciones cómodas y bien amuebladas, vestidos y espacios urbanos y públicos como los teatros. El cura intenta inculcarle un lujo provechoso que no dañe su virtud y se dedique a las tareas del hogar. Según el cura, al igual que los palacios lujosos, las mujeres ataviadas asiáticamente son frías de alma, "llaman la atención pública debido a sus costosos trajes mientras en casa dejan un desastre" (120). El problema es que este lujo se considera extranjero y una amenaza a las separaciones espaciales y de clase. El deseo del lujo es un vicio ya que las mujeres se olvidan de la familia, y quieren "ser citadas como modelo de elegancia y de belleza y de

buen gusto" (65). La novela reflexiona constantemente sobre las pocas posibilidades de representación, y plantea la escritura como acceso a una representación femenina a través de la moda.

Con la llegada de las señoras de Monviel, aparece otro elemento característicos de las novelas de folletín, y menos de las novelas de costumbre, el secreto. Este secreto que atrae la mirada del lector hacia las señoras de Moviel se presenta en torno a los lujosos vestidos de baile con los que viajan. El deseo es nacional, no se adscribe únicamente a la ciudad, sino que está presente en Buenos Aires, en los lujosos palacios de la capital, en el espacio doméstico, en los bailes, en las páginas de las novelas.

La moda es un elemento que canaliza los deseos de Rosalía de movilidad espacial y que presenta a las de Monviel como modelo de elegancia y buen gusto, pero también un representan el exceso del consumo desmesurado de lo extranjero. Uno de los primeros momentos de felicidad para Rosalía es cuando observa el reflejo de su imagen y su hermosura y su trasformación gracias al vestido de las señoras de Monviel. No es de la naturaleza de donde procede la belleza de Rosalía sino de la moda. El momento en el que lector que alcanza un la satisfacción y se identificación con Rosalía es cuando es capaz de apreciar su belleza de Rosalía y su transformación gracias a unos modelos urbanos. El lujo del comienzo de la novela es definido a partir de la falta de adecuación de la belleza al espacio de recepción. En el campo no hay espectadores que puedan admirar la belleza de Rosalía. La protagonista es cursi, porque la mirada y la recepción no se corresponden porque no tienen un espacio de representación. Es únicamente en la página que el lector puede apreciar la belleza y la elegancia de Rosalía.

Cuando llega a Buenos Aires, Rosalía se transforma al usar los vestidos de las señoras de Monviel: "El traje era de Laura y se adaptaba admirablemente al cuerpo de Rosalía" (76). En esta escena apenas encontramos descripciones del vestido, sino que la mirada se centra en el cuerpo de Rosalía y en la elegancia que representa: "La cintura justa y breve, el seno alto, los hombros redondos, los brazos torneados, hermosísimos, y las caderas y graciosamente sueltas en el andar, todo este conjunto de atractivos, modelados por la gasa sutil, semejábanla a una Venus surgiendo del alba deslumbrante de bellezas" (74). Estamos ante el nacimiento de una mujer a la que vemos no a través de exceso de adorno de las mujeres aristocráticas sino a través de la mirada directa a su cuerpo. Está presente la imagen renacentista del cuadro de Boticelli. Pero mientras en el cuadro, el nacimiento es solitario, sin otra mirada que la del pintor, en el caso de Rosalía este nacimiento tiene cuatro grupos de espectadoras. El primero es la narradora, cuya mirada se ha centrado en el cuerpo desnudo y el movimiento elegante del mismo. Por otro lado, las señoras de Monviel admiran el cuerpo de Rosalía pero lo difuminan y se olvidan de él para recargarlo de adornos, de joyas, collares y pulseras: "Y Beatriz y Laura, entre exclamaciones de admiración prendieron un collar de oro y perlas a la desnuda garganta de Rosalía mientras enroscaban en sus brazos brazaletes valiosísimos" (74). La atención se desvía del cuerpo hacia un exceso de adorno que reducen el valor de Rosalía a las joyas que lleva.

La tercera espectadora es Rosalía que se ve primera vez en el espejo. Su primera reacción es taparse para cubrir el cuerpo desnudo pero el espejo le devuelve una imagen de sí misma "de radiante hermosura" (75) que le produce placer. La novedad de esta

imagen y la reacción de Rosalía, que es capaz de apreciar tanto la belleza natural de su cuerpo como los adornos que le han dando Laura y Beatriz, permite al cuarto espectador, el lector un deseo por ese cuerpo. La página sirve ahora de espejo que devuelve la imagen de Rosalía para que el lector. El lector desea esta imagen porque es capaz de situar en este cuerpo que acaba de nacer tanto la naturalidad de la desnudez como los adornos. El adorno tradicional de la mujer, la desnudez, y el adorno moderno sólo pueden ser admirados si hay un lector que maneja ambos códigos de representación. Los encantos naturales son puestos de relieve a través de la sencillez de la vestimenta, lo cual no implica un ataque al lujo. Por el contrario, Lola Larrosa representa repetidamente el lujo con una función de división de clase y fundamental en la construcción de la feminidad.

La moda, a través del cuerpo de Rosalía, es objeto del deseo textual. Durante su estancia en Buenos Aires las descripciones se centran en la moda y en el cuerpo de Rosalía. Este cuerpo se moldea de acuerdo a una estética, a un lenguaje y una experiencia urbana que implica una renovación lingüística. A través de la lectura se promueve una comunidad femenina. En la novela encontramos los códigos de interpretación que permiten un punto de vista común. En concreto, se propone la lectura de novela de folletín, una escritura popular, como prueba de que también la lectura puede ser beneficiosa: "La imaginación del ilustre alemán la ha revestido de las preciosas galas del ingenio" (155). Es una lectura bella y buena, dos elementos fundamentales en la representación de la feminidad.

Los hombres que aparecen en la novela o no tienen cultura como Bernardo o si la tienen no es moralmente adecuada. En ambos casos, tanto los personajes masculinos del

campo, como los de la ciudad, son inadecuados porque no saben apreciar la belleza de Rosalía y su valor. Por el contrario, Rosalía es elegante, bella, delicada. Es buena aunque desee aventuras y promesas de felicidad, son las de Montiel, que han sido educadas en la escuela de la frivolidad. El lujo en sí no es perjudicial, lo que denuncia la novela es la falta de espacios en donde desplegarlos. La narradora lo hace a través del texto y la cursilería. La página posibilita que el lujo pueda ser un espacio de representación para la mujer, o al menos para cierto grupo de mujeres.

Además del palacio de las de Montivel, en Buenos Aires encontramos otras dos familias, diametralmente opuestas. María y su madre enferma, dedicadas a la lectura, y una de las vecinas, cuya degradación moral se expresa a través de la suciedad corporal y de la casa, que está llena de ropa por el suelo y de polvo: "corona su obra doméstica con su carácter irascible y la ausencia total de todo sentimiento bueno" (129). No solo se critica la moralidad de esta familia, también está presente un discurso estético del cuerpo. La madre es gorda, imagen que contrasta con el resto de personajes femeninos caracterizados por la delgadez. También tiene gustos "antidiluvianos." La falta de modernidad de esta familia se centra en el cuerpo y la moda para ofrecer una imagen moral y estéticamente inadecuadas. Una de las hijas tampoco tiene limpieza y decoro, "se le ve de ordinario con lamparines en el vestido, un pañolito al cuello, y una o dos flores en la cabeza que hacen risible contraste con su desgarbado atavío" (134). Es un discurso de clase basado en la estética del cuerpo: "con vestido de muchos jarambeles y ringorrangos, y de sombrerillo a la cerniere- como dice su mamita" (135). El exceso de adornos, procedentes de diferentes épocas es presentado tanto través de un lenguaje

popular "jarambeles" y "ringorrangos" como un lenguaje culto y extranjero "sombrerito a la *cerniere*". Sin embargo, este lenguaje culto no procede de ella, sino le ha sido transmitido por la madre. Encontramos una serie de copias e imitaciones que hacen admitir a la narradora: "Sí, ella es toda una señorita, pero una señorita cursi" (136). Pero si bien, la clase aristocrática que representan Laura y Beatriz copia los modelos franceses y su lujo se ve como extranjero y por lo tanto inadecuado para otros grupos sociales, en el caso de esta señorita cursi su copia no procede de la imitación aristocrática sino de la mezcla de elementos que devuelve una imagen ridícula pero que permiten a las lectoras una imagen de sí mismas desde un discurso de la belleza nacional. Las lectoras son las únicas capaces de apreciar la cursilería de las clases trabajadoras, de las de Monviel y la cursilería de Rosalía cuando sueña con vestirse con una gran señora en el espacio del hogar. Esta cursilería construye desde diferentes espejos que unen lo tradicional y moderno con lo nacional como imitación para producir un efecto de novedad al unir diferentes códigos en el cuerpo de la mujer. Al mismo tiempo describe la falta de espacios para dichos códigos lo que supone una falta de adecuación al original y una descentralización de ese objeto de consumo centrado en la moda.

También la escritura sigue este modelo de imitación y copia de originales extranjeros. La historia de Rosalía la leemos dos veces, una a través de la narradora y otra a través de la lectura intertextual de un poema de amor de una escritora española. El poema es la historia sentimental de una huérfana, en la que la protagonista María deja el trono de Inglaterra por quedarse al lado de su marido con el que era feliz. La copia de este texto es *El Lujo*. La lectura de María nos devuelve a Rosalía. Y Rosalía nos permite

la imagen de modas y lujos extranjeros que, sin embargo, no estaban en el original. Por lo tanto a través de una serie de copias, el lujo que parece extranjero, acaba adquiriendo familiaridad a través del cuerpo de Rosalía. Al acariciar los encajes siente un estremecimiento, se siente mareada ante el traje de baile "de peluche y satin duchesse, color marfil, guarnecido de valiosos encajes, del mismo color. No podía darse nada más distinguido, más artístico ni más deslumbrante de riqueza" (173). Rosalía ha sido convertida en una muñeca rara que es admirada por todos, una copia para ser consumida por todos los asistentes al baile.

El baile es un espacio de sensaciones pero también un espacio popular para la interpretación de la voz narrativa y del deseo que anima a las lectoras a seguir leyendo a Rosalía. Ella es un símbolo de buen gusto y elegancia natural cuyo cuerpo se convierte en un acontecimiento y es consumido en los salones como objeto del deseo y de imitación: "El sentimiento de la elegancia y el del arte verdadero en el vestir eran innatos en Rosalía y su imperio imponíase a la modista que confeccionaba sus vestidos" (177). Rosalía controla la producción de sus vestidos a través de la ropa hecha y su elegancia le permite un consumo elegante. Mientras el consumo de Rosalía es de buen gusto, el consumo desmesurado de vestidos y joyas en los centros comerciales El Progreso y La ciudad de Londres de las señoras de Montivel es visto como una lepra social. Es un artificio contra la naturalidad creativa de Rosalía y la virginidad de América y es visto como producto de la corrupción europea. Ambas modalidades de consumo son temas fundamentales para la narradora, ya que es consciente de que su producción también va a entrar en este mercado: "a fuer de narradores imparciales, queríamos con nuestra mal cortada pluma, y

sin alardes de moralista, penetrar hondo, muy hondo en esta materia de palpitante y vitalísimo interés en la vida común de las sociedades y sobre todo, de sociedades de pueblos nacientes" (190)

Al mismo tiempo este lujo de la clase aristocrática es visto como un espectáculo pernicioso para el resto del país ya que es una exhibición hueca. Los hombres gastan en trajes y carruajes y quieren que las mujeres vayan ataviadas lujosamente. Propone que se premiar a las toilettes "humildes a la par que artísticas , de las damas opulentamente ricas" (193). Desde el tono moral del texto, la novela se presenta como un juicio al lujo no solo de la aristocracia sino también del Estado. A través de la lectura de periódico *Fígaro* se repasa el gasto en trajes de un grupo de hombres, "la aristocracia de la sangre, de la industria y el dinero" (195), que no reflexionan sobre las consecuencias morales de este lujo. Por el contrario, *El Lujo*, nos presenta estas consecuencias en la historia de Laura, Beatriz y Rosalía. La ruina de las señoras de Monviel es producto de un consumo desmesurado y una falta de reflexión sobre dicho consumo dentro de Buenos Aires.

Una vez que se conoce dicha bancarrota, la sociedad porteña desprecia a Rosalía y le niega su apoyo. Rosalía como modelo imitativo de la clase aristocrática es un intento fallido de acceder a la modernidad y a la representación a través del consumo. La falta de medios y de espacios de representación hacen que la atención de la clase alta desvié su atención hacia un dama llena de elegancia y belleza muy encopetada.

La moral no sólo se conforma en el gusto sino también en la manera de comunicarlo sin imponerlo, en la tolerancia. *El lujo* es un manual de estética corporal y de buenas costumbres para la mujer en el que se intercala "edificante episodio" sobre la

falta de posibilidades estética femeninas. Tanto la narradora como Rosalía lo llevan a cabo a través de la moda y la escritura costumbrista y un tanto folletinesca. Después de la bancarrota y de las proposiciones del ministro, Rosalía se va a vivir sola a un cuarto humilde, pasa 20 días con fiebre "nuestra heroína": "Ella vio a través del mágico cristal de leyendas románticas, un mundo de imponderables delicias, un paraíso de terrenales venturas" (231). No hay castigo para Rosalía porque no cae en la deshora, aunque se asoma al abismo en el momento en el que el ministro la abraza. El personaje de Amparo, la esposa de un banquero, es una madre moral que le da consuelo y le recomienda volver a su hogar y a su marido. Este final, junto con la moraleja que lo acompaña, "cada uno donde ha nacido," vimos que ha sido considerado como un discurso antifeminista que suscribe la función de la mujer al hogar. Sin embargo desde la cursilería se rescribe lo doméstico como espacio producción y consumo cultural.

El lujo es una novela mucho más compleja que la defensa de una mujer doméstica. Para empezar presenta diferentes tipos de feminidad de acuerdo a un discurso de la cursilería y la copia que permite una escritura del cuerpo femenino. Se puede ser cursi, pero hay que serlo con clase. En lugar de crear una confusión basada en un consumo desmesurado de lo extranjero, esta imitación puede ser representada como nacional a través de códigos de interpretación dentro del espacio de la escritura. Ser cursi es ser argentina, porque el consumo como imitación de lo europeo nos devuelve diferentes imágenes de mujeres que se mueven sin encontrar espacios donde poder ser ciudadanas. La organización de esta lectura de acuerdo a unos modelos de belleza

articular un discurso nacional que coloca a cada personaje en su lugar a través de la imitación cursi.

Lo femenino cubano: estilizaciones y excesos modernos

En las últimas décadas los discursos en torno a la revolución han sido predominantes en la definición de lo cubano y las relaciones de Cuba con el exterior. En general, son discursos ideológicos que articulan la representación de la cultura material no en el exceso sino en la falta de productos.[38] La cultura material es vista como una influencia exterior, principalmente estadounidense, que tiene un impacto negativo en la creación de un sentimiento nacional cubano, entendido lo cubano como únicamente insular.

El ataque al consumo de productos internacionales, y particularmente norteamericanos se agudiza durante la dictadura de Batista como una crítica a las desigualdades sociales y económicas en la isla y a las relaciones con Estados Unidos. Sin embargo no podemos entender la formación de una sensibilidad nacional sin considerar la representaciones de la cultura material y el discurso de la belleza cubana, en especial, la imagen de la mulata desde finales del siglo XIX y en los primeros años de la república como vimos en el capítulo 1.

Las nociones de cultura material, progreso y civilización alcanzaron gran importancia en la creación de un discurso cultural como autonomía política que permitiera la independencia. Este sistema de la moda se reorganiza a partir de la llegada masiva del cine europeo en los inicios de la república, y de Hollywood a partir de 1910. A partir del análisis de las imágenes que este sistema de la moda pone en circulación,

podemos plantear la definición de lo cubano desde un discurso sobre las posibilidades de representación y que articulan las diferencias dentro de la isla y permiten la incorporación de Estados Unidos y París al imaginario espacial y cultural de Cuba. Aunque el encuentro o desencuentro con el norte ha marcado las políticas culturales de la isla, no podemos olvidar las relaciones con Europa. Como vimos en *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* y las cartas de la Condesa de Merlín las escritoras conciben un espacio transatlántico que permite un discurso femenino cubano basado en la elegancia y el acceso a la palabra como adorno patriótico y base de una identidad cultural.

La identidad nacional es un artefacto cultural que presenta numerosas contradicciones y que se organiza y reformula dentro de prácticas cotidianas de consumo. En torno al consumo, las representaciones de lo cubano entrelazan cuestiones sexuales, raciales y de clase y permiten un discurso de identificación con la modernidad: "Culture as an aggreate of meanings and values create a coherente and shared sense of reality and often defined the social process in which Cubans were incorportated into the various aspects of the everyday life and through which they were linked to the proposition of a nation" (Pérez 8). El discurso cultural cubano se modifica sustancialmente a partir de 1910 y durante la década de 1920 y 1930. Dos elementos contribuyen a este giro cultural. Por un lado el boom azucarero provocado por el final de la primera guerra mundial y la subida del precio del azúcar permite la llegada de materias manufacturadas. La entrada al país de objetos de consumo de todo tipo es fundamental a la hora de canalizar un deseo de participación en la vida cultural de la isla. Por otro lado, la importancia del cine y la cultura material de Hollywood crea nuevos patrones de consumo. En este acto de

consumir es importante el desarrollo de la mirada. Al mismo tiempo que se proyecta un deseo de ser mirado como cubano y como moderno, también se plantea la necesidad de modelos que organicen esta mirada, modelos fuertemente ligados a unos patrones de consumo. En esta sección analizaremos las ambigüedades en la propuesta de feminidad cubana que sirva como modelo de una Cuba moderna con la llegada de nuevas formas de consumo a través del cine y que sirve como espacio de representación de una modernidad deseada. En este análisis tendremos en cuenta la función de diferentes sistemas de la moda para articular las tensiones que este consumo plantea en torno al deseo y a las definiciones raciales y sexuales dentro de la isla.

El dolor de vivir (1921) de Lesbia Soravilla tiene como protagonista a Ana y la construcción de un deseo a partir de una mirada caleidoscópica. En esta sección tendremos en cuenta la propuesta de Laura Mulvey sobre la función de la cámara en el cine de Hollywood a la hora de construir una mirada masculina. Para Mulvey, la pantalla actúa como espacio de proyección masculina que convierte a la mujer en objeto de la mirada como mecanismo de representación de una masculinidad dominante. De este modo, el estilo de Hollywood representa un imaginario erótico que se construye a partir del deseo masculino y la identificación de los espectadores con este deseo. Además Mulvey plantea la imposibilidad de la representación de miradas y deseos femeninos más allá del sadismo o el fetichismo que caracteriza la presencia de la mujer en las pantallas.[39]

El fetichismo que adquiere la ropa dentro del sistema de la moda nos permite establecer una relación entre dicho sistema y la presencia de la cámara como un reorganizador de este sistema y la definición de cuerpos que son aceptados o rechazados

dentro del mismo. En *El dolor de vivir* analizaremos representación de la mirada, sus funciones y los mecanismos de construcción del deseo a través de cuerpos modernos. En la novela se produce una intersección entre una mirada cinematográfica de la moda y su relación con un espacio cubano. En este espacio nos detendremos en el análisis de las propuestas de una mujer moderna y las tensiones dentro de las definiciones de la modernidad cubana en torno a 1920.

A principios del siglo XX los rápidos cambios que el consumo y la afluencia de productos, así como los cambios sociales que trajeron a la vida diaria, se vieron como una manera de subvertir los modelos coloniales culturales y políticos. En este contexto de transición el consumo sirve para crear las diferencias dentro de la isla y la jerarquización de imágenes dentro de un imaginario nacional que permita la negación de lo español y de lo africano dentro del discurso de la modernidad. El discurso en torno a la civilización cubana sirve para discutir los papeles de la mujer y su participación en la vida nacional, así como la reorganización de la representación racial. Si lo español se rechaza por ser lo la barbarie colonial, lo africano es el elemento salvaje ligado a un espacio exterior. Por el contrario, el cuerpo de la mulata y el mestizo permite definir una mirada cubana como hemos visto en el costumbrismo de *Cecilia Valdés* y las escenas de Landaluze.

Dentro de esta tradición de representación y visualización del cuerpo de la mujer cubana, *El dolor de vivir* de Lesbia Soravilla es un manual sobre el deseo de la mujer en torno al cuerpo. En la novela aparecen varios modelos, pero el desarrollo de la mirada se construye alrededor de Ana y Marta y la representación de la feminidad como elemento organizador de la sensibilidad artística cubana. La producción y apreciación artística y la

belleza corporal son dos temas desarrollados en *El dolor de vivir* y propone una escritura desde el cuerpo femenino.[40] El cuerpo de Marta Agramonte, de profesión escritora, es capaz de sorprender por su atractivo y su figura a lo Greta Garbo. Es un modelo de identificación entre el interior y exterior, el espíritu y el cuerpo, entre lo que se ve y lo se imagina, entre la Cuba insular y la exterior. Marta, hija de padre cubano y madre francesa, es mexicana de nacimiento pero cubana a través de la mirada de Ana que sabe apreciar la belleza de Marta. Cuando Marta Agramonte y Ana María se conocen, ambas se observan con curiosidad "satisfechas una de otra, se estrecharon las manos" (37). Marta le permite a Ana un espacio de placer que de acuerdo a la propuesta de Mulvey la obligaría a identificarse con una mirada masculina, y por lo tanto dominante: "La dama rubia se puso en pie exhibiendo una estatura privilegiada y la atrevida elegancia de un cuerpo estándar de Venus americana" (36). Sin embargo, Soravilla representa en la novela el momento de cambio en los modelos de belleza que supone la llegada del cine de Hollywood y la presencia en Cuba de imágenes de mujeres extranjeras. Este nuevo modelo de belleza provoca tensiones a la hora de elaborar una identidad femenina moderna. A Ana, la protagonista, le sorprende la sensualidad de Marta ya que la belleza rubia y el canon de belleza de "yanquilandia" no se adapta a sus gustos estéticos: "a pesar que el tailleur solo ponía al descubierto sus piernas nerviosas y lindas; y el corte rígido, las solapas masculinas, la tiesura del casimir tan poco sugerente no tenían nada de tentador, había en ella un atractivo picante y sensual de una mujer para ser gozada" (39). La mirada en los detalles sobre el vestuario, considerado poco atractivo por su rigidez y el corte masculino de la camisa, permite a la narradora la posibilidad de un espacio

estético que niega la identificación con un sistema de la moda extranjero pero apunta a la necesidad de nuevos modelos artísticos desde la desnudez de Ana y la cursilería como propuestas de modelos femeninos.[41] Además, la novela ofrece el sistema de la moda como un espacio de proyección e identificación para el lector a través de la mirada simultánea a Marta y Ana. Por el contrario, Evelina y la prima de Ana, Lula Pérez, son modelos cursis. El exceso, la carencia y la falta de cronología corporal que componen la cursilería están definidos desde la negatividad. También los personajes masculinos son cursis por su falta de adecuación a los modelos que circulan en la isla y que están en constante cambio.

El dolor de vivir se centra en la definición sexual y debate la construcción de la sexualidad desde una poética estética del cuerpo. Lesbia Soravilla comparte junto a otras autoras como Ofelia Rodríguez Acosta, Rima Pedroso y Dulce María Loynaz una tarea literaria que ha sido ligada al movimiento feminista y a una labor de definición de identidades sexuales. Estas autoras niegan la diferencia sexual propuesta por la división hombre y mujer, rompiendo con la división cultural basada en la división de sexos.[42] Para estas autoras, la discusión sobre los papeles de las mujeres no son lo más importante sino que atacan el hecho en sí de la diferencia sexual: "For radical feminism the matter to be resolved was not the clear delimitation of gender difference. What Rodríguez Acosta's feminism implied is that marking gender difference would not solve "the problem," the questioning of the problem is what needed to be radically rethought" (Bejel 3). La diferencia sexual y su representación cultural en el cuerpo es para estas autoras un problema ya que sigue condicionando los modelos de representación a la mirada del

hombre. Por eso la novela de Soravilla ahonda en la construcción de una mirada que plantean las diferencias de género desde lo nacional y el consumo extranjero. Pero estas diferencias no son únicamente sexuales, hombre y mujer, sino también raciales y de clase. En *El dolor de vivir* Soravilla critica los modelos de representación de este deseo que tradicionalmente se canaliza en torno a dos instituciones: el matrimonio y la literatura. El matrimonio como institución legal no ofrece ninguna posibilidad a la mujer: "El matrimonio es una unión absurda, inmoral, antihigiénica. Una situación falsa que lleva aparejada todas las groserías del adulterio, la humillación y el sometimiento canalla de uno de los cónyuges, por lo común, la mujer" (47-48). Desde el punto de vista moral es una institución que esclaviza a la mujer con una serie de "groserías" que impiden su desarrollo como mujer, es decir, su capacidad artística. La otra gran institución es la literatura y el concepto de amor que propone. El amor para la narradora es un amor "divinizado, falso, hecho de literatura barata y de desviaciones del deseo contenido" (48). La presencia de una literatura popular capaz de despertar el deseo de una gran parte de la población está presente en la novela como discurso a tener en cuenta en el estudio de la construcción de la feminidad. Se rechaza la traición amorosa y sentimental que había servido de guía para las mujeres durante el siglo XIX. La experiencia amorosa de Ana María se produce a través de las novelas cursis y de la experiencia de prostíbulo con el marido (104). Ana María es la perfecta casada, dedicada a su hogar y a las ocupaciones burguesas hasta que rompe con las mismas y se marcha a la capital, abandonando a su marido y a sus hijos. Ana recuerda su relación con Julio a través de la crónica cursi del literato del pueblo. De hecho la historia entre ambos está escrita siguiendo los preceptos

sentimentales "y distraía su Spleen en aquel donjuanismo demoníaco que era toda una venganza y un reto viril lanzado" (92). El uso de un lenguaje sentimental para narrar la historia de amor entre Ana y Julio sirve para representar las tensiones entre un modelo sentimental capaz de atraer el deseo del lector pero que reduce a la mujer a una dependencia del hombre dentro de un modelo heterosexual de la identidad.

Tanto el amor como la moda plantean las tensiones en la representación del deseo femenino. Dentro de la relación heterosexual hombre-mujer que organiza este deseo, el hombre es el consumidor y productor del deseo, mientras que la mujer es el objeto del consumo y el receptor de los deseos masculinos. Por el contrario, Soravilla cuestiona esta separación al incluir a hombres y a mujeres dentro de espacio de consumo en donde la mayoría de los personajes consumen sin una reflexión moral o estética que produce una deformación corporal y que los transforma en objetos de consumo.

El deseo en *El dolor de vivir* es un deseo físico y sexual que se representa a través de la ropa y de un sistema de la moda dentro del cual se proponen códigos morales y estéticos que construyen el cuerpo. Evelina, amiga de Ana, se caracteriza por su deformación corporal y moral: "vestida resultaba una mujercita deliciosa, un poco metida en carnes, con cara de muñeca ingenua, que una dulzura infinita, más acentuada cuando estaba en presencia de algún hombre" (54). Aunque una mirada inicial a la vestimenta permite cierta belleza en el cuerpo de Evelina, la exploración de su cuerpo permite ver a través de la ropa las carnes flácidas, las caderas fofas y el vientre estéril que tiene que poner control a través del corsé. La deformación corporal de Evelina, con un busto enorme y unos brazos desproporcionados señala hacia la falta de adecuación entre un

sistema de la moda importado y los cuerpos que se resisten a esos código extranjeros. Al mismo tiempo, esta deformación construye una diferencia racial, ya que la falta de estilo y el consumo de la moda extranjera es un componente racial de Evelina que la liga a las imágenes populares presentes en las marquillas del siglo XIX que analizamos en el capítulo 1.

En el otro extremo, Ana personifica un tipo de belleza estilizada que emana de su interior y de su capacidad de adornarlo de acuerdo a patrones de belleza propios: "paseaba su belleza un poco triste por las calles atestadas de gente luciendo un vestido tan bien hecho, tan discretamente chic, que nadie presumiría que hubiese manos perezosas" (58). Sin embargo, la novela denuncia que poco importa la elegancia cuando las normas sociales imponen una aceptación de las mismas como forma de control social y sexual. Cuando Evelina ofrece una cena en el Encanto para anunciar a la sociedad su viaje a Europa, todas las crónicas sociales se hacen eco de la moda y de la imagen de los asistentes sin considerar que Evelina es una hipócrita "siempre sin salirse de lo "chic", guardando las formas y complaciendo la hipocresía de las gente con su apariencia intachable, su beatitud y su expresión mirífica de "yo no fui..." (314). Lo chic, como discurso de la elegancia ligada a París, está íntimamente ligado a la naturalidad y a autenticidad. No sólo es importante ser, sino la representación de ese ser, de ahí la labor de controlar el lujo y las fantasías como forma de control y crítica social. Ana no asiste a la cena porque no quiere verse comparada materialmente por su falta de medios y un vestido que exponga a la mirada del resto de las mujeres. La crítica a los actores sociales de estos eventos no se producen desde un discurso moral directo, sino desde la falta

material que convierte a Ana en una *voyeur* de la ciudad, que se ha transformado en un escaparate para el consumo. Ana camina por la ciudad y esta actividad le permite desarrollar una mirada del cambio cultural que se cifra en las tensiones estéticas entre el interior femenino, cubano y elegante, y su exterior moderno amenazado por la falta de adornos o su exceso vulgar.

En el prólogo de la novela Lesbia Soravilla presenta a los 4 personajes principales, Ana María, en su papel de rebelde que cree en el amor libre, mientras que Darío Torres es el galán de cine, tipo de la novela sentimental y el melodrama. La ironía de la narradora es obvia cuando afirma que solo ha encontrado una persona de carne y hueso que se ajuste a este modelo. Este modelo se construye desde una mirada cinematográfica que permite la circulación de un nuevo modelo de hombre a lo Clark Gable y una mayor atención al cuerpo masculino. Por su parte, Julio Torres es el héroe ideal y bello pero imposible de alcanzar "que deliberadamente la heroína no deberá jamás vulgarizar en una realización de ideales mezquinos" (8). Sin embargo, es el modelo cubano colonial que, aunque permite participar de una sensibilidad nacional, es una amenaza para la protagonista como vemos al final en el acto de violencia que desencadena la muerte de Ana. También detiene la cámara en sí misma "veinticinco años, clasificación médica de histerismo, exterior gretagarbesco para el piropo callejero y como característica psicológica una espontaneidad rayana a veces en sinceridad agresiva" (7). La identificación de la narrador con Ana, la protagonista queda marcada por estas palabras. Pero lo más importante es que no se define como literata, el conocimiento lo ha

obtenido de la vida, de ahí que, como el título indica, sea un conocimiento doloroso a partir de la mirada y del cuerpo.

El *Dolor de vivir* se organiza en torno a la presencia de la mirada femenina centrada tanto en el cuerpo de la mujer como en el del hombre a través de la moda. Ana y sus relaciones con diferentes hombres sirven para plantear un modelo de cubanidad masculina que se centra en el cuerpo y su adorno. Desde la cursilería se denuncia un discurso material y una producción estética que no se corresponden con los modelos de consumo y la cada vez mayor influencia del cine en la imagen sexual y racial de la isla. En la novela, el mal gusto se presenta como una definición sexual y racial que permite una estética del cuerpo. Sin embargo, la mirada a la moda no es únicamente un medio de transmitir contenidos sociales sino que la moda en sí mismo es el contenido social con el cual identificarse ya sea mediante la aceptación o el rechazo. Incluso si se produce este rechazo, como ocurre en *El dolor de vivir*, en este caso, éste conlleva una distribución de imágenes y una selección de las mismas a través una narrativa cinematográfica.

En *El dolor de vivir* hay una doble mirada de la cámara. Por un lado, Ana es el centro de todas las miradas de los hombres y mujeres, a través de los cuáles tenemos diferentes imágenes de Ana. El narrador contrasta la imagen de Ana con la de los turistas norteamericanos, "unos turistas yanquis exhibían el pecho, condecorados con collares baratos igual que indios de alguna tribu salvaje" (93). Frente a esta imagen extranjera, Lula ve a su prima como el epítome de la belleza cubana tradicional. Sin embargo, Lula no se identifica con Ana de manera directa por ser cubana, sino a través de la pantalla que ofrece el cuerpo de Ana y reflecta la mirada norteamericana de lo cubano, compuesto de

detalles vulgares como los collares baratos que exhiben los turistas y de la moda que Lula observa en Ana. Para el marido Ana es "una miniatura de alabastro elegante" a la que había ignorado al centrarse como Narciso en sí mismo. Lula presenta en un doble espejo la visión que Julio Torres tiene de Ana: "Te cree un ángel y yo verdaderamente siempre te he encontrado mucho de diablesa, de vampira, de mujer fatal" (51). Julio ve a Ana como el modelo tradicional de mujer angelical, mientras que la visión de Lula está atravesada por las actrices y la cámara de Hollywood. Al final de la novela Darío también observa el cuerpo de Ana desde un modelo ideal de belleza tradicional y blanca de la mujer cubana: "Era insolente la albura de su piel de camelia sin sombra de vellos, como hecha en alabastro o en marfil" (409). En otras ocasiones, Ana es convertida en relato, por ejemplo cuando las hermanas de Ismael le piden que les cuente historias de Ana "exactamente igual que cuando de pequeñas le pedían que contase la historia de Blanca Nieves" (300). Ana es blanca, elegante y sobre todo posee algo especial que escapa a la mirada de los que la observan, especialmente escapa a un consumo de los hombres y a atrae la mirada de las mujeres en torno a su elegancia y la piel blanca como objeto fetiche para ser consumido.

La narración multifocal nos ofrece varias imágenes de Ana y un cuerpo femenino en torno a tres temas recurrentes en la definición de la feminidad: la maternidad, la higiene y la locura. Uno de los chismes que circulan sobre Ana es que no se baña. La amenaza de la degradación corporal como definición racial está presente en esta acusación. Anne McClinctock en *Imperial Leather* debate la función del jabón como producto que organiza un sistema de imágenes y que propone un discurso de progreso y

civilización. Al mismo tiempo se convierte en un producto fetiche capaz de articular un control de clase y de la sexualidad dentro de un mercado colonial y una mirada imperial:"Commodity racism became distict from scientific racismo in its capacity to expand beyond the literate, propertied elite throught the marketing of commodity spectacle" (209). La entrada masiva de productos desde Estados Unidos, y en menor medida desde Europa, a partir de las primeras décadas del siglo XX viene acompañada por una progresiva racialización de Cuba dentro de un sistema neocolonial. Ante esta acusación Ana se defiende con una imagen nacional: "nosotras las cubanas somos en extremo aseadas y pulcra" (166). Soravilla expone así las tensiones dentro de un sistema de consumo que se importa como exponente de progreso y modernidad pero que reduce a la mujer a un modelo de feminidad marcada por la raza como elemento de consumo y consumidor pasivo que rechaza porque no permite representar un ideal estético cubano. Por eso frente a la imagen racial y de degradación que se importa desde Estados Unidos, Soravilla propone la imagen de una mujer que se va desnudando poco a poco, despojándose de los significados atribuidos a la ropa y transferidos al cuerpo.

La otra imagen que define a la mujer es la maternidad. Tanto Ana como Marta son femeninas porque son madres. Ante la acusación contra Ana por el abandono de sus hijos, Ana responde que la maternidad es instintiva y por lo tanto intrínseca a la definición de mujer. Sin embargo, las dos únicas mujeres maternales son Ana, su madre y Marta, todas ellas mujeres blancas. Por el contrario, Evelina está marcada por su exceso corporal y la raza. Esto provoca su estéril tanto a causa de su cuerpo como de su caracterización moral.

El tercer elemento es la locura. Se defiende de la locura conciente de que la histeria ha sido utilizada para marcar la diferencia cultural de la mujer y considera que de lo que se trata es de considerar la histeria colectiva de un país que se debate entre diferentes poderes coloniales. Por lo tanto, esta caracterización no responde a un modelo de separación de sexos sino de la colonialidad del poder se representa en el cuerpo de Evelina y de Ismael Ortega.

La cámara, al centrarse en Ana, reflecta su imagen y su mirada en una serie de modelos marcados por el deseo. La mirada de Ana es un consumo elegante de la sexualidad y de un mecanismo de identificación y rechazo de la moda de acuerdo a nuevas definiciones del cuerpo y de la raza. Este consumo permite un discurso sexual que no plantea la división de los sexos sino la falta de relación entre interior y exterior debido a la falta de modelos de belleza y un espacio donde proyectar estas imágenes. Esta identificación con los modelos propuestos va a llevarse a cabo a través del rechazo del exceso de la vestimenta y de la defensa de simplicidad y el cuerpo desnudo como espacio de elegancia.

Ana es el objeto de la mirada, ya las múltiples imágenes que tenemos ella se reflectan en una multitud de imágenes masculinas en donde se plantea una nueva mirada sobre lo cubano. De todos los modelos masculinos, el doctor Torres es el ideal masculino que atrae las miradas de todas las mujeres. Para Evelina es "trigueño, elegante, fino. Bueno un verdadero encanto" (62) pero sobre todo es un galán de película y un personaje atractivo que atrae su atención debido la vestimenta "tanto la camisa como la corbata tranquilizaron a la muchacha con respecto al buen gusto del galeno" (67). Evelina sabe

apreciar la vestimenta y el exterior, pero no el cuerpo mestizo de Darío. Para Ana, Darío es moreno y su boca, que sabe a mango, marca su herencia racial dentro de un discurso de lo exótico. Ana descubre a Darío Torres debajo del traje y a través de esta mirada descubre al ideal de hombre cubano. Para Ana el ideal cubano no se basa en la diferencia de dos sexos, sino una mezcla de los dos que ofrece un hombre por dentro y por fuera y que permite la aparición de un tercer sexo y un hombre nuevo. Darío Torres representa el nuevo hombre cubano y mestizo que encarna el Clark Gable cubano a partir de un cambio en la mirada y el deseo de Ana localizado en la elegancia de su cuerpo.[43]

Sin embargo esta mirada al cuerpo del hombre también denuncia las trampas de un modelo heterosexual que fantasía y el deseo femenino. Hacia el final de la novela se propone una reforma legal que mejore la situación de las mujeres y su situación dentro del matrimonio. Pero sobre todo la novela propone una mirada de atención hacia el peligro que Darío representa como "antropófago con levita" (403) capaz de devorarla, adelantándose a la escena final en la que Darío mata Ana en un ataque de celos provocado por la violencia de Julio Torrens que quiere poseer las diferentes imágenes que circulan sobre Ana.

La mirada a Darío Torres se complementa con otras imágenes en una búsqueda del hombre moderno capaz de alimentar el deseo de Ana. Cuando Ana se centra en Ismael, vestido a la moda, observa que su imagen es la de un hombre salido de la pantalla: "Ortega le pareció siempre delicioso en el cabaret vestido de etiqueta oliendo a Camel y a Guerlain y diciéndole con entonación dulzarrona, cosas halagadoras que ella fingía creer" (310). Ortega es irresistible en la calle por el escenario, el cabaret, los

adornos que le rodean y los productos que consume, por ejemplo, bebidas, tabaco y música. Pero en casa, se descubre la máscara colonial y vuelve y se descubre a un hombre que no se corresponde con la Cuba moderna:

> pero en casa le ocurría lo que a todos los actores que después de verlos en el tinglado se empequeñecen por contraste en la intimidad, o lo que a los militares, de quien se enamoran las niñas románticas por su uniforme y luego descubre, que debajo del traje, no hay más que un hombre como todos y a veces ni aún eso, y se sienten defraudadas... (311).

Es lo que le pasó a Ana, defraudada porque no puedo mirar debajo del traje a Ismael, no puede leer su cuerpo. Ana no cree en el amor sino en la atracción física y en los sentidos que se combinan en el deseo (404). Según la mirada de Ana, la masculinidad de Ismael Ortega no es de este siglo. Ortega es el caballero elegante que mantiene un modelo de masculinidad tradicional que se basa en el alejamiento del consumo y de la moda y en una forma de mirar el cuerpo de la mujer está cambiando en este momento. Es el ideal masculino de héroe nacional y libertador que empieza a desmoronarse: "van a la guerra ilusionados por unos colorines de trapo y unas cuantas frases huecas. Como los mártires de nuestras epopeyas libertadoras" (153). Ana critica el valor social de este hombre al compara a Ismael con un actor, que posa de cara a sus admiradores, pero que en casa y debajo del traje solamente hay un hombre, y no coincide con el ideal. Ortega es el intelectual y hombre de bien que, sin embargo, acaba siendo seducido por lo extranjero a la vez que consume a la mujer.

Entre los dos modelos, el caballero elegante y el nuevo hombre, sale victorioso Darío Torres debido a un cuerpo que atrae el deseo de todas las miradas: "En un salón de baile Ismael resulta fascinante y tu mediquito cavernario, vulgar. ¡Pero en la playa!

Ismael no debería quitarse el smoking ni para dormir y tu médico debía andar siempre desnudo, como los dioses" (383). El cambio en los espacios de moda y los modelos corporales no implica que las ideas cambien ya que éstas son las ideas son las heredadas del siglo XIX, las "del tiempo de los miriñaques y las golas plisadas" (383).

Frank Fanon ha planteado en *Black Skin, White Mask* las relaciones raciales en el Caribe dentro de un modelo colonial y su visión de la nación como un fenómeno global que articula estas diferencias a través del deseo por el otro: "there can be no further doubt that the real Other for the White Man is and will be the Black Man" (9). Esta articulación del deseo colonial en torno a la diferencia racial solo es aplicable al hombre. Para Fanon la mujer blanca se relaciona con el mulato desde una visión romántica y no sexual, lo que expulsaría a la mujer a un espacio nostálgico y pre-colonial y negaría la posibilidad de representación para la mujer que entra en la nación como un espacio puro y sin historia. Esta propuesta de Fanon sobre el deseo colonial es modificado por Soravilla ya que para Ana, Darío encarna el cuerpo de un dios y un consumo nacional. Mientras que a lo largo de la novela duda de su amor por Darío, nunca duda de su deseo por él debido al placer que la mirada le aporta. La fijación de la mirada en el cuerpo de Torres es un acto de elegancia que le permite apreciar un modelo de belleza que todavía no es considerado en Cuba. Por ejemplo cuando Ana le pregunta a la criada por el hombre que ha venido a visitarla, ésta afirma que "es buen mozo" mientras que para Ana lo más importante en su descripción es la raza, "si es blanco o prieto" y por lo tanto de acuerdo a dos modelos de hombre, "el hombre grueso o el delgado." La criada no sabe describir la belleza

masculina frente a Ana que sí cuenta con un vocabulario moderno para definir a este hombre nuevo.

Si Darío encarna la posibilidad de un cuarto sexo, el hombre nacional, el otro modelo masculino es Julio Torrens, para quien Ana encarna la elegancia máxima. Julio es un cuerpo para admirar en la distancia porque ni su comportamiento ni su forma de entretener a las mujeres es un modelo adecuado. Julio es el príncipe de los cuentos de hadas "fantástico, irreal, un personaje de un libro de Anderssen" (12). Sin embargo, Ana no tiene una relación directa con él sino que lee en Torrens un cuerpo romántico. Su única forma de relacionarse con Ana es través del matrimonio, es decir, a través de una institución heterosexual que humilla a la mujer y condena el deseo dentro de la misma. Julio representa la sacarocracia cubana, educado en Estados Unidos, con un cuerpo bello y elegante. Ana quiere ser su amante."Hace pues, muchos años que te deseo y que no sueño más que con ese minuto en que la vida me ponga en tu camino para echarte los brazos al cuello y decirte y probarte cuanto te amo" (76). Desea a Julio, pero es consciente de que este deseo por un hombre extranjero y colonial no le permite un espacio de representación ya que para Julio, Ana es solamente un objeto bello para consumir y admirar. Estos dos personajes nunca cruzan la mirada hasta el final, cuando Julio logra mediante la violencia fijar sus ojos en Ana y matarla.

Para Ana la raza negra es una incomprendida y muestra el dolor de vivir, del mismo modo que la mujer. Esta alianza de las mujeres con otros grupos excluidos recuerda a la tesis de Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Sab*, en dónde la figura estilizada del esclavo encuentra una afinidad sentimental con Carlota a través del dolor.

En *El dolor de vivir*, Evelina expresa su rechazo hacia una raza fea, la negra, que no merece la atención. Para Evelina un negro no se puede convertir en modelo artístico: "solamente a ti se te puede ocurrir pintar este diablo lanudo y bembón, habiendo gente bonita por el mundo" (124). Sin embargo, Ana pinta al negro por su afinidad con el dolor. Es una alianza entre una clase alta y blanca y una clase popular marcada racialmente. El dolor de estar excluidos permite a Ana expresar un modelo del buen gusto que no solamente está codificado en el cuerpo sino que lo absorbe como parte de la sensibilidad nacional.

La belleza y el buen gusto libran a Ana de su condición de pobre y le permiten verse a si misma dentro de Cuba. Ana se hace su propia ropa, barata pero *chic* frente a Evelina que aunque tiene acceso a los modelos franceses no tiene cuerpo ni gusto para lucirlos. Marta, en su condición de escritora y extrajera, es capaz de apreciar el buen gusto de Ana que no solo sabe vestirse bien sino que decora la casa de acuerdo a unos modelos de sensibilidad artística: "Hay que vestir y vivir bien...Un zurcido y un jarrón falso son como faltas de ortografía en nuestra vida" (125). El cuerpo de Ana es un espacio en blanco en donde inscribir nuevos modelos sociales a partir de una definición sexual y un modelo de feminidad que permita la visualización de una modernidad cubana basada en el buen gusto, la simplicidad y la falta de estridencias. Además, la mirada de Marta crea una alianza femenina transnacional que le permite insertar esta imagen de cubanidad más allá de los límites de la isla. Cuando Marta visita la casa de Ana observa que "aquí no hay ni un solo bibelot vulgar ni baratijas ni nada que decomponga la

modestia orgullosa de sus muebles cómodos, y fuertes, sin estridencias de vanguardia , ni arcaísmos postizos" (125).

La importancia de la moda dentro de la sociedad cubana evidencia las tensiones que provocan los cambios de modelos estéticos, ya que Ana elegancia es cuestionada continuamente debido a las críticas sobre su pobre vestuario, la procedencia de su ropa, que no es de diseño, y el uso continuado de la misma que hace que empiece a verse un cuerpo ajado por el uso. Ana se rebela contra esta tiranía de la moda desde la defensa de un cuerpo híbrido que combina diferentes elementos: "y no se porqué habría de avergonzarse ella de su hibridez cuando mi criada mulata no se avergüenza de la suya ni se cree menos porque en su sangre de etiópica, varías gotas de sangre de blanco..."(148). La hibridez de Ana no se representa a través de su piel, que como hemos visto anteriormente es percibida a través de un blanco puro, sino que se plantea desde el adorno que permite un mestizaje cultural. La hibridez de Ana se lleva a cabo desde su sensibilidad artística que le ayuda a modular su cuerpo y adaptarse a los modelos que circulan en la isla al mismo tiempo que se rebela contra el control que los mismos ejercen en el cuerpo de la mujer como objeto de consumo.

En contraposición, encontramos otros cuerpos femeninos definidos por la ridiculez y cursilería, especialmente en los personajes de Evelina y Beba. Evelina es como "una muñequita de alcoba" que aunque tiene acceso al exceso material no es capaz de adaptarlo a su cuerpo debido a su manía de imitar a la moda parisina: "Evelina en corset, se debatía sofocada, los brazos en alto tratando de meter su opulenta humanidad en un estrecho refajo de seda rosa" (62). La exterioridad de Evelina es un reflejo de su

interior, ya que es "tan chata por dentro y por fuera, digna de una piedad abnegada que disculpase su mediocridad" (87). Evelina es cubana por su imaginación desbocada y su neurosis producto de su incapacidad de adaptar el cuerpo a unos modelos extranjeros. Esta imaginación es cursi, una imitación exacerbada que la deforma. También el marido de Ana es visto desde su cursilería y como modelo de hombre que no ha sabido adaptarse a la modernidad del país: "analizaba con una crueldad deleitosa el verde estridente de su corbata pueblerina, el corte vulgar de su traje azul añil que hería la retina de una manera terrible, la poco feliz combinación de las medias con los zapatos a dos tonos, escalonadamente cursis" (99). La colonialidad del cuerpo de Evelina y su marido se expresa a través de un discurso cursi, que se construye desde la imitación de modelos franceses provoca el placer estético a partir del mal gusto. Para Ana, la mirada a Evelina y a su marido le confirma su estatus de mujer moderna y elegante.

A lo largo de la novela el deseo de gozar los placeres sensoriales se representa de acuerdo a un estatus social, racial y sexual. Las mujeres como Ana pueden acceder al placer del cuerpo a través de la moda, pero este proceso corren el riesgo de depender de un modelo extranjero, el de la moda y el cine, que busca una racialización de la mujer cubana. Pero por otro lado, les permite un espacio para mirar y expresar un gusto estético y la posibilidad de organizar una comunidad femenina partiendo de la identidad sexual, pero teniendo en cuenta también las diferencias raciales y de clase que le permiten la imagen de un tercer sexo, la mujer cubana.

El placer sentimental del amor se presenta como una utopía ya expresa un deseo más allá del cuerpo que la convierte en dependiente del hombre y de un sistema

heterosexual que la humilla y le impide desear. Otro sentimiento placentero y deseado por Ana es el dolor. El dolor se transforma en elegancia a través de la mirada artística que se identifica con dicho dolor "pero resulta impresionante ese dolor de raza oprimida, que aún después de ser libre continúa sufriendo la peor de las esclavitudes: la incomprensión. El cuadro lo dice a gritos" (124). Ana, como pintora, expresa su afinidad con la raza negra y la absorbe como elemento artístico. En esta escena Marta y Ana discuten la posibilidad de movimiento artístico que reinscriba lo negro dentro de la sensibilidad nacional. Sin embargo, mientras que para Marta, como extranjera, el arte de vanguardia es un movimiento de progreso y renovación, para Ana es un engaño a los sentidos. Marta considera que hay que transformar el arte llevándolo al polo opuesto del realismo, de forma violenta, del mismo modo que sucedió con la defensa de los derechos de las mujeres. "Queríamos, queremos aún, que reconozcan nuestro derecho a vivir de acuerdo a nuestros necesidades, sin prescindir de la magnífica diferenciación biológica de los sexos" (152). Ana y Marta personifican dos debates feministas. El más extenso es el que propugna la separación de los sexos como principio fundamental para que la mujer acceda a sus derechos y defiende la independencia de la mujer y su derecho a vivir fuera de un modelo heterosexual de dependencia. Para Marta el hombre "es un pigmeo sin ideales, aburguesado, cómodo, inútil, egoísta, que se afemina en la molicie y la autoadmiración ridícula" (153). Para Marta los hombres son andróginos griegos, bellos, pero sin ninguna capacidad intelectual para entender a la mujeres. Por el contrario, Ana no tiene sentimientos de solidaridad femenina, no cree en una comunidad de mujeres, sino que crea una alianza entre diferentes grupos a través del gusto, lo que le permite una

representación de diferencias raciales, de clase y nacionalidad que se inscriben en su definición de feminidad.

Si el siglo XIX es un periodo en donde del traje funciona como espacio de fantasía y artificio, como construcción cultural de un cuerpo biológico, a lo largo del XX vemos se produce un cambio ya que ahora no se trata de construir una imagen sino de ser la imagen, ser el cuerpo a través de la superposición del interior y el exterior como espacio de la subjetividad. El cuerpo es un mundo fronterizo y el resultado del artificio, del adorno es una realidad diferente que debe ser reafirmada de manera constante a través de la mirada y el consumo. Dentro de esta realidad, lo cursi es un discurso de la ilusión que se desea y al mismo tiempo se niega. La cursilería es un exceso y un movimiento escapista hacia una fantasía que se acepta y se rechaza. El personaje moderno no tiene sentido del ridículo y vemos que los personajes modernos son ridículos y cursis. Esta cursilería permite representar la materialidad del espacio y la elegancia cubana. Si embargo, hay una diferenciación racial marcada desde los espacios de consumo y de representación del mismo. Mientras que Evelina es cursi en un espacio doméstico, Lula Pérez y Beba del Pino, las dos blancas, proyectan su ideal de mujer moderna y cursi en la calle.

La calle es una exposición de maniquíes por donde pasean diferentes tipos de mujeres. La mayoría de estás mujeres están "tiranizadas por los abrigos, los fieltros, las plumas y los guantes, semejantes a siluetas estilizadas de algún magazine de moda" (185). El otro modelo es el modelo decimonónico y colonial de Cecilia Valdés, en donde las mujeres— "caderas opulentas como modelos de Rubens" (185)— se caracterizan

tanto por el exceso corporal como por material y por la diferencia racial. Estamos ante un cambio de modelo que no tiene en cuenta a la mujer criolla sino a estrella de cine como Greta Garbo y Clara Bow. Soravilla ofrece una crítica a la influencia de Hollywood y a la imitación de un modelo de mujer que según ella no es apropiado para Cuba. Dentro de este modelo propone una mujer cubana que combine una tradición cubana con una utopía moderna: "Son las preciosas de hace siglos. El inevitable tipo de transición de una época a otra y que está entre la criolla gorda, virtuosa y de escasa cultura y la mujer que ha de venir de toda esta renovación iconoclasta" (186). La "nueva mujer" como materialización de arte de vanguardia es el antecedente de un arte moderno propiamente cubano, una utopía artística y ética que permita un nuevo cuerpo femenino moderno.

La cursilería permite reformular los modelos dentro de un espacio transnacional en dónde poder representar unos valores estéticos modernos. Lula Pérez, prima de Ana, es cursi y cuando el Chino se detiene en los zapatos y las medias afirma "valiente picúa.[44]" Lula es el modelo de virtud colonial, en donde la fealdad se transforma en rectitud moral pero que se tortura debido a los deseos que reprime. Para el hombre cubano el ideal de mujer moderno es el que sale de la pantalla por eso cuando el Chino compara a Bebita con Greta Garbo lo hace pensando que "aquello era lo máximo que podía aspirar una muchacha moderna" (190). Sin embargo cuando Beba se presenta lo hace desde la cursilería como marca personal: "Beba del Pino, señorita de dieciocho años, aventurera y cursi" (191). Beba no tiene afeites, es robusta, franca y no se muerde la lengua al expresar sus opiniones y es un modelo de mujer cubana. Una de las escenas más importantes es cuando Beba del Pino mira el escaparate de los almacenes El Encanto

y admira un modelo francés. La escena se construye en una *mise en abyme* ya que al mismo tiempo que ella admira el modelo francés es admirada como cubana por efecto espejo que se transmite a través del cuerpo de Beba. el reflejo en el espejo produce un producto cubano pero a través de la mirada de los hombres que se fijan en sus caderas y senos que la moda no puede sujetar y escapan a los límites de la moda. No es casualidad que esta escena se produzca en los escaparate de *El Encanto*, símbolo cubano de la modernidad y espacio simbólico en la historia cubana. El Encanto fue el centro comercial más importante de la isla. Fundado en 1888 y situado en la llamada "esquina del pecado" era conocido tanto por la mercancía que desplegaba en su interior como por ser un espacio de interacción social y un escenario para admirar la belleza cubana, así como a las grandes estrellas de Hollywood que visitaban la isla y *El encanto*.[45]

Por el contrario, Ana es elegante y aristócrata porque no necesita ni trajes, ni modistos ni maquillaje: "su mecanógrafa le hubiese documentado seguramente que toda la luminosidad y el chic y el sello de distinción y riqueza que se desprendía de su encantadora visitante no provenía de su indumentaria sino de su presencia aristocrática, de sus ademanes, de su manera de caminar" (218). La mirada de la mecanógrafa sabe apreciar la elegancia innata del cuerpo de Ana y crea una solidaridad femenina en torno a la belleza. Por su parte Beba necesita de una comunidad de hombres que sean depositarios del efecto del escaparate y la seducción a través de un consumo limpio y patriótico de la mujer. Hortensia, amiga de Lula Pérez, aunque alaba la espiritualidad recuerda que no por eso se deja de ser mujer con un cuerpo material. "No hay flores ni modistos, ni nada, y por mucho que se gastase, siempre resultaría cursi." (231). Por eso,

le recomienda a Lula que se vista por patriotismo para enseñar la belleza cubana (240). La honradez es vista como marca de mediocridad y de clase media, ya que a las mujeres no se les permite divertirse ni expresarse estéticamente a través de su cuerpo. Soravilla pone de ejemplo a las hermanas de Ismael Ortega que no saben hacer uso de su belleza: "Vestían modestamente, sin elegancia ni buen gusto. Sus trajecitos baratos, adquiridos en alguna liquidación de barrio, afeaban notablemente la belleza de ambas" (291). Ana se considera moderna tanto por sus ideas como por su cuerpo, pero también por su capacidad de poner en práctica su buen gusto a través de diferentes prácticas de rechazo y adaptación a los modelos de consumo dentro de la isla.

La falta de elegancia se traduce en una imposibilidad de apreciación estética debido a los modelos tradicionales. El fantasma de la mujer de Ismael está presente en su ropa y en la habitación intacta que la convierte en memoria sagrada de la muerta. La nostalgia por un momento pasado y tradicional es atacada por Ana que acusa a la muerta de ignorante por comprar libros que no lee y que solo sirven de adorno. "Los que escriben para el público no saben nunca cuantos usos se darán a sus obras, hechas con *intellecto de amore*, como ésta, por ejemplo, Rodó merecía otra estimación" (308). El *Ariel*, como libro insignia de una identidad latinoamericana frente a la barbarie de Estados Unidos, se fundamenta en la identificación estética como proyecto político. Ahora en Cuba "lo mismo sirve de adorno que de cojín" (308). El libro como objeto fetiche de nostalgia es convertido por Ana en un objeto más de consumo que no la satisface de acuerdo a la nueva sensibilidad cubana.

Hacia el final de la novela, Ana se queda sin cuerpos donde mirarse, Evelina y Ulises se van a Europa, Marta embarazada le resulta un poco cargante, Lula y Beba se separan de ella. En este momento se produce el encuentro con Darío Torres y Ana centra la mirada en él. Los ojos de Ana son mencionados en ocasión como uno de sus rasgos más sobresalientes, Torres afirma que incluso con los ojos cerrado la había reconocido porque "sus ojos son casi la mitad de su persona" (317).

Por su parte Ana, centra la mirada a Darío Torres en la boca y los ojos, marcados racialmente: "la gracia de sus labios abultados y sensuales, sus grandes ojos de color de tabaco maduro" (318). A primera vista, Darío no es un hombre elegante, sin embargo el gusto estético de Ana ha ido evolucionando a lo largo de la novela y ahora afirma que: "Y no era un hombre guapo cuando andaba por la calle dentro de su impecable traje gris y hasta se le antojó vulgar la primera vez que lo vio" (327). Anteriormente, Ana pensaba que el deseo volvía reflejado en zonas erógenas pero que una vez satisfecho el contacto físico volvía la frustración. Ahora con Torres, el reflejo de su deseo es una imagen completa frente a la fragmentación de Ana como producto de un movimiento de la cámara. Ahora la cámara no se centra en el cuerpo de Ana como cuerpo estético, sino en su labor estética en torno a la decorar la casa. Esta casa es una superposición de espacios y diferentes influencias, por ejemplo los cojines en el diván, los pañuelos y alfombras son de estilo oriental con "una lámpara con pantalla de seda" (335), mientras que el rincón aparece con una biblioteca estilo vanguardista. La casa parece una copia de una revista "una viñeta de magazine americano con el butacón de cuero, la mesita enana [...] para que la joven se acurrucara como una muñeca adorando en silencio a su monarca

hermético" (335). El consumo de productos, tanto nacionales como internacionales, es actividad que modela las diferencias sexuales y acentúa la identidad sexual hombre-mujer. Durante la primera parte de la novela Ana había observado rasgos femeninos en todos los personajes masculinos, ya fuera a través del físico como en el comportamiento señalando hacia la unidad de los dos sexos: "Así hasta el infinito, la teoría popularmente aceptaba de los dos sexos antípodas resultaba fallida en la práctica" (344) en suelo cubano. Soravilla propone un tercer sexo encarnado en Ana y Beba del Pino: "Habría de hacerle el amor a una mujer-transición-al casi tercer sexo, con desgano ostensible de muñeco vanidoso y endiosado" (344). Intenta plasmar este cuarto sexo en Darío, modelo de masculinidad cubana y descargar en él su pasión y su deseo por un nuevo cuerpo y nuevos placeres. Sin embargo, es consciente de la fragilidad de esta posibilidad de crear nuevas identidades sexuales como elegancia corporal: "Ella había nacido otra vez, soñaba como si aún no supiera la brevedad engañosa de las ilusiones" (346). Estas ilusiones y deseos se plasman en la casa que Darío le proporciona como un espacio vacío sin ninguna relación con el exterior. El espacio estético del hogar se convierte en una pesadilla ya que Darío no soporta la sensualidad de Ana. Por encima de la raza, está la educación de género que se impone, por lo que el pretendido mestizaje es criticado como un discurso que difumina las desigualdades de género y la falta de libertad de movimiento y la anulación del deseo de las mujeres.

A lo largo de este capítulo hemos analizado la representación de la cultura material, y en concreto las conexiones entre un sistema de la moda transnacional y la producción textual a la hora de crear diferentes imágenes femeninas. La representación

del cuerpo como espacio de proyección de fantasías populares es donde analizar diferencias raciales, sexuales y de clase de clase.

La moda no puede considerarse únicamente como una imitación de la concepción estética de la aristocracia y las clases altas. Por el contrario, permite observar la amenaza que sienten dichas clases dirigente la importancia de la moda como cultura popular. En los textos analizados encontramos que la moda crea un espacio de identificación femenino y por lo tanto un discurso sobre la identidad sexual. Al mismo tiempo este discurso de género propone sobre la disciplina del gusto y del cuerpo. En el caso femenino el límite entre la elegancia y el mal gusto es interpretado como pecado que aboca a la prostitución como vimos en *El Lujo* de Lola Larrosa. El gusto modifica la expresión corporal, los gestos y las relaciones con los demás y es fundamental en *El dolor de vivir* de Lesbia Soravilla que plantea la disciplina de la mirada en Cuba. Es una construcción de una feminidad elegante frente a una masculinidad sobria que permite la elaboración de modelos nacionales en torno a la naturalidad y el saber estar.

El consumo visto como actividad femenina plantea un discurso moral en torno a la participación de la mujer dentro de modernización de la nación. La moda es un espacio de creación e interpretación para las mujeres, a modo de las conversaciones estéticas ligadas a lo masculino. Sin embargo Soravilla nos presenta a un diferentes modelos masculinos marcados por el consumo. En Cuba, la importancia del consumo ligado a nuevas formas de comunicación masiva como el cine o la publicidad es fundamental para proponer nuevas formas de entender una historia de la cultura material y la importancia de su organización de acuerdo a los parámetros estéticos que sirvan como espacio de

identificación de la cubanidad. La revolución cubana de 1959 no es no solamente un fenómeno político sino una experimentación estética que intenta cambiar esa representación del consumo desde el rechazo de la imitación para poder incluirlo dentro de un proyecto ideológico. Según Michael Chanan la mayor parte de las producciones cinematográficas no tienen un valor estético porque se basan en un consumo no desde el punto de vista ideológico sino del placer: "The film made in Cuba before the cinema of the Revolution exploded onto the world's screens in the 1960s are of little aesthetic import, whatever the delights, mainly musical, they may sometimes contain" (4). El cine de la revolución de los años 60 debe ser considerado como otra etapa de la representación costumbrista del consumo y la apariencia, lo que implica una nueva forma de mirar. En su análisis de la herencia decimonónica del cine cubano, Chanan señala la relación entre moda y literatura como objetos de consumo pero son únicamente una copia que no tiene ningún valor porque es una mera superposición de modelos extranjeros a través del consumo: "The culture you buy doesn't stick. It doesn't stick because the only thing going on in such transaction is the imitation of outward forms of behaviours" (61). Chanan afirma que este consumo es femenino, ya que las mujeres son las que copian en los salones, consumen en los cines imágenes extranjeras y actúan como extranjeras con intención de seducir al hombre y atraerlo al matrimonio. La función del consumo y de lo material en el cine revolucionario es importante ya que, más que romper con una tradición estética anterior, establece relaciones sutiles con una historia cultural de la isla partiendo de la diferencia sexual. La reducción del valor simbólico del producto cultural al ser consumido, le resta la función de producto social, lo que implica expulsar a la

mujer de un espacio de producción y participación ciudadana y estética, pero importante a la hora de construir un movimiento estético revolucionario ligado a nuevas formas de articular la mirada y el consumo de la nación a través de la pantalla.

Mediante el uso de la vestimenta se regula el gusto y la configuración del cuerpo como forma de conocimiento indispensable para ser parte de los proyectos culturales y políticos nacionales en Latinoamérica. Ser moderno implicaba "estar a la moda", ya sea en el plano material del vestir, como en el plano de las ideas y la estética. La moda se convierte en experiencia estética, en una nueva ficción para el consumo y la creación de identidades de enorme impacto en las revistas mexicanas *El álbum del la mujer* y *Las violetas del Anahuac.*

La moda se convierte en un instrumento importante para regular gustos, es un discurso de autoridad que organiza el espacio en torno a los valores simbólicos atribuidos al vestir y al adorno. La sofisticación es sinónimo del buen gusto, de las buenas costumbres y la educación, y configura estrategias de poder y el acceso a diferentes campos del conocimiento a través del "bien vestir y el "buen decir."

Notas

[1] Benedict Anderson y la comunidad imaginada basada en la lectura está estrechamente relacionada con la ciudad letrada teorizada por Ángel Rama. Ambas comunidades se constituyen como masculinas, homogéneas y nacionales. Aunque Anderson acierta al conceder una especial importancia a la lectura de periódicos como forma construir la nación, su análisis presenta un espacio homogéneo de la misma y no considera la diferencia sexual categoría fundamental a la hora de construir dichos espacios.

[2] El feminismo francés ha planteado un marco teórico de análisis para la relación entre lenguaje, feminidad y feminismo. La adjetivación de la historia y de la literaria que ahora se convierten en historia femenina y escritura femenina, no supone en muchos casos la incorporación de nuevos métodos de análisis. Esta diferencia aboga por una esfera separada entre hombre y mujer, lo que mantiene la diferencia heterosexual como natural y único marco posible de análisis. Para el feminismo supone que las primeras olas teóricas basen sus hipótesis en la dominación de la mujer dentro de un sistema patriarcal y la presentación. En el caso del adorno, las mujeres son vistas como víctimas de la moda y la vestimenta y el adorno del cuerpo como una estrategia de dominación masculina. Con esto no queremos afirmar que la separación de esferas no haya sido productiva como estrategia de enunciación como analizaremos en el caso de México y la publicación *Las Violetas del Anáhuac* (1888-1887).

[3] El problema reside en los accesos a los materiales populares del XIX consignados en archivos, a veces difíciles de localizar y de reproducir. Además no hay suficiente reflexión teórica y análisis del impacto del consumo y de los objetos de consumo en el siglo XIX. En la mayoría de los casos, el lujo y el consumo son mencionados como una amenaza a la constitución de la nación.

[4] El libro de Elizabeth Wilson ha tenido un impacto enorme ya que plantea un modelo de análisis de la moda desde categorías artísticas y en su relación con una cultura alta, pero también su estrecha unión a una cultura de consumo popular. Sin embargo, lo hace desde un punto de vista nacional y centrado en Inglaterra, lo que ha continuado con un modelo teórico que sitúa lo la producción original en Europa y la copia y el consumo en la colonia. El otro modelo para analizar el consumo es Néstor García Canclini. Sin embargo, sus propuestas sobre el consumo y el acceso a la ciudadanía y a la identidad cultural plantean este modelo como propio del siglo XX.

[5] Esta falta de genealogía de lo cursi latinoamericano podría llevar a pensar que el uso de lo kitsch como cuestionamiento de las literaturas nacionales y hegemónicas es un fenómeno de reciente uso. Además no está teniendo en cuenta una historia de lo cursi como estética del exceso material y la reorganización del consumo.

[6] Raymond Williams y su concepto de análisis de la sociedad como una estructura de sentimientos es una respuesta a las teorías estructuralistas que remiten al lenguaje como la única posibilidad de representación de la realidad. Para Williams esta estructura de sentimientos es una experiencia social de cada grupo combinando las actividades cotidianas y los discursos normativos estructurados. La moda como estructura de sentimientos permite las relaciones entre los participantes de una comunidad y las interacciones entre diferentes ideales de belleza y modelos de conducta.

[7] Para Enríquez Salamanca estos textos permiten el desarrollo de una conciencia política que permite la participación política y culmina en la adquisición del derecho al voto para la mujer española en 1932 (103). Este modelo de la diferencia se opone claramente al de la igualdad que rechaza las imposiciones cotidianas de la mujer. Sin embargo, hay que tenerlo en cuenta en el análisis de las diferencias de género en Latinoamérica.

[8] Las imágenes de mujeres en bicicleta que circulan en los periódicos de finales del siglo XIX se en agrupan principalmente en torno al consumo o a un cambio en las relaciones con los hombres, generalmente del matrimonio.

[9] Los artículos que recogen Beethan y Heilmann se centran fundamentalmente territorios imperiales o afectados por la influencia imperial de Inglaterra. La falta de ejemplos latinoamericanos desde un espacio postcolonial plantean la posibilidad de considera a esta "nueva mujer" como producto de un modelo imperial que establece las diferencias en torno a la feminidad.

[10] Esta dicotomía no explica por qué este modelo adquiere una mayor vigencia en Latinoamérica a partir de 1870. Tampoco explica por qué en Latinoamérica el hombre no renuncia, como vimos en el capítulo 4 tan fácilmente al adorno del cuerpo y a un discurso estético, origen de una identidad nacional y continental como vimos en José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal.

[11] Según Amy Kaminsky "the possibility that the word sex might denote difference as constructed in culture has not been fully appreciated by North American feminist for whom the cognate sex has seemed irredeemably tied to biology" (3) Si el género marca la diferencia de forma cultural, plantea que el opuesto, el sexo es natural, como lo es la diferencia biológica entre hombres y mujeres. Teresa de Lauretis ha teorizado la categoría del género como una forma de plantear la diferencia en un marco internacional.

[12] Traducción de Latinoamérica para el Norte Gayle Rubin y el sistema género-sexo. No puede haber un movimiento internacional femenista a menos que haya una categoria que todas las lenguas acepten y que implique la relación entre género en relación al sexo. Entre lo cultural y lo biológico. Estamos de acuerdo con Kaminsky en torno a la consideración feminismo como únicamente europeo, sin embargo no podemos descartas las implicaciones geopolíticas de la adcripción del feminismo, que todavía encontramos hasta la fecha. Imperialismo y el feminismo como efecto del mismo. El feminismo no es estático y cambia, varía con el tiempo, el espacio. El feminismo mismo está enraizado en unas circunstancias sociopolíticas.

[13] Por eso los museos del traje han sido analizados como un fetichismo del traje al despojarse del contexto socio-histórico y del movimiento corporal y gestual que lo acompaña.

[14] Según Baudrillard "Fashion is the pure speculative stage in the order of sign" (92) lo que presupone una continua resemantización de los signos que componen la moda para conforma un espectáculo estético que hay que retomar continuamente en una búsqueda del placer del cambio y la transgresión. Por esta razón la moda es el emblema de la modernidad y la búsqueda del placer del cambio constante.

[15] Proceso paralelo al de la figura del escritor, el diseñador se ve como un artista y la costurera como una mera copiadora o lectora de un diseño. La diferencia sexual es también una diferencia en los modos de ejercer la autoridad, el control de la producción estética y el acceso al conocimiento.

[16] Mantenida por los teóricos de la moda, Susana Saulquín y Lipovetski.

[17] Diana Crane ha estudio el gasto masculino de las clases obreras en Inglaterra. también el David Breward planteado la diferente codificación del consumo masculino en el Londres de finales del siglo XIX. Leora Auslander analiza las diferencias genéricas que se establecen en París a través del consumo.

[18] Según Julia Kristeva y Helénè Cixous esta incorporación no se lleva a cabo de forma directa y natural sino de forma simbólica a través de la escritura y la resemantización del orgasmo y los fluidos corporales como la menstruación.

[19] Hay que señalar la importancia de las revistas modernistas en México, a pesar de su limitada tirada crean un espacio de intercambio latinoamericano y unas imágenes que tienen un gran impacto.

[20] Lleva por subtítulo "dirigido por señoras" que remite al estado civil de casada de sus directoras. La profesionalización de la escritora pasa en algunas ocasiones por el matrimonio. En *Las Violetas del Anahuac*, aquellas colaboradoras solteras se consideran a sí mismas "señoritas" con un gusto por la belleza que las impulsa de manera instintiva hacia la palabra.

[21] Reescritura de la civilización desde los márgenes. Francine Masiello estudia el modelo de civilización y barbarie y cómo la mujer argentina lo reescribe a partir de su participación en la prensa y en torno a los debates sobre la educación, la guerra y la moda.

[22] La importancia del tema de la educación ya que la nación se basa en un concepto de "maternidad republicana" en las que las mujeres son depositarias de la educación de los futuros ciudadanos, adscribiéndose su actividad al entorno del hogar. En este sentido se establece una estrecha relación entre las escritoras isabelinas con Latinoamérica. A través de la moda se establecen relaciones trasatlánticas. Hay que notar que las mujeres mantienen una fuerte relación con España. La obsesión modernista por París si bien no desaparece en las mujeres y su imitación de modelos franceses, se reduce bastante en el caso de las mujeres escritoras que optan por mantener los lazos con la metrópoli y crear alianzas femeninas a través de la prensa.

[23] Amado Nervo publica una *El diario del Mundo*. En dicha columna es Oberón el que domina las fantasías. Además, Nervo publicó Cartas a Mujeres, en forma de columna semanal en las que adepta diferentes voces femeninas que representar estereotipos de la sociedad mexicana.

[24] Es un discurso cultural frente a la definición sexual presentada por el feminismo europeo. Cristina Enríquez Salamanca en su artículo sobre la lucha por el voto femenino en España plantea como una la separación de las esferas y la definición de lo femenino desde un catolicismo, que ya había sido planteado por las escritoras isabelinas de mediados del siglo XIX, permite un debate político que concede a la mujer en 1930.

[25] Una versión anterior de 1873 se publicó bajo el título las *Hijas del Anáhuac*.

[26] El Imparcial, por ejemplo si tenía La Biblioteca Nacional y publicaba folletines de mayor tirada al final daba las tapas, que eran consideradas como objeto artístico para el realce de la obra y para la encuadernación.

[27] Michael Aronna analiza los discursos sobre los pueblos enfermos como el discurso nacional de la carencia. Esta enfermedad en parte se relaciona con el discurso de la cursilería por apuntar desde ángulos diferentes a un proyecto de modernidad que se representa desde sus lagunas, dependencias y una utopía del fracaso. Es un espacio popular de la carencia que organiza los espacios nacionales partiendo de las desigualdades y el dolor o el deseo que la carencia material provoca.

[28] Pardo Bazán establece una critica al gusto y al consumo que permite a las clases trabajadoras, pero sobre todo a las mujeres llevar la misma ropa que las de clase alta. En esta crítica está presenta la construcción de tipo nacional desde clases populares frente a la pérdida del tono nacional en otras clases. Es nostalgia nacional y colonial que sitúa la mezcla de la peineta y el mantón de Manila la autenticidad española.

[29] La falta de identidad que Saulquín atribuye a los argentinos dura hasta el año 2001, momento en el que la autora sitúa la etapa de originalidad de la moda debido a la aparición del diseño. Para la autora, la grave crisis económica de Argentina y la globalización crean el espacio adecuado para el desarrollo de un estilo personal y argentino.

[30] Noé Jitrik y su canónico artículo "El 80 y su mundo", no incluye *Stella* o la producción de ninguna otra mujer. Sin embargo en las últimas décadas se ha producido una intensa labor de

recuperación de textos y de critica literaria en torno a la producción cultural de las mujeres.. Sin embargo todavía queda una gran labor de recuperación de las revistas y publicaciones que contienen una gran cantidad de textos sin editar y que podrían ayudarnos a establecer modelos análisis y contacto entre creación literaria, consumo cultural y discursos sobre la identidad.

[31] Manuela Gorriti aportó en sus textos un debate sobre el dinero y la relación de la mujer con un sistema capitalista a través del consumo pero también la producción textual y cultural. Hay que observar que la relación de la mujer con el dinero es ambigua y compleja. La feminidad queda definida por la falta de relación con el dinero. Para ser mujer y femenina la mujer accede a la categoría de mujer y su adscripción a la feminidad a través de la moda y la escritura. Pero este modelo deja fuera a las mujeres obreras. Su relación con el dinero elimina la posibilidad de acceder a un discurso del buen gusto que ha codificado el intercambio de dinero y la moda como una imitación de las clases altas y por lo tanto sin originalidad y sin valor estético.

[32] No vamos a incluir en este análisis lo camp que tiene una importancia fundamental como transgresión sexual en Cuba a partir de la reapropiación de la cultura material femenina como crítica política y espacio de rebeldía desde el cuerpo y el mal gusto que no se define por la nación pero se regula desde ella. Un ejemplo es el consumo de la condesa de Merlín sobre por parte de Severo Sarduy a partir de la vestimenta, los objetos y los gestos.

[33] Es la táctica de Puig en *Boquitas Pintadas*. Sin embargo, en lugar de lo cursi se habla de lo kitsch. No defendemos una equiparación de los términos, pero conviene señalar que la falta de una periodización de lo cursi en Latinoamérica lleva a la importación de términos y modelos de interpretación que no tienen en cuenta un contexto cultural y unas problemáticas locales.

[34] Recordemos la reacción de José Martí en escritura de Oscar Wilde y la disposición estética desordenada y sin un espacio de lectura.

[35] Hay multitud de ejemplos de las consecuencias morales del lujo y el exceso, siendo ésta una de las interpretaciones más extendidas dentro del análisis cultural decimonónico. Es el caso de Blanca Sol o de Rosalía en *La de Bringas*. Ambas consumen desmesuradamente y construyen una identidad alrededor de la moda y del despliegue visual de su cuerpo. En ambas novelas la protagonista acaba en la prostitución. Sin embargo, existe en ambos casos una cierta ambigüedad. El final deja pendiente la condena y ha sido interpretado como espacio de liberación y ha permitido a la crítica un análisis positivo de este consumo y del cambio cultural que representa para la mujer y su inclusión dentro de la modernidad.

[36] El ensayo de Barthes "La muerte del autor" forma parte de una reflexión sobre la autoridad y el construcción del discurso que también ha interesado a Michel Foucault y Jaques Derrida. Para Foucault lo que es importante es la "función del autor" en relación al conjunto de normas y asunciones que organizan el texto y las relaciones entre los elementos de la página.

[37] Galdós y Rosa Montero coinciden en *La loca de la casa* en un planteamiento de la imaginación como marginal. En Galdós, la historia se sitúa en Barcelona, pero no en la ciudad, sino en la provincia y en el seno de una familia aristocrática.

[38] Esta carencia es fundamental en el discurso de Zoe Valdes y la reescritura de la revolución en el periodo especial. También está presente en el discurso de las ruinas, tanto arquitectónicas como ideológicas que rodean al régimen castrista. Sin embargo es un doble discurso, ya que estas ruinas son también parte de un discurso oficial sobre la resistencia ideológica de Cuba frente al exterior.

[39] Una de las críticas a la propuesta de Mulvey es la falta de ejemplos concretos de películas y audiencias, asumiendo que lo masculino y lo femenino son categorías universales. Además, esta aproximación de Mulvey a la mirada en el cine como instrumento de dominación parte de una proyección o identificación con la pantalla y la mirada que se representa en ella que

se produce en un espacio vacío. En este contexto, el espectador no tiene ninguna relación con otros medios de producción y otros objetos de consumo.

[40] En Argentina, el posmodernismo literario liderado por Augustina Delmiri, Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni había desarrollado una escritura del cuerpo y el adorno que articula alternativas a la representación de la mujer como objeto de consumo que había caracterizado al modernismo. A través de las máscaras y la fragmentación, la escritura posmoderna femenina establece unos límites diferentes sobre el cuerpo y la función del adorno para elaborar una estética del cuerpo y de la escritura.

[41] Esta moda es un sistema estético en donde las mujeres pueden desarrollar una producción artística. Las conversaciones entre Marta y Ana sobre arte y moda siguiendo el modelo de la *causserie* que analizamos en Eduarda Mansilla y *Recuerdos de viajes*. Es un espacio del que se expulsa a los hombres porque no tienen capacidad de identificarse estéticamente con los temas y las relaciones con los objetos que estas conversaciones establecen.

[42] Durante los años 20 y 30 existe en Cuba una discusión pública del feminismo y de la homosexualidad en las revistas como *Carteles* y *Bohemia* que comparten espacio con columnas de moda, de cine y producto de consumos presentados dentro del espacio estético que permiten las páginas de las revistas.

[43] Pérez ha hablado del cambio de la moda en las mujeres como consecuencia de la llegada del cine norteamericano y del consumo masivo de objetos y productos de belleza. Pero no menciona en su estudio el consumo masculino o el cambio de modelos que este consumo supone para la imagen de un hombre cubano moderno.

[44] "Picúa" en Cuba tiene en este momento un significado de cursi ligado a lo sentimental.

[45] En la misma esquina estaban otras centros comerciales como "Fin de siglo", "Flogar", o "Ten cents" lo que atraía a gran número de mujeres, de ahí que recibiera el nombre de la esquina del pecado. Este nombre popular nos proporciona una imagen popular del consumo asociado al pecado y a la mujer, que se va articular en la isla durante el siglo XX como discurso moral y patriótico.

Conclusiones

La moda es una manifestación primordial de nuestra vida cotidiana: nos relaciona con la realidad, con la cultural material y, al mismo tiempo, incorpora la seducción y lo lúdico. También es un instrumento de reconocimiento porque permite al individuo establecer diferencias identitarias. Este estudio plantea cómo la moda se convierte en el tejido para articular nuevas ideas sobre el discurso cultural y la vida moderna en Buenos Aires, La Habana y México D. F., dominada a partir de finales del siglo XIX por el consumo de objetos bellos y cuerpos atractivos. Este trabajo analiza las conexiones entre los sistemas de la moda latinoamericanos y los sistemas literarios que permiten elaborar discursos de ciudadanía y espacios de representación que conllevan modelos de conducta, definiciones del cuerpo y proyectos sociales. A través del discurso de la belleza es posible conjugar la identificación y la participación sociocultural a partir del consumo y el deseo de ser moderno. La íntima relación entre vestimenta y cuerpo permite entrelazar discusos de autorrepresentación y fantasías estéticas que recubren diferentes cuerpos/espacios en donde regular las identidades modernas.

La aparición de la moda como institución cultural y social se integra en la modernidad como paradigma que se basa en el consumo como productor de riquezas y que está íntimamente relacionado con el surgimiento de los nacionalismos en torno a la creación de mercados de consumo y el crecimiento de las ciudades. El consumo es una actividad que persigue un ideal estético; transforma objetos y mercancías en arte mediante estéticas corporales en movimiento. Dentro de los sistemas de moda, la preferencia por lo nuevo es el mecanismo de producción y consumo que define la modernidad. En Latinoamérica al mismo tiempo que se identifican las novedades en un

espacio exterior, principalmente París, se construye una tradición dentro del espacio nacional en formación. Así ambas categorías, lo moderno y lo tradicional, se configuran en torno a imágenes que organizan valores sociales y estéticos modernos que crean una ruptura temporal con el pasado colonial. El capítulo 3 ha planteado el análisis la moda como espectáculo de masas en el que la mirada a lo urbano se elabora a través de la fantasía del exceso. La moda organiza un espacio que articula las diferencias entre tradición y modernidad como espectáculo de ser latinoamericano y que permite un sujeto moderno con autoridad estética para consumir y organizar el gusto desde la mirada a diferentes cuerpos. A través de las columnas de modas, los manuales de urbanidad, los anuncios, y los textos literarios, tanto cultos como populares, se desarrollan una serie de estilos tradicionales y modernos.

Los sistemas de la moda latinoamericanos formulan una nueva cartografía desde la cual repensar la organización del Atlántico y las nociones de centro y periferia desde una teoría de la frivolidad y la cursilería latinoamericanas. Los sistemas de la moda latinoamericanos plantean la reformulación del tiempo y el espacio para narrar modernidades alternativas. La cursilería lo hace desde el exceso femenino y la imitación de la moda europea como analizamos en el capítulo 5 en la novela argentina *El Lujo* y en la novela cubana *El dolor de vivir*. El movimiento modernista, y en concreto las crónicas, también reformulan la imitación marginal desde nuevas propuesta de consumo cultural. Las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera en México y Julián del Casal en Cuba plantean una serie de fantasías estéticas que permiten la circulación de imágenes de masculinidades atractivas que apelan al consumidor y conceden la posibilidad de expresar juicios estéticos localizados en el cuerpo masculino. A través del consumo se

elabora una cartografía de la masculinidad en la que destacan las figuras del dandy, el gaucho, el bandido, el poeta rebelde. En el cuerpo del hombre se insertan valores sociales y morales alrededor de los objetos que se consumen, en especial la vestimenta y los libros.

La moda como espacio cultural transnacional y transatlántico genera discursos en torno a las fronteras de los espacios modernos, la construcción de geografías materiales y de la imaginación que permiten la creación de una soberanía territorial y cultural. En este proceso de formación es importante señalar la importancia de los libros de viajes y el costumbrismo en la creación de geografías imaginarias. El costumbrismo, con una función turística muy importante, plantea el poder de la mirada para establecer la diferencia. Se produce en muchas ocasiones, la folklorización de la identidad dentro un proceso de descolonización. En México nos centramos en las crónicas de Guillermo Prieto y sus movimientos por la Ciudad de México desde 1840 a 1880 y los cambios que se operan en su función de cronista de lo popular. Las heterogeneidad de voces que Domingo Faustino Sarmiento adopta en *Facundo*, *Recuerdos de Provincia* y su columna de modas le permiten construir espacios populares en torno a la moda y su autoridad letrada para interpretar los cambios en el cuerpo social de Argentina. En *Recuerdos de viaje*, Eduarda Mansilla también sitúa en la moda femenina las posibilidades de participación dentro de la nación, pero a diferencia de Sarmiento, no lo hace desde la pampa sino desde los Estados Unidos. En Cuba, las cartas de la Condesa de Merlín y las *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* de Renée Méndez Capote remiten a la función de la moda femenina para crear espacios de identificación con lo cubano a través de la nostalgia y la memoria de estilos pasados.

Este estudio plantea una revisión de las teorías sobre la modernidad y la imitación de la moda europea. En este debate, concedemos una mayor atención a las propuestas sobre la modernidad y la definición geopolítica de la moda como exponente de civilización en un marco transatlántico. El uso del vestido como metáfora que delimita lo natural y primitivo del sujeto civilizado tiene una amplia tradición que se remonta en Latinoamérica a la llegada de Cristóbal Colón en 1492. A lo largo del siglo XIX, la moda organiza la cultura material de las nuevas repúblicas en torno a la carencia y el exceso. El exceso colonial es fundamental para la organización de un espacio imaginario y político en el *Facundo* de Sarmiento, los cuentos costumbristas de Guillermo Prieto en México y las litografías de las marquillas de tabaco en Cuba.

En los textos analizados el tratamiento de lo cotidiano y lo marginal se presenta como una visión colectiva articulada por la vestimenta y con la intención de ofrecer una visión nacional y un espacio de producción estética a través de la representación del progreso y la acumulación material, lo cuál permite la circulación de imágenes interpretadas como exóticas y novedosas. En México, analizamos los modelos de civilización propuestos por José Luis Mora y Fernández de Lizardi. Ambos definen el exceso material como femenino. Sin embargo, mientras Mora lo considera un elemento positivo que permite la entrada de México en un sistema de producción transatlántica, Fernández Lizardi lo considera una amenaza para la autonomía cultural mexicana. En *El Periquillo sarniento* propone otro modelo ligado a la definición de lo colonial como oriental. Desde este espacio de la exhuberancia, Fernández de Lizardi puede construir un sistema de máscaras e imitaciones a partir del disfraz y la palabra localizados en el Pacífico como propuesta de un modelo de masculinidad en torno a la elegancia.

La incorporación de la colonia a través de la exotización del vestido y lo femenino tiene su manifestación en la figura de la china poblana. En este encuentro con Oriente, hemos analizado las cartas de Fanny Calderón y sus viajes, en particular la importancia de la moda a la hora de acceder a un discurso histórico. Además de sus cartas se desprende la función de lo exótico a la hora de construir una identidad mexicana. La figura de la china poblana, su nacimiento en la colonia y su resurgir a partir de la Revolución proponen una mirada a la hibridrez de dicho traje y su función para seducir como modelo de identificación con la mexicanidad al mismo tiempo que incorpora la cultura material de la colonia como elemento de progreso y modernidad. En este proceso de fijación de diferentes cuerpos sociales se observa una fascinación por el cuerpo de las clases populares como sucede en la formación del traje nacional de la china poblana, la figura de la mulata en Cuba y el gaucho y el inmigrante en las calles de Buenos Aires.

En Cuba, el discurso de la carencia cultural formulado por Domingo del Monte y la generación literaria de 1830 nos deja entrever las dificultades para crear un mercado literario independiente dentro del espacio colonial. En este momento la moda y las manifestaciones populares de la mulata que el costumbrismo difunde en la isla permiten situar en el cuerpo de la mulata un discurso de diferencia nacional desde la definición de una raza cubana adornada. Pero también presentan las ansiedades a la hora de articular la identidad cubana dentro de un sistema colonial a través de la sexualización de la mulata que se observa en las marquillas y que tiene como función despertar el deseo internacional por el tabaco cubano. Al mismo tiempo, el exceso del cuerpo vestido de la mulata y su despliegue visual en el espacio urbano ponen de manifiesto las frágiles definiciones de raza y clase desde las cuales se plantea la diferencia nacional cubana. A

lo largo del siglo XX, la guayabera adquiere cada vez más importancia como discurso de la masculinidad y la democratización de las apariencias dentro de un modelo republicano y se convierte en objeto de consumo de la cubanidad en el extranjero a la vez que articula modelos de comportamiento y diferencias de clase y raza dentro del espacio nacional.

En Argentina, la feminización del espacio público durante la dictadura de Manuel Rosas articula un proyecto político encabezado por la revista *La Moda* de Alberdi para plantear el vestido, con especial dedicación a la moda masculina, como proyecto cultural que hace circular ideas estéticas. Esta feminización de lo público plantea las tensiones a la hora de definir la participación política de las mujeres dentro del espacio nacional como se observa en las deformaciones exageradas del peinetón. Por su parte, Juana Manso denuncia las dificultades de la mujer a la hora de adornar un discurso que pueda pasar por argentino en boca de Anarda y su crónica de modas. Así mismo Manso plantea la función de la moda como un instrumento de limitación de los códigos de interpretación; de cómo y qué materiales deben ser aceptados en el mapa nacional emergente.

En el estudio de la moda, hay que destacar la pervivencia del mito de la renuncia masculina al adorno y la percepción de la moda como una actividad femenina, y por lo tanto, frívola. Estos dos mitos permiten discursos sobre las identidades en relación al consumo y la construcción de la diferencia genérica en torno la apariencia como veremos en las figuras del dandy y la "nueva mujer" que circulan por los centros urbanos latinoamericanos a finales del siglo XIX y principios del XX.

La idea de la separación de las esferas y la definición de lo público como masculino y lo privado como femenino se ha mantenido como propuesta metodológica

para analizar los cambios culturales y sociopolíticos de la nación. Sin embargo, la moda se sitúa en los límites de lo público y lo privado desde donde se proponen nuevas sensibilidades modernas desde el consumo cultural. Este trabajo plantea la necesidad de ahondar en el debate de la masculinidad. Si bien se concede mayor atención a la función del consumo de modas y literatura en el análisis de la feminidad, es importante analizar las tensiones para constituir masculinidades modernas. Además, la moda permite la proyección del deseo masculino en otros hombres, especialmente en torno al mundo visual de los centros comerciales, de las revistas de moda y la crónica periodística.

El capítulo 4 revisa la producción modernista y ofrece un panorama del impacto de este movimiento en la constitución de valores estéticos y culturales del cuerpo masculino. Este capítulo cuestiona el mito de la renuncia del hombre a la moda y apunta a la importancia del vestido del hombre como portador de elegancia y de autoridad estética. El modelo de la renuncia a la moda y el adorno proyecta la imagen de una masculinidad homogénea y estilizada cuestionada por presencia de textos como los anuncios publicitarios o la presencia de la figura del inmigrante o el bandido. A partir de 1870, se renueva la necesidad de proponer nuevas sensibilidades modernas masculinas. En este proceso París es el espacio deseado. Los hombres viajan a París dentro de un aprendizaje. El modelo del poeta exiliado en el *boudoir* permite la representación del consumo de la moda como juicio estético. La fantasía de París se traslada a la palabra y desplaza al cuerpo masculino difuminándolo y convirtiéndolo en una página en blanco. La estética masculina es un consumo misterioso en la lectura libros raros, en actividades de coleccionistas que presentan las crónicas y las exposiciones universales, consumo que no se problematiza porque se codifica como didáctico y estético.

Además, la cultura material se organiza en torno a conductas sexuales. En Cuba el consumo excesivo es codificado como homosexual en Julián del Casal o en la racialización de diferentes cuerpos femeninos y masculinos en *El dolor de vivir*. En relación al estudio de las diferencias de género, el modelo de la renuncia masculina al adorno elimina las diferencias de raza, clase y origen geográfico codificadas en el vestido. En el capítulo 5 analizamos los modelos de feminidad latinoamericana en torno a la moda como participación sociocultural. Si planteamos el análisis de la moda desde una teoría feminista podemos tener en cuenta las divergencias del feminismo latinoamericano en cuanto a la elaboración de un discurso de la belleza y el cuerpo.

En México analizamos las revistas *El Álbum de la mujer* y las *Violetas del Anahuac* como espacios de fantasía en donde se plantean la participación de la mujer y la creación estética a partir del cuerpo y de la moda. El exceso del vestido se transforma en una feminidad aristócrata desde la cual se plantean las funciones de la mujer dentro de la nación. En Argentina, *El lujo* de Lola Larrosa Ansaldo sirve de eje central para analizar la cursilería como discurso de la exageración, la imitación atlántica y el deseo femenino como forma de legitimar una posición de clase y la participación en la nación a través de la escritura y la lectura. En Cuba *El dolor de vivir* se centra en el desarrollo de la mirada y la escritura del cuerpo. Las nuevas modas cuestionan constantemente las diferencias propuestas y visualizan nuevas distinciones, y proponen transgresiones de las categorías, basándose muchas veces en un discurso científico anatómico e higiénico. En el modelo de Ana está presente la representación de una posición social que depende de una construcción de la identidad sexual marcada por la renuncia a la moda. El cuerpo de la seducción se construye a partir de la moda, el arte y la búsqueda de nuevos códigos

artísticos. El modelo de la mirada que construye Soravilla en *El dolor de vivir* tiene en cuenta los cambios introducidos por el cine en la visión del cuerpo, gestos y los modelos que seducen. Pero al contrario de lo que plantea Laura Mulvey en su teoría de la mirada cinematográfica, Soravilla cuestiona el modelo heterosexual que el consumo organiza. La división social y racial se define dentro de un sistema del placer y el gusto estético que propone otros modelos de masculinidad y feminidad nacional y documenta la presencia cada vez mayor de un consumo definido desde Estados Unidos a través de la entrada masiva de productos a partir de 1920.

En las urbes decimonónicas de Argentina, México y Cuba, hemos analizado la importancia de la regulación del consumo cultural y de la distribución de discursos estéticos que plantean los sistemas de la moda. Lejos de ser un consumo nacional, éste materializa las relaciones internacionales que cada modelo de nación idealiza en torno a la necesidad de poseer imágenes con las cuales identificarse.

A lo largo de nuestra investigación nos hemos centrado en posibilidades estéticas que presentan dos productos fundamentales a lo largo del siglo XIX: la literatura y el vestido. Las conexiones entre vestido y literatura nos han permitido analizar diferentes espacios de producción como la página o el cuerpo y las estrategias para articular las diferencias sexuales, raciales y nacionales a partir de la confluencia de palabra e imagen.

La creación de un sistema de la moda tal como lo conocemos en la actualidad es la creación de la diferencia estética de dos sexos a través de la construcción exagerada de la feminidad y la estilización del cuerpo masculino. La moda organiza la cultura material y define la belleza como objeto estético que proporciona placer y movilidad social a través del espectáculo del buen gusto y de la manufacturación de sueños e imágenes.

A través de las crónicas, los viajes y las revistas, la modernidad se sitúa en los salones, en los recién inaugurados centros comerciales, en las revistas y en espacios liminales como la calle, los paseos y los espacios de ocio. Se produce también la creación de espacios imaginarios para uno ser visto y que plantean la reformulación de la imaginación y del tiempo como sucede en las revistas mexicanas *El Álbum de la Mujer* y *las Violetas del Anáhuac*. Es un proceso cultural que nos sitúa ante procesos de reformación de identidades y cambios sociales. Algunos de los autores, como Sarmiento y Fernández Lizardi, proponen un travestismo textual a través del cambio de indumentaria y del disfraz como mecanismo para crear nuevos códigos estéticos y poner en circulación nuevas ideas políticas.

La modernidad latinoamericana ha sido pensada desde la imitación y deformación de los preceptos europeos y siempre ligada a la cultura letrada. Se plantea la necesidad de continuar con un análisis de la cultura material, por ejemplos de los archivos fotográficos, la prensa, los panfletos, los anuncios, las novelas populares, los catálogos de tiendas como El Palacio del Hierro en México o El Encanto en Cuba que pueden aportar diferentes perspectivas al estudio de la cultura y las identidades latinoamericanas desde las definiciones estéticas del consumo, la construcción del cuerpo como espacio de representación de las diferencias nacionales y de las propuestas de modernidades periféricas que cada modelo nacional adopta.

APÉNDICE



Figura 1. José De Páez. Cuadro de Casta "De indio y mestiza produce Coyote" Óleo sobre tela.



Figura 2. Anónimo. Biombo: Visita de un Virrey a las casas reales de Chapultepec, Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Banco Nacional de México, SA.



Figura 3. Anónimo. Biombo "Casas de verano" Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Banco Nacional de México, SA.



Figura 4. Anónimo (Cristóbal de Villalpando). *Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México*, Siglo XVII. Óleo sobre tela.



Figura 5. Primitivo Miranda. *Semana en Cuautitán* (1858). Óleo sobre tela. Colección. Museo Nacional de Historia, INAH.



Figura 6. Calendarios mexicanos de 1930 en *Chicas de calendarios mexicanos*.



Figura 7. Manuel Pellegrini, Mediacaña-Buenos Aires y Minuet-Buenos Aires

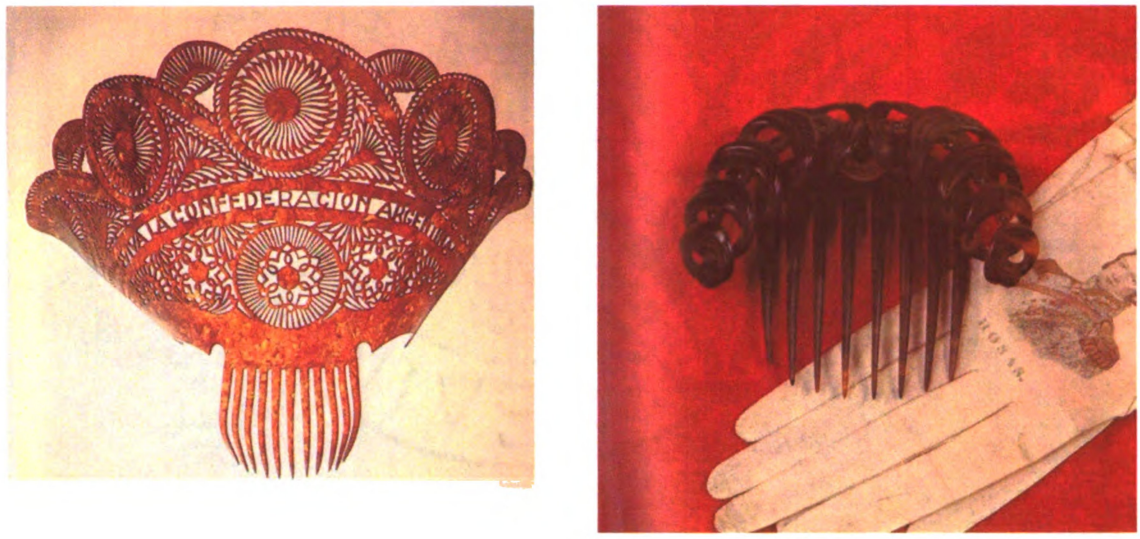


Figura 8. Peinetones. Fotos tomadas de Eduarno Gudiño Kieffer, El peinetón.

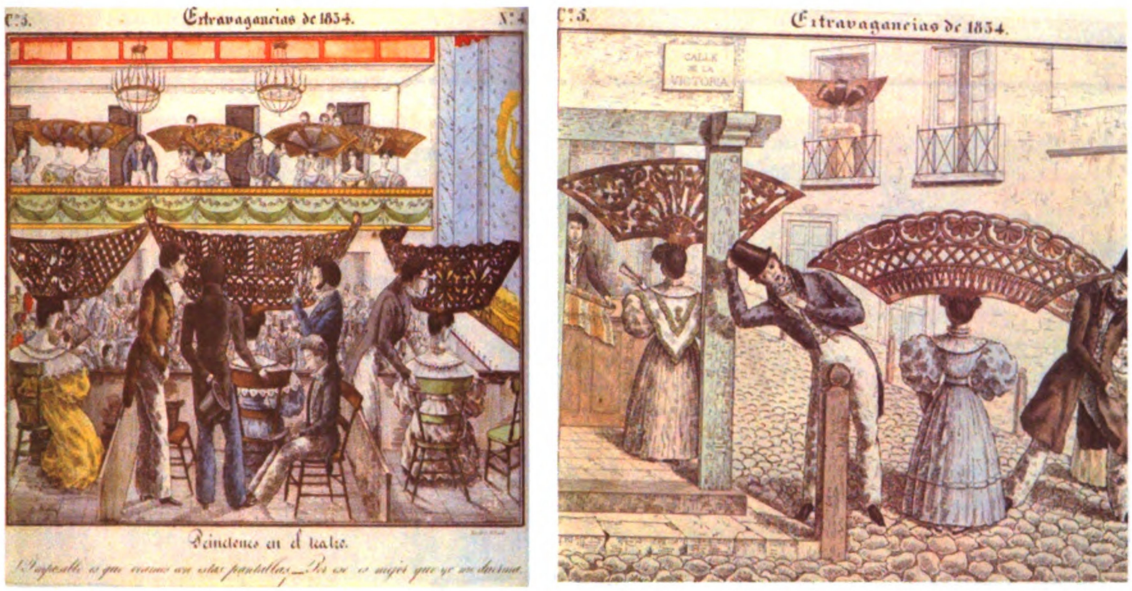


Figura 9. C. H. Bacle *Extravagancias de 1834.*



Figura 10. Marquilla "Descuidos de tocador" serie Vida y muerte de la mulata. La charanga de Villegas, Fábrica Llaguno y compañía. Litografía.



Figura 11. Marquilla "Nuevo sistema de anuncios para buscar colocación" Serie Historia de la Mulata. Fábrica Para Usted Real Fábrica de cigarros. Litografía.



Figura 12. "Mi querido me dice que tenga esperanza" serie Vida y muerte de la mulata. La charanga de Villegas, Fábrica Llaguno y compañía. Litografía.



Figura 13. Portada del primer número de *Caras y Caretas*, 18 de agosto de 1898.

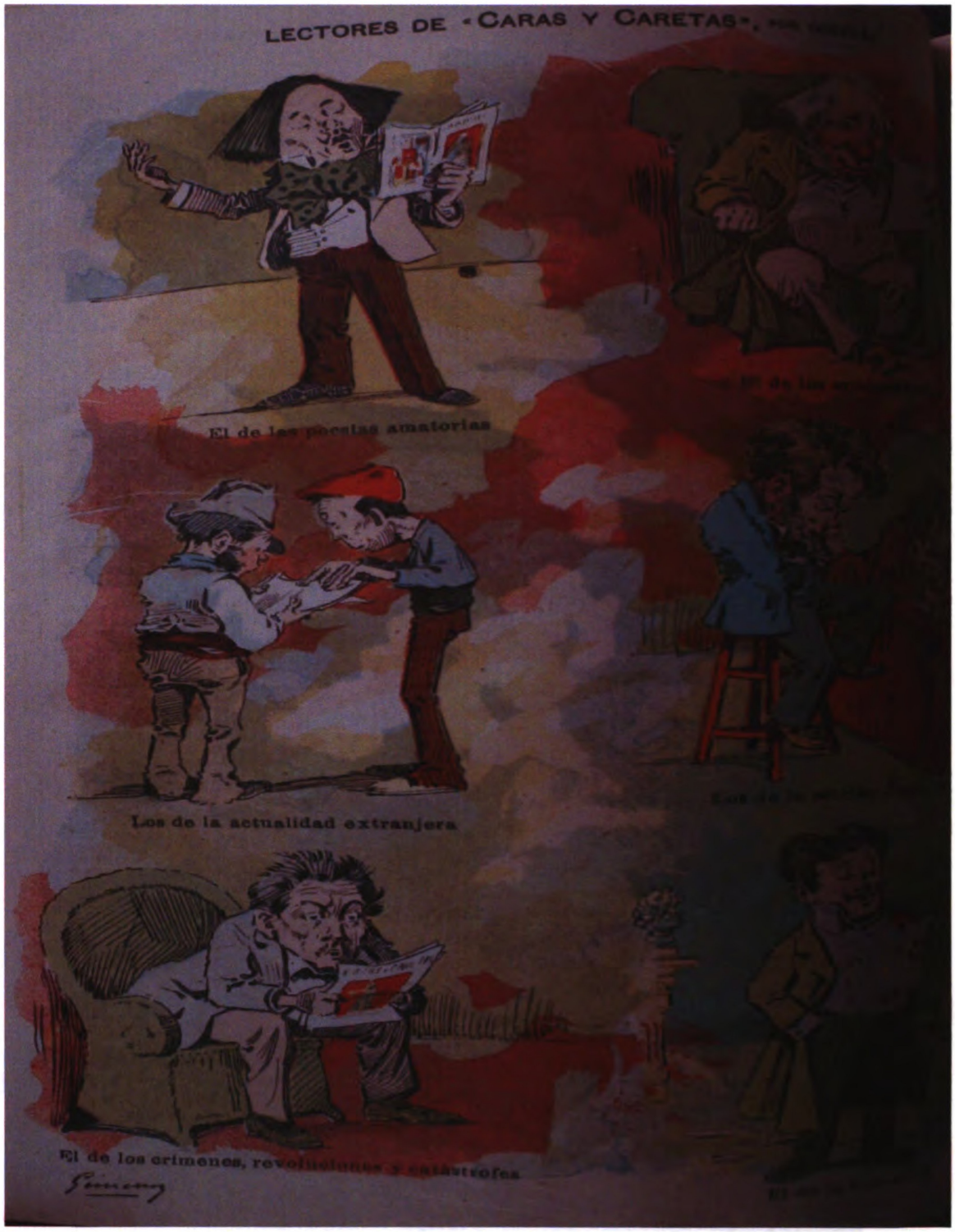
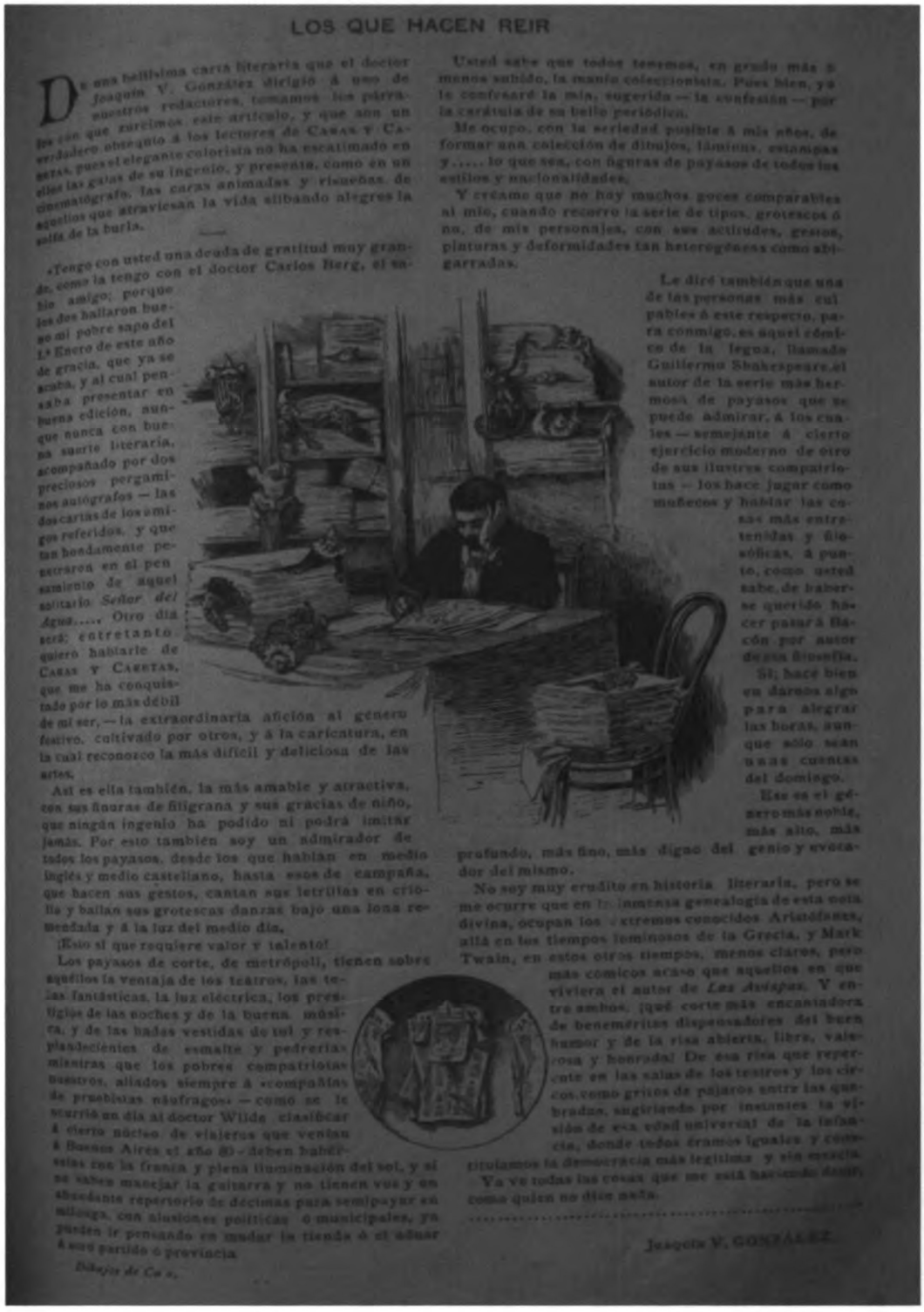


Figura 14. "Lectores de Caras y Caretas" *Caras y Caretas*, 10 de junio de 1901.



LOS QUE HACEN REIR

De una bellísima carta literaria que el doctor Joaquín V. González dirigió á uno de nuestros redactores, tomamos los párrafos con que zurcimos este artículo, y que son un verdadero obsequio á los lectores de CARAS Y CARETAS, pues el elegante colorista no ha escatimado en ellos las galas de su ingenio, y presenta, como en un cinematógrafo, las caras animadas y risueñas de aquellos que atraviesan la vida silbando alegres la salsa de la burla.

«Tengo con usted una deuda de gratitud muy grande, como la tengo con el doctor Carlos Berg, el sabio amigo; porque los dos hallaron bueno mi pobre sapo del 1º Enero de este año de gracia, que ya se acaba, y al cual pensaba presentar en buena edición, aunque nunca con buena suerte literaria, acompañado por dos preciosos pergaminos autógrafos — las dos cartas de los amigos referidos, y que tan bondadosamente pensaron en el pensamiento de aquel solitario *Señor del Agua*..... Otro día será; entretanto quiero hablarle de CARAS Y CARETAS, que me ha conquistado por lo más débil de mi ser, — la extraordinaria afición al género festivo, cultivado por otros, y á la caricatura, en la cual reconozco la más difícil y deliciosa de las artes.

Así es ella también, la más amable y atractiva, con sus figuras de filigrana y sus gracias de niño, que ningún ingenio ha podido ni podrá imitar jamás. Por esto también soy un admirador de todos los payasos, desde los que hablan en medio inglés y medio castellano, hasta esos de campaña, que hacen sus gestos, cantan sus letrillas en criolla y bailan sus grotescas danzas bajo una lona remendada y á la luz del medio día.

¡Esto sí que requiere valor y talento!

Los payasos de corte, de metrópoli, tienen sobre aquéllos la ventaja de los teatros, las telas fantásticas, la luz eléctrica, los prestigios de las noches y de la buena música, y de las hadas vestidas de tul y resplandecientes de esmalte y pedrerías misteriosas que los pobres compatriotas nuestros, aliados siempre á «compañías de prestidigitadores náufragos» — como se le ocurrió un día al doctor Wilde clasificar á cierto núcleo de viajeros que venían á Buenos Aires el año 80 — deben habérselas con la franca y plena iluminación del sol, y si no saben manejar la guitarra y no tienen voz y un abundante repertorio de décimas para semipayar en milonga, con alusiones políticas ó municipales, ya pueden ir pensando en mudar la tienda ó el adobe á otro partido ó provincia.

Bibaje de Co n.

Usted sabe que todos tenemos, en grado más ó menos subido, la manía coleccionista. Pues bien, yo le confesaré la mía, sugerida — la confesión — por la carátula de su bello periódico.

Me ocupo, con la seriedad posible á mis años, de formar una colección de dibujos, láminas, estampas y..... lo que sea, con figuras de payasos de todos los estilos y nacionalidades.

Y créame que no hay muchos goces comparables al mío, cuando recorro la serie de tipos, grotescos ó no, de mis personajes, con sus actitudes, gestos, pinturas y deformidades tan heterogéneas como abigarradas.

Le diré también que una de las personas más culpables á este respecto, para conmigo, es aquel cómico de la legua, llamado Guillermo Shakespeare, el autor de la serie más hermosa de payasos que se puede admirar, á los cuales — semejante á cierto ejercicio moderno de otro de sus ilustres compatriotas — los hace jugar como muñecos y hablar las cosas más entretenidas y filosóficas, á punto, como usted sabe, de haberse querido hacer pasar á Bacón por autor de esa filosofía.

Sí; hace bien en darnos algo para alegrar las horas, aunque sólo sean unas cuentas del domingo.

Ese es el género más noble, más alto, más profundo, más fino, más digno del genio y evocador del mismo.

No soy muy erudito en historia literaria, pero se me ocurre que en la inmensa genealogía de esta cosa divina, ocupan los extremos conocidos Aristófanes, allá en los tiempos luminosos de la Grecia, y Mark Twain, en estos otros tiempos, menos claros, pero más cómicos acaso que aquellos en que viviera el autor de *Las Avispas*. Y entre ambos, ¡qué corte más encantadora de beneméritos dispensadores del buen humor y de la risa abierta, libre, valerosa y honrada! De esa risa que repercute en las salas de los teatros y los circos, como gritos de pájaros entre las quebradas, sugiriendo por instantes la visión de esa edad universal de la infancia, donde todos éramos iguales y constituíamos la democracia más legítima y sin mezcla.

Ya ve todas las cosas que me está haciendo decir, como quien no dice nada.

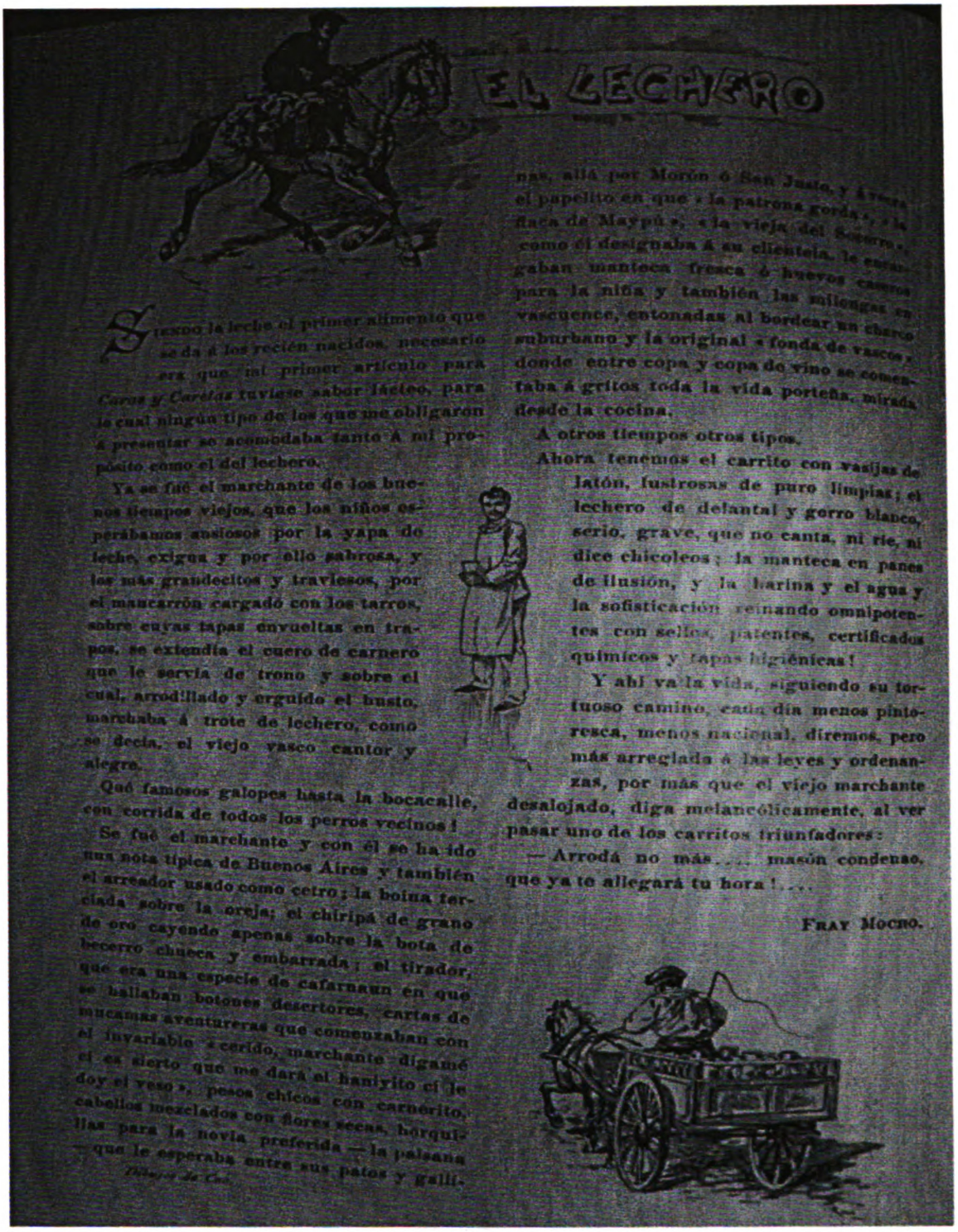
.....

Joaquín V. GONZÁLEZ.

Figura 15. "Los que hacen reír" *Caras y Caretas* 19 de noviembre de 1898.



Figura 16. "El presidente Julio Roca en su estudio" *Caras y Caretas*, 8 de octubre de 1898.



EL LECHERO

Siempre la leche el primer alimento que se da á los recién nacidos, necesario era que mi primer artículo para *Caras y Caretas* tuviese sabor lácteo, para lo cual ningún tipo de los que me obligaron á presentar se acomodaba tanto á mi propósito como el del lechero.

Ya se fué el marchante de los buenos tiempos viejos, que los niños esperábamos ansiosos por la yapa de leche, exigua y por ello sabrosa, y los más grandecitos y traviesos, por el mancarrón cargado con los tarros, sobre cuyas tapas envueltas en trapos, se extendía el cuero de carnero que le servía de trono y sobre el cual, arrodillado y erguido el busto, marchaba á trote de lechero, como se decía, el viejo vasco cantor y alegre.

Qué famosos galopes hasta la bocacalle, con corrida de todos los perros vecinos!

Se fué el marchante y con él se ha ido una nota típica de Buenos Aires y también el arreador usado como cetro; la boina terciada sobre la oreja; el chiripá de grano de oro cayendo apenas sobre la bota de becerro chueca y embarrada; el tirador, que era una especie de cafarnaun en que se hallaban botones desertores, cartas de mucamas aventureras que comenzaban con el invariable «querido, marchante, dígame si es cierto que me dará el hanirito el le doy el vesos», pesos chicos con carnerito, cabellos mezclados con flores secas, horquillas para la novia preferida — la paisana — que le esperaba entre sus patos y gallinas, allá por Morón ó San Justo, y á veces el papelito en que «la patrona gorda», «la flaca de Maypú», «la vieja del Socorro», como él designaba á su clientela, le encargaban manteca fresca ó huevos caseros para la niña y también las milongas en vascuence, entonadas al bordear un charco suburbano y la original «fonda de vascos», donde entre copa y copa de vino se comentaba á gritos toda la vida porteña, mirada desde la cocina.

A otros tiempos otros tipos.

Ahora tenemos el carrito con vasijas de latón, lustrosas de puro limpias; el lechero de delantal y gorro blanco, serio, grave, que no canta, ni ríe, ni dice chicoleos; la manteca en panes de ilusión, y la harina y el agua y la sofisticación reinando omnipotentes con sellos, patentes, certificados químicos y tapas higiénicas!

Y ahí va la vida, siguiendo su tortuoso camino, cada día menos pintoresca, menos nacional, diremos, pero más arreglada á las leyes y ordenanzas, por más que el viejo marchante desalojado, diga melancólicamente, al ver pasar uno de los carritos triunfadores:

— Arrodá no más.... masón condenao, que ya te allegará tu hora!....

FRAY MOCHO.

Figura 17. Fray Mocho, "El Lechero" *Caras y Caretas* 8 octubre de 1898.

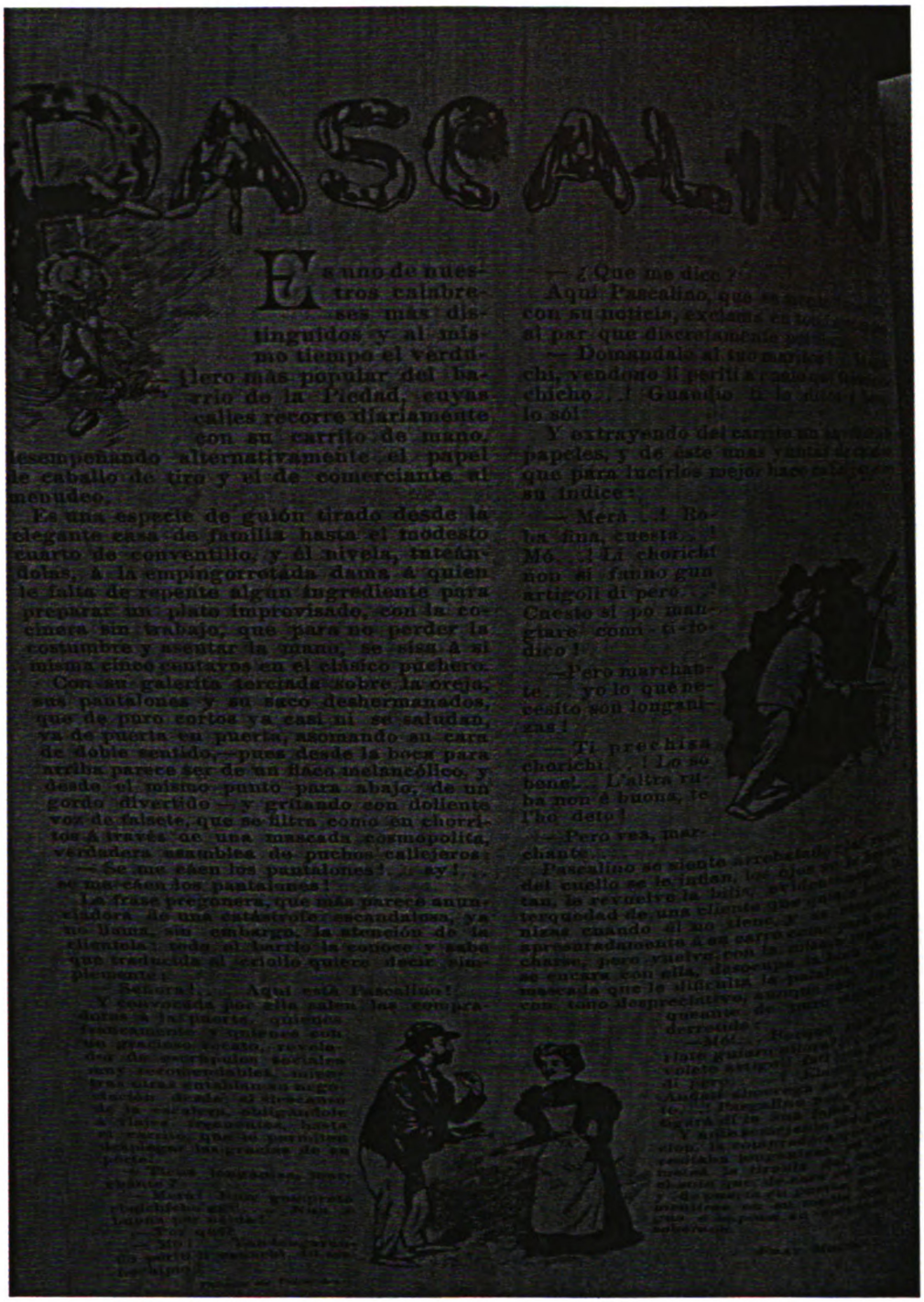
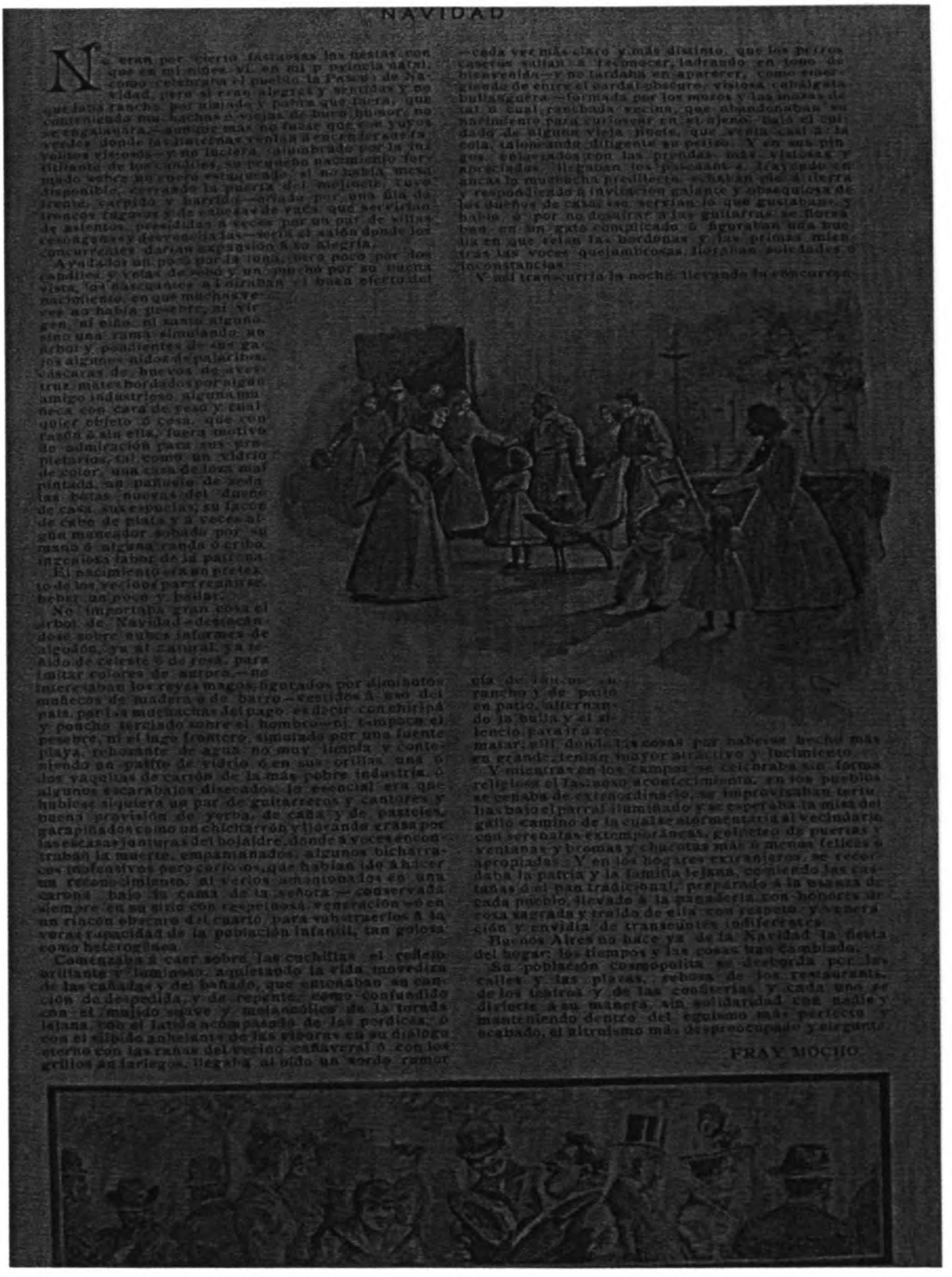


Figura 18. Fray Mocho "Pascalino" *Caras y Caretas* 22 de octubre de 1898


NAVIDAD

FRAY MOCHO

Figura 19. Fray Mocho "Navidad" *Caras y Caretas* 24 de diciembre 1898

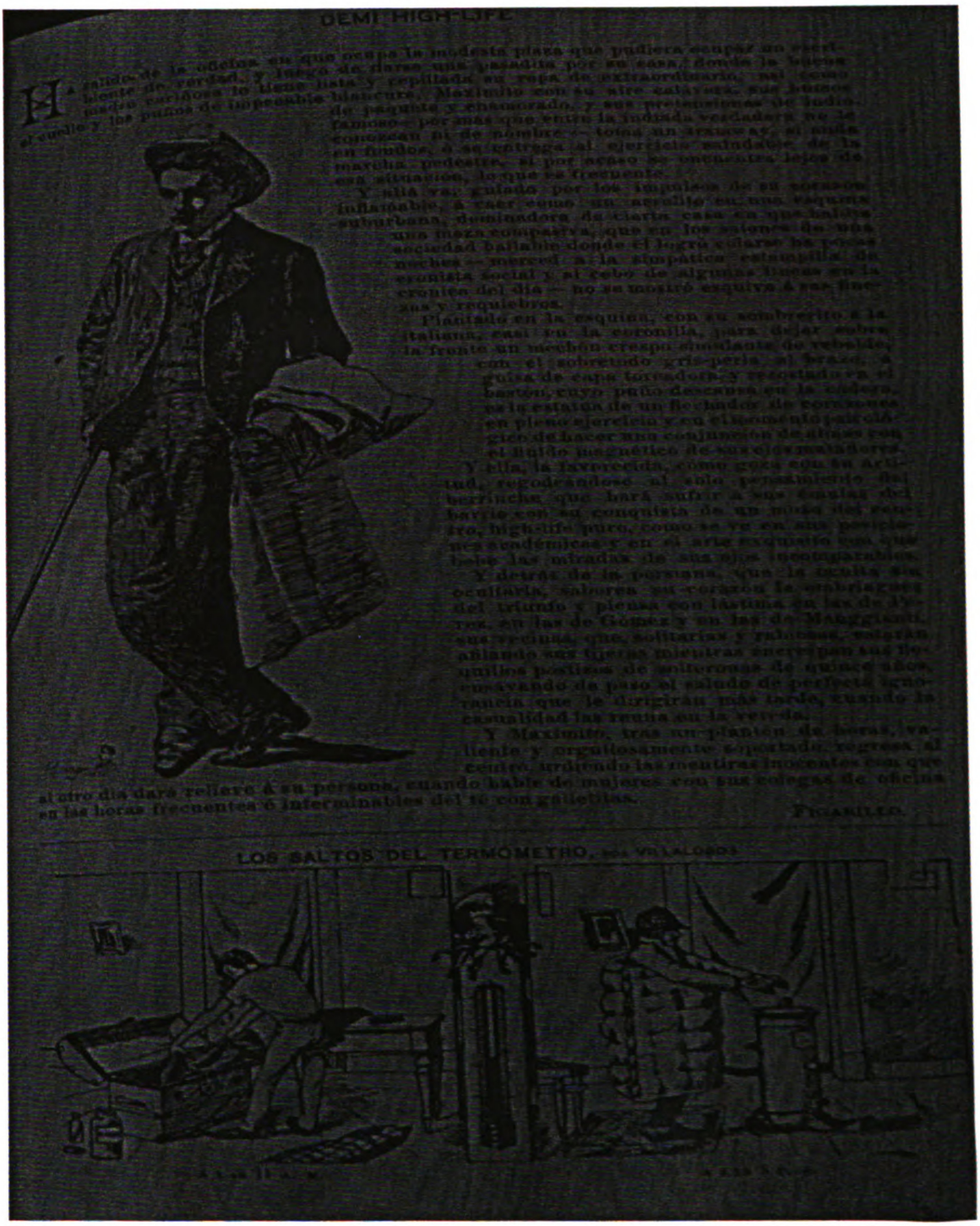


Figura 20. Figarillo, "Demi High-life" *Caras y Caretas*, 12 de noviembre 1898

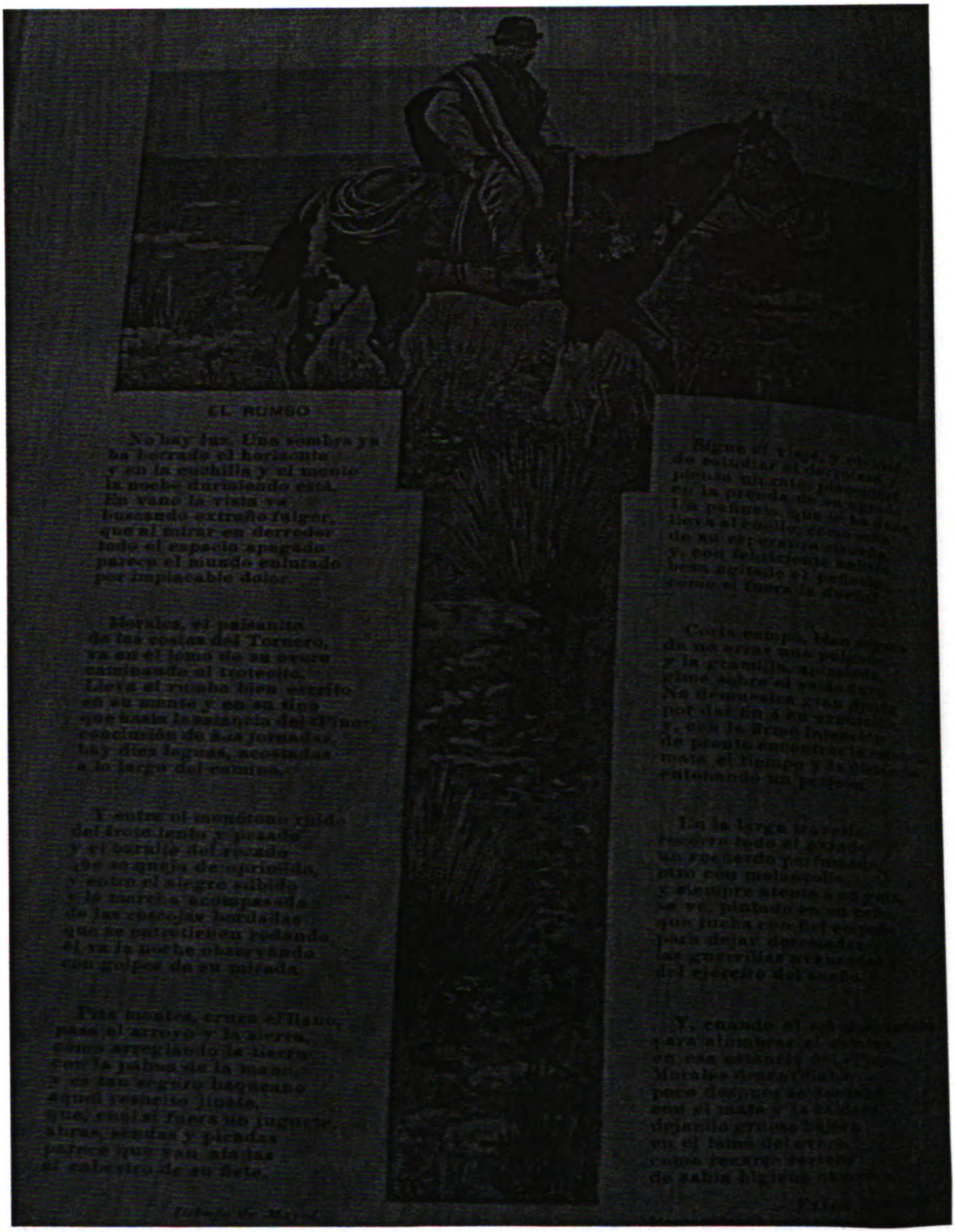


Figura 21. "El rumbo" *Caras y Caretas* 12 de noviembre 1898

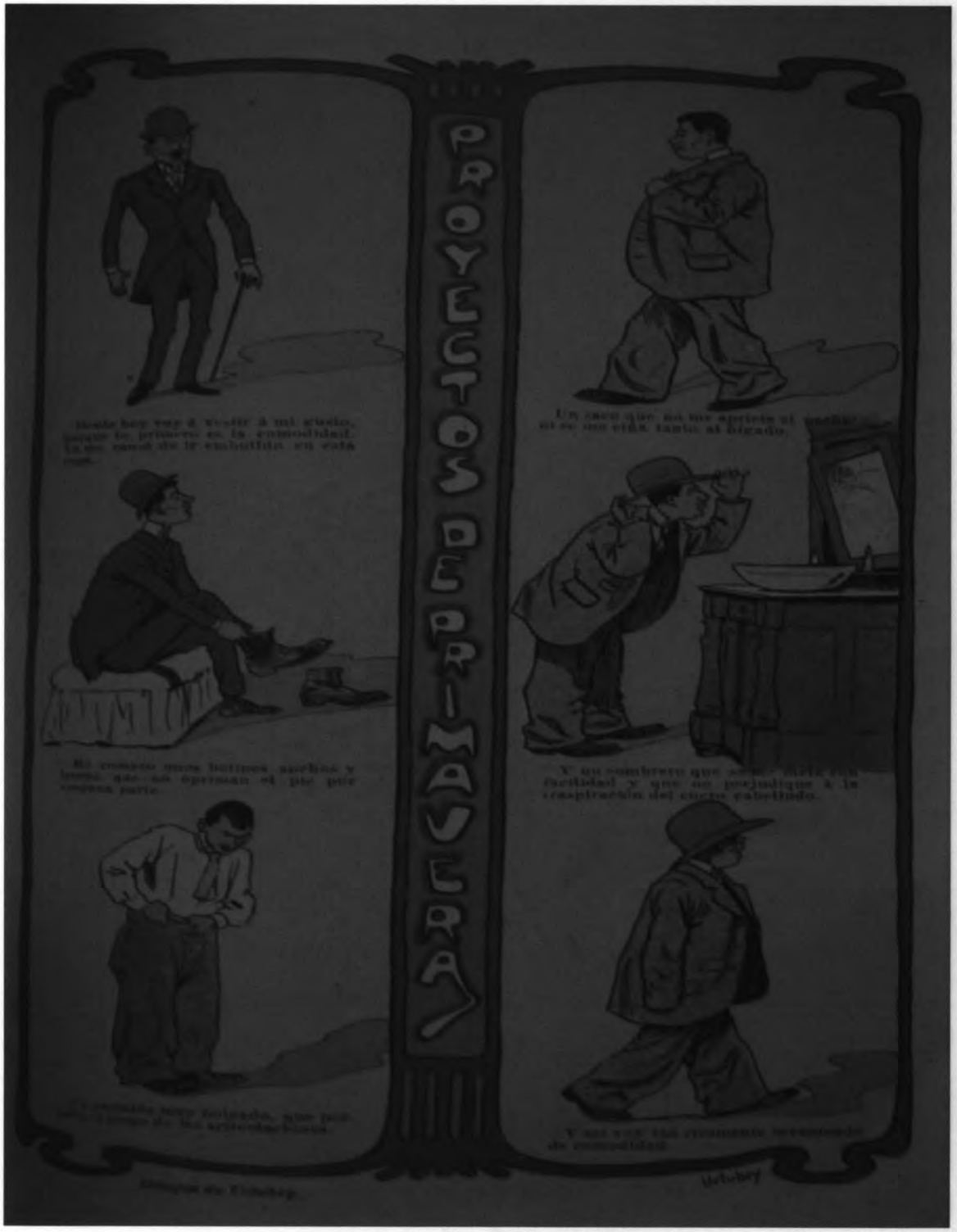


Figura 22. "Proyectos de primavera". *Caras y Caretas*, 15 de septiembre 1901



Figura 23. "Para la familia. Cuellos y corbatas" *Caras y caretas* 14 de diciembre de 1900.

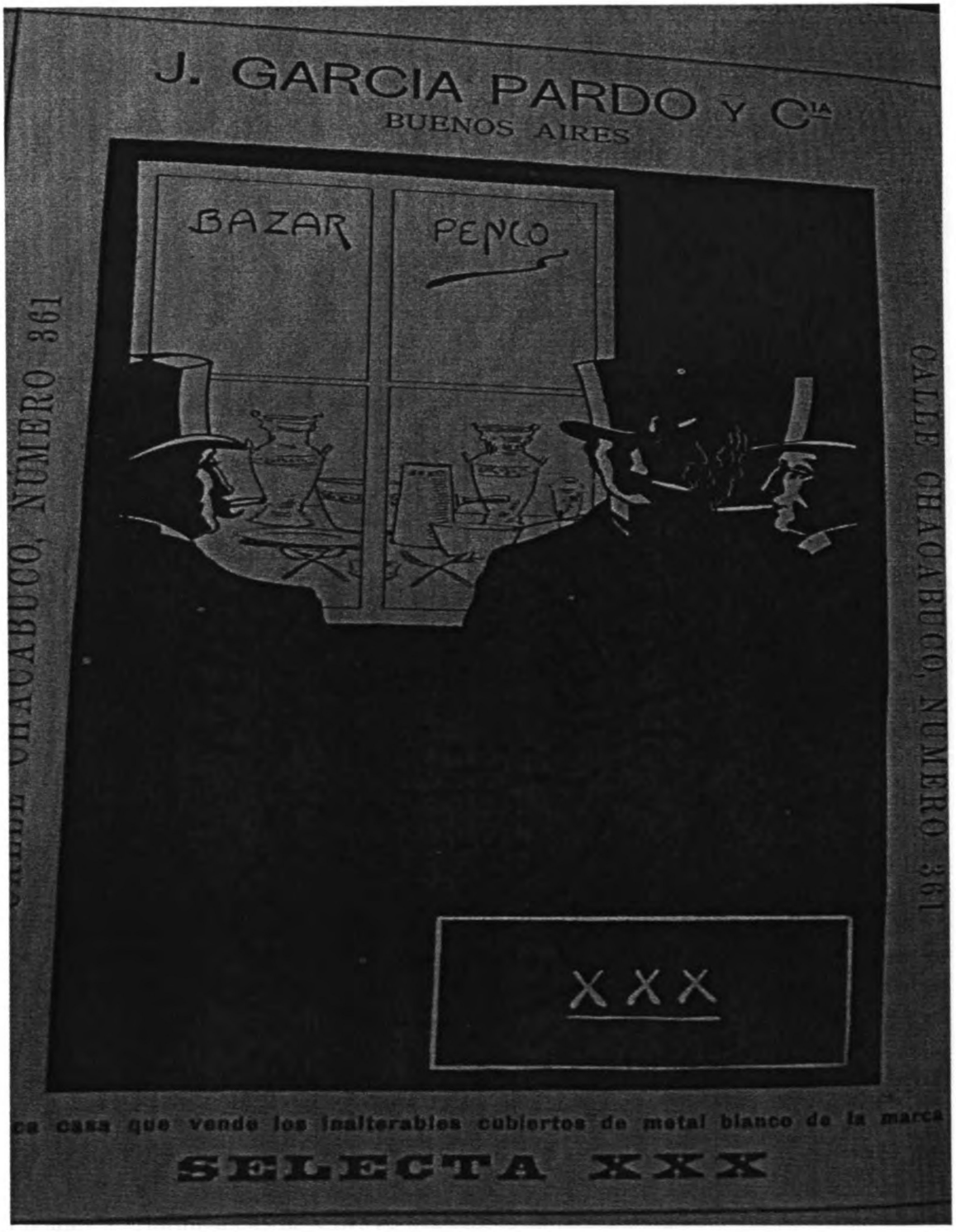
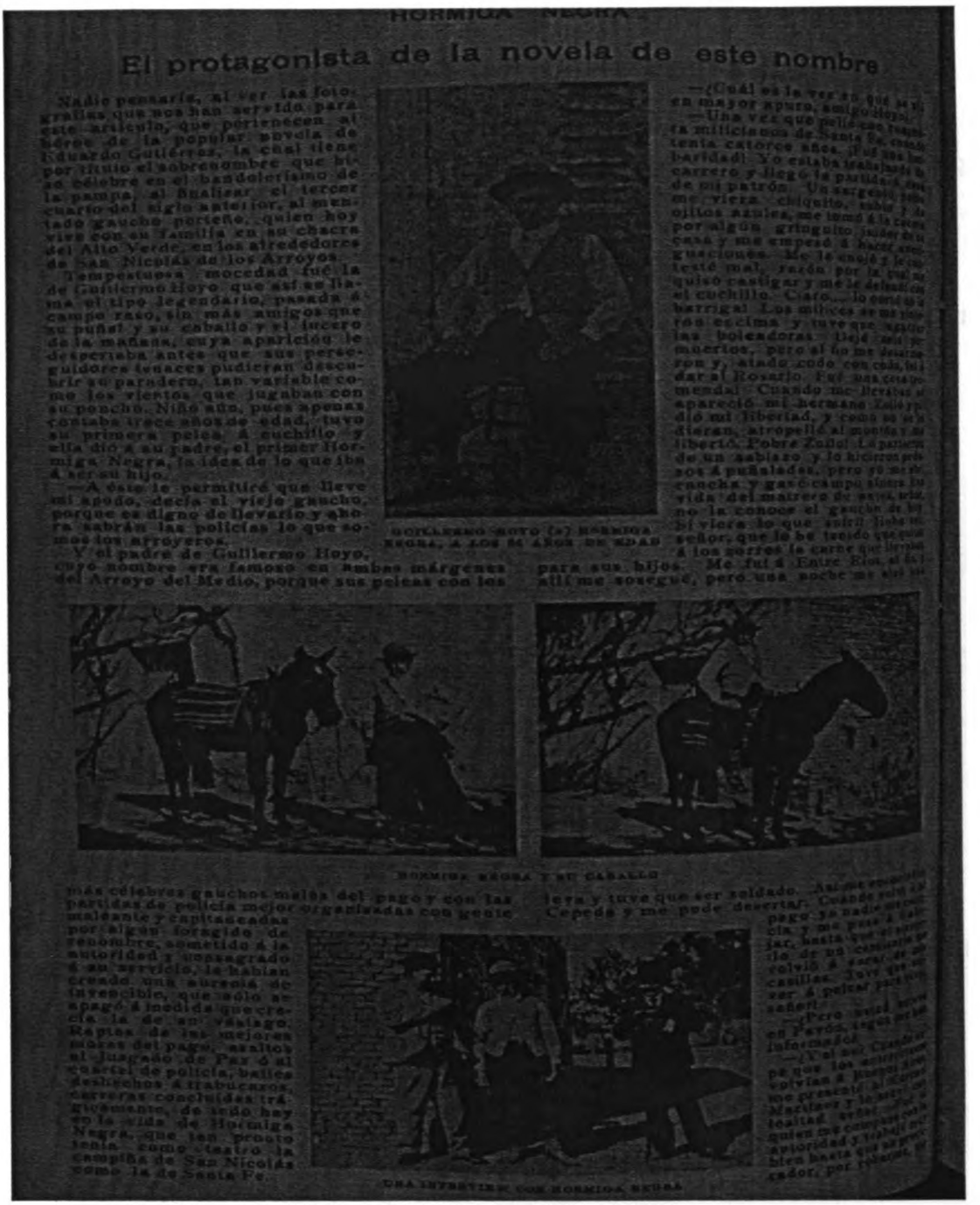


Figura 24. Anuncio Selecta XXX, *Caras y Caretas*, 19 de mayo de 1901.



HORMIGA NEGRA

El protagonista de la novela de este nombre

Nadie pensaría, al ver las fotografías que nos han servido para este artículo, que pertenecen al héroe de la popular novela de Eduardo Gutiérrez, la cual tiene por título el sobrenombre que hizo célebre en el bandolerismo de la pampa, al finalizar el tercer cuarto del siglo anterior, al mentado gaucho porteño, quien hoy vive con su familia en su chacra del Alto Verde, en los alrededores de San Nicolás de los Arroyos.

Tempestuosa mocedad fué la de Guillermo Hoyo, que así se llama el tipo legendario, pasada á campo raso, sin más amigos que su puñal y su caballo y el lucero de la mañana, cuya aparición le despertaba antes que sus perseguidores tenaces pudieran descubrir su paradero, tan variable como los vientos que jugaban con su poncho. Niño aún, pues apenas contaba trece años de edad, tuvo su primera pelea á cuchillo y ella dió á su padre, el primer Hormiga Negra, la idea de lo que iba á ser su hijo.

—A éste le permitiré que lleve mi apodo, decía el viejo gaucho, porque es digno de llevarlo y ahora sabrán las policías lo que somos los arroyeros.

Y el padre de Guillermo Hoyo, cuyo nombre era famoso en ambas márgenes del Arroyo del Medio, porque sus peleas con los

GUILLERMO HOYO (a) HORMIGA NEGRA, A LOS 16 AÑOS DE EDAD

—¿Cuál es la vez en que se vió en mayor apuro, amigo Hoyo?

—Una vez que pelié con tres milicianos de Santa Fe, cuando tenía catorce años. ¡Fué una barbaridad! Yo estaba trabajando de carrero y llegó la partida en que iba mi patrón. Un sargento, que me vieran chiquito, subió y de ojitos azules, me tomó á la cuenta por algún gringuito jasdeunacasa y me empezó á hacer averiguaciones. Me le enojé y le contesté mal, razón por la cual me quiso castigar y me le defendí con el cuchillo. Claro... lo corté la barriga! Los milicos se me vinieron encima y tuve que sacarles las boleadoras. Dejé tres muertos, pero al fin me desaparecieron y, atado codo con codo, fuí dar al Rosario. Fué una tremenda! Cuando me llevaban apareció mi hermano Zeferino, dió mi libertad, y como se volvieran, atropelló al montar en libertó. Pobre Zeferino! La pagaron de un sablazo y lo hicieron pedazos á puñaladas, pero yo me hice rancho y gané campo siguiendo la vida del marrero de antes, que no la conoce el gaucho de hoy! Si viera lo que sufrí! Pero, señor, que le he traído que comer á los perros la carne que traía para sus hijos. Me fuí á Entre Ríos, allí me sosegué, pero una noche me

HORMIGA NEGRA Y SU CABALLO

más célebres gauchos malos del pago y con las partidas de policía mejor organizadas con gente maleante y capitaneadas por algún forajido de renombre, sometido á la autoridad y consagrado á su servicio, le habían creado una aureola de invencible, que sólo se apagó á medida que crecía la de su vástago. Rapto de las mejores mozas del pago, asaltos al juzgado de Paz ó al cuartel de policía, bailes desaforados á tabucazos, carreras concluídas á trabucazos, de todo hay en la vida de Hormiga Negra, que tan propio sería como título de la campiña de San Nicolás como la de Santa Fe.

leta y tuve que ser soldado. Así me escapé. Cuando salí del pago ya nadie me conocía y me pasé á Salta, hasta que se olvidara de mí. Cuando volví á ser de mis pagos, me hice de unas casillas. Tuve que ser... á pelear para ser... señor!

—¿Pero usted sabe leer?

—En Perón, según parece, me informaron.

—Y el... Cuando pasaba que los amigos volvían á pasar por mi rancho, me presentaba al Comisario Martínez y le ofrecía mi lealtad, servicios... Así quien me compraba con la autoridad y trabajé mucho hasta que se pudieron, por fin, ...

UNA INTERVIEW CON HORMIGA NEGRA

Figura 25. "Hormiga Negra" *Caras y Caretas* 19 de mayo de 1901.

Bibliografía

Aching, Gerard. The Politics of Spanish American Modernism. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

Acedera, Alberto and Guevara, Rigoberto. Modernism, Ruben Darío, and the Poetics of Despairs. Lanham, MD: University Press of America, 2004.

Aldao de Díaz, Elvira. Recuerdos de antaño. Buenos Aires: Peuser, 1931.

Aldaraca, Bridget. "El Ángel del Hogar: the Culto of Domesticity in Ninettenth-Century Spain" Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Eds). Ypsilanti, MI: Bilingual Press, 1982, 62-87.

Altamirano, Ignacio Manuel. El Zarco. Episodios de la vida Mexicana en 1861-1863. New York: W.W. Nortin & Company, INC., 1933.

Alberdi, Juan Bautista. La Moda. Gacetín de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Edición facsímile, 1938.

Anderson, Benedict. Imagined Communities. Reflections on the Origen and Spread of Nationalism. London: Verso, 1991. (1ed. 1983)

Appadurai, Arjun . The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Arango, Arturo, La Habana Elegante. La Habana: Ediciones Unión, 1995.

Area, Lelia. "Álbum de Señoritas" de Juana Manso. Periodismo y frustración para un proyecto "doméstico de fundar la nación. Buenos Aires: Editora Feminaria, 2005.

Armella de Aspe, Virginia, Castelló Yturbide, Teresa y Borja Martínez, Ignacio. La historia de México a través de la indumentaria. México, DF: INBURSA, 1988.

Aronna, Michael. 'Pueblos enfermos': the discourse of illness in the turn-of-the-century Spanish and Latin American essay. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1999.

Bache, Richard, Notes on Colombia. Philadelphia: Carey & Lea, 1827.

Bacle, C.H. Estampas de Buenos Aires. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

Barnard, Malcom. Fashion as Communication. New York: Routledge, 1996.

Barnes, Ruth & Joanne B. Eicher (eds). Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Context. New York: berg. 1992.

Barnet, Miguel. Fernando Ortiz y el Contrapunto del tabaco y el azúcar; Novela testimonio: alquimia de la memoria. Costa Rica: Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas, 1995.

Barthes, R. The Language of Fashion. translated by Andy Stafford ; edited by Andy Stafford and Michael Carter.Oxford; New York: Berg, 2006.

---. The Fashion System. Berkeley: University of California Press, 1990.

Baudrillard, Jean. Symbolic Exchange and Death. Translated by Ian Hamilton Grant. London, UK: Sage Publications: 1993.

Benitez-Rojo, Antonio. The Repeating Island. Durham, NC: Duke University Press, 1992.

---."Sugar/ Power/Literatura" Cuban Studies 16 (1986).

Benjamin, Walter. The Arcades Project. Translated by Howard Eiland and Kevin McLauglin. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.México: Editorial Porrua, 1980.

Bersani, Leo. Homos. Buenos Aires: Editorial Manantial, 1998.

Bhabha, Homi. The Location of Culture. London; New York: Routledge, 2004.

---."DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation" Nation and Narration. Ed. Homi Bhabha. Londond and New York: Routledge, 1990, 291-320.

Bohata, Kirsti. "The New Woman and "anglo-Welsh hybridity" Heilmann, Annand Margaret Breetham (ed). New Woman hybridities. Feminity, Feminism and International Consumer Culture, 1830-1930. London; New York: Routledge, 2004, 17-34.

Boschetto-Sandoval, Sandra. "(En) Gendering Cultural Formations: The Crossing of Amanda Labarca between Chile and the United States" Fey, Ingrid E. and Racine (eds.) Strange pilgrimages: Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800-1990's. Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 2000, 113-128.

Bourdieu, P. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. R. Nice (trans.) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

--.La dominación masculina. Madrid: Anagrama, 2000.

Breward, Christopher. The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life *1860-1914*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1999.

---. "Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress" Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, pp. 301-314.

Brunner, José Joaquin. Cartografías de la modernidad. Santiago: Dolmen Ediciones, 1994.

Bruzzi, S. and P.C. Gibson (eds.), Theories, Explorations and Analysis. Fashion Cultures. London: Routledge, 2000.

Burman, Suana. Turbin, Carole. (ed). Material strategies : dress and gender in historical perspective. Malden, MA.; Oxford: Blackwell, 2003.

Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity. New York: Routledge, 1990.

Cabañas, Miguel A. The cultural "Other" in Nineteenth-century Travel Narratives: how the United States and Latin America Described Each Other. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2008.

Cabrera Infante, Guillermo. Tres Tristes Tigres. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1967.

Carpentier, Alejo. El derecho de asilo. Barcelona: Lumen, 1979

Calderón de la Barca, Madame. La vida en México. México D.F: Editorial Porrua, 1959.

Camacho, Jorge. "La virilidad (amenazada) del apóstol Martí. Una polémica pospuesta" Web Dissidences. Number 2, Fall 2006. www.dissidences.org

Casal, Julián. The Poetry of Julian del Casal. Critical Edition by Robert Jay Glickman. Gainesville, FL: University Presses of Florida, 1976.

Carlyle, Thomas. Sartor Resartus. Introduction by Frederick William Roe. New York, The Macmillan company, 1927.

Carter, Michael. Fashion Classics. From Carlyle to Barthes. Oxford, New York: Berg, 2003.

Caruso, Marcelo. "El año que vivimos peligrosamente". Adriana Puiggrós et al. (ed.) Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo, 1945-1955. Buenos Aires: Galerna, 1995.

Certeau, Michel de. The Practices of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988, c1984.

Cixous, Hélenè. "The Laugh of the Medusa" Feminism. An Anthology of literary theory and criticism. New Brunswick, NJ: Rutger University Press, 1997.

Clifford, James. Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Concolorcovo. Lazarillo de ciegos caminantes. Barcelona, Editorial Labor, 1973.

Colón, Cristóbal. Los cuatro viajes del almirante y su testamento, Madrid: Espasa Calpe, 1964.

Cordwell, Justine M., and Ronald A. Schwarz. The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment. World anthropology. The Hague: Mouton, 1979.

Craig, Jennifer. The Face of Fashion. London: Routledge, 1994.

Crane, D. Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender and Identity in Clothing. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Crónica Méxicana. Revista Semanal Ilustrada, 19 de octubre de 1895-abril de 1896.

Cruz Sierra, Salvador. "Masculinidad y diversidad sexual" http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/paginas/reportesalvadorcruz.htm

Curiel. Gustavo, Fausto Ramírez, Antonio Rubial, Angélica Velázquez. Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950. México: Fomento Cultural Banamex/ Conacultura, 1999.

Darío, Rubén. Los raros. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

---.Azul. Cantos de vida y esperanza. Madrid: Cátedra, 2002, 4 ed.

Díaz Marcos, Ana María. La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926). Cádiz,: Universidad de Cádiz, 2006.

During, Simon. The Cultural Studies Reader. London: Routledge, 1999.

Dussel, Enrique D., and Michael D. Barber. The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity. New York: Continuum, 1995.

Enríquez de Salamanca, Cristina. "The Question of the Political Subject in Nineteenth-Century Spanish Domestic Discourse" José Colmeiro, Cristina Dupláa. Patricia Greene, Juana Sabadell (Eds). Spain Today. Essays on Literature, Culture, Society. Hanover, MH: Dartmouth College, 1995.

Entwistle, J. "Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice" Fashion Theory, 4 (3): 323-348, 2000.

Evans, C. "Yesterday's Emblems and Tomorrow's Commodities: The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today" S. Bruzzi, and P.C. Gibson (eds.), Theories, Explorations and Analysis. Fashion Cultures. London: Routledge, 2000.

Featherston, Cristina Andrea. "La voz narrativa de El Lujo y el debate acerca del papel de la mujer en la sociedad de fines del siglo XIX" Narratología y mundos de ficción. Diana B. Salem (ed). Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.

Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. Translated from the French by Richard Philcox. New York: Grove Press, 2008.

Felski, Rita. The Gender of Modernity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Fernández de Lizardi, Joaquín. El periquillo Sarniento. México D. F: Editorial Stylo, 1942.

---. La educación de las mujeres. La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencia de novela. México D. F: Cámara de comercio del Libro, 1942.

Fernández Olmos, Margarite. Lizabeth Paravisini-Gebert. Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Fernandez Retamar, Roberto. Calibán y otros ensayos : nuestra America y el mundo. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1979.

Fey, Ingrid E. and Racine, Karen (editors) Strange Pilgrimage. Exile, Travel and National Identity in Latin America, 1800-1990s. Jaguar Books on Latin American n.22. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc., 2000.

Fiske, John. Understanding Popular Culture. Boston: Unwin Hyman, 1989.

Flügel, J. C. The Psychology of Clothes. London: Hogarth Press, 1950.

Fornet, Ambrosio. "Literatura y mercado en la Cuba colonial 1830-60" Casa de las Américas. Casa de las Américas, 14.

Franco, Jean. "Women, Fashion and the Moralists in Early Nineteenth-century México" en Lerner, Lia S. y Lerner, Isaías (ed.) *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid. Editorial Castalia, 1984, p. 421-430.

Fraunhar, Alison. "Marquillas cigarreras cubanas: Nationa and Desire in the Nineteenth Century" Hispanic Research Journal. Vol. 9. No 5 (December 2008), 458-478.

Frederick, Bonnie. "In Their Own Voice: The Women Writers of the Generación del 80 in Argentina" Hispania Volume 74, Number 2, May 1991, 282-289.

Frisby, David and Mike Featherstone. Simmel on Culture: Selected Writings. London: Sage Publications, 1997.

Garelick, Rhonda. Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F.: Grijalbo, 2005.

Gabilondo, Joseba. "The Hispanic Atlantic." Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies 5 (2001): 91-113.

Ghiraldi, Olsen. La generación del 37 en el Río de la Plata. Córdoba, Argentina, Ediciones de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales, 2004.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic:* Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Gimeno de Flaquer, Concepción. El album de la mujer. México: Concepción Gimeno de Flaquer, 1883.

Gómez Carrillo, Emilio. El encanto de Buenos Aires. Madrid: Mundo Latino, 1921.

Gómez de la Serna, Ramón. Ensayo sobre lo cursi. Madrid, Moreno Ávila, 1988.

González, Anibal. Journalism and the Development of Spanish American Narrative. New York: Cambridge University Press, 1993.

González Echevarría, Roberto. La voz de los maestros. Literatura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

Gramsci, Antonio. Prison Notebooks. New York: Columbia University Press, 1975.

Grazia, Victoria de (ed). The sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley: University of California Press, 1996.

Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez Nájera, Manuel. Narraciones. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

---. Obras. Crítica Literaria I. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Recopilación de E. K. Mapes. México: UNAM, 1959.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. Nueva crónica y buen gobierno. Madrid: Historia 16, 1987.

Gudiño Kieffer, Eduardo. El peinetón. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1986.

Gutierre Tibón, "Las dos chinas: Catarina de San Juan y la atractiva mestiza" La china poblana. Artes de México. Número 66. México: CONACULTURA,

Hallstead, Susan. "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional" Revista Iberoamericana. Vol. LXX, n. 206 (Enero-Marzo 2004), 53-69.

Heilmann, Ann, and Margaret Beetham. New Woman Hybridities: Feminity, Feminism and International Consumer Culture, 1880-1930. Routledge transatlantic perspectives on American literature, 1. London: Routledge, 2004.

Hollander, Anne. Sex and Suits. New York: Kodansha, 1995.

Humboldt, Alexander von. Ensayo político sobre el reino de la Nueva España. México, D. F.: Robredo, 1941.

Infante Vargas, Lucrecia. "Las mujeres y el amor en Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras (1887-1889)", en Secuencia, núm. 6, septiembre-diciembre, 1996, pp.175-212.

Jrade, Cathy L. Modernismo, Modernity and the Development of Spanish Literature. Austin, TX: University of Texas Press, 1998.

Kaminsky. Amy K. Reading the Body Politics. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis, MN: Univesity of Minnesota Press, 1993.

Killer, Marilyn. "Guayaberismo and the Essence of Cool" The Latin American Fashion Reader. Regina Root (ed.) Oxford, UK, New York: Berg: 2005, 213-231.

Knight, Alan. "When Was Latin America Modern? A Historian's Response" When Was Latin America Modern?. New York: Palgrave Macmillan, 2007, 91-117.

Kuchta, David. "The Making of the Self-Made Man. Class. Clothing, and English Masculinity 1688-1852" Grazia, Victoria de (ed). The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley: University of California Press, 1996. 54-78.

Kutzinski, Vera. Sugar's Secret: Race and Erotics of Nationalism. Charlottesville: University of Virginia Press, 1993.

Laera, Alejandra. El tiempo vacío de la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Laqueur, Thomas. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Larrosa de Ansaldo, Lola. El lujo. Novela de costumbres. Buenos Aires. Imprenta Juan Alsina. 1889.

Laver, James. The Concise History of Costume and Fashion. New York: H. N. Abrams, 1969.

Lavín, Lydia; Balassa, Gisela. Museo del traje mexicano. Vol. II. El siglo de la conquista. México: Editorial Clío, 2001.

Lipovetsky, Gilles. El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.

Lurie, Alison. El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.

Martí, José. Ensayos y crónicas. Madrid: Anaya, 1995.

---"Nuestra América" Obras completas La Habana: Centro de Estudios Martianos, Tomo 9.

Martínez Carreño, Aída. La prisión del vestido. Aspectos sociales del traje en América. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Ariel, 1995.

Mansilla, Eduarda. Pablo o la vida en las pampas. Buenos Aires: Editorial Confluencia, 1999.

---.*Recuerdos de viaje*. Buenos Aires: Stock Cero, 2006.

Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. México: Ediciones G. Gili, c1987.

Masiello, Francine. Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

---. (ed.) La mujer y el espacio público: el periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1994.

---. "Diálogo sobre la lengua: colonia, nación y género sexual en el siglo XIX" Casa de las Américas, Miami, FL (CasaA). 1993 Oct-Dec, 34:193, 26-36.

Mato, Daniel. Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2003.

McRobbie, Angela. "The place of Walter Benjamin in Cultural Studies" During, Simon. The Cultural Studies Reader. London: Routledge, 1999, 75-96.

---.Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen. Boston: Unwin Hyman, 1991.

Meléndez, Mariselle. "Visualizing Difference: The Rhetoric of Clothing in Colonial Spanish América" The Latin American Fashion Reader. Regina Root (ed.) Oxford, UK, New York: Berg: 2005, 17-30.

Merlín, Condesa de. Viaje a la Habana. Traducción completa de la edición francesa de 1844. trad. Amalia E. Bacardí, Madrid, Cronocolor, 1981

Méndez Capote, Rene. Memorias de una cubanita que nació con el siglo (1963) Barcelona: Argos Vergara, 1984.

Méndez Rodenas, Adriana. Gender and nationalism in Colonial Cuba: the Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin. Nashville : Vanderbilt University Press, 1998.

Miami Herald. http://www.miamiherald.com/news/americas/cuba/story/824028-p2.html

Mignolo, Walter. Local histories/Global Designs. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

---. "When Speaking Was Not Enough: Illiterates, Barbarians, Savages and Cannibals" in R. Jara and N. Spadaccini (ed.) Amerindian Images and the Legacy of Columbus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort. Desire and Idelogy in Fin-de-Siecle Spanish America" Social Text. Third World and Post-Colonial Issues (1992), pp. 187-201.

---.At the face value. Autobiographical Writing in Spanish America. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

Monsiváis, Carlos. Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Montero, Oscar. Erotismo y representación en Julián del Casal. Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, 1993.

Montero, Susana A. Estrategia y propuesta de un periodismo marginal. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Moore, Robin D. Nationalizing Blackness Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1040. Pittsburg; University of Pittsburg Press, 1997.

Mora, José María Luis. Obra histórica. México y sus revoluciones. Vol. IV. México: SEP/ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1986.

Murguía , M. Mexicanos pintados por sí mismos; obra escrita por una sociedad de literatos. Edición original de la casa Portal del Águila de Oro, 1855. México: Simrolo, 1946.

Nissen, Consuming Fashion:Adorning the Transnational. Body. Oxford: Berg, 1998.

Novo, Salvador. Los paseos de la ciudad de México. México: FCE, 1974.

Núñez Jiménez, Antonio. Guía turística de Varadero. Italia : Ediciones G. Constantino, 1990.

---. Cuba en las marquillas cigarreras del siglo XIX. La Habana, Ediciones turísticas de Cuba, 1985.

Ortiz, Fernando. Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987. 15a reimpresión.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Pancrazio, James J. "Travesvestite Pedagogy: Jacqueline and Cuban Culture" Regina Root. Latin American Fashion Reader. Oxford, UK: Berg, 2005, 232-246.

Pardo Bazán, Emilia. La mujer española y otros escritos, Madrid, Cátedra, 1999.

Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger. Nationalism and Sexualities. New York and London: Routledge, 1992.

Parkins, Wendy. Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship. Oxford: Berg, 2002.

Pasternac, Nora. "El periodismo femenino en el siglo XIX. Violetas del Anáhuac" Domenella, Ana Rosa; Nora Pasternac (eds). Las voces olvidadas : antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX. México, D.F.: El Colegio de México, 1991.

Pérez, Louis A. On becoming Cuban: Identity, Nationality and Culture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Pérez Galdos, Benito. La de Bringas. Edición de Alda Blanco. Madrid, Cátedra,

Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos.* México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.

Piglia, Ricardo. Respiración artificial. Barcelona: Anagrama, 2001.

Pratt, Mary Louis. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London; New York: Routledge, 1992.

---. "Humboldt y la reinvención de América" Nuevo Texto Crítico 1 (1988)

Prieto, Guillermo. Cuadros de costumbres. México D. F: CONACULTURA, 1993. II vol.

---. *Musa Callejera*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1940.

Racine, Karen; Fey, Ingrid E. (ed.) Strange Pilgrimages: Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800-1990's. Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 2000.

Radcliffe, Sarah. "Geographies of Modernity in Latin America: Uneven and Contested Development". Miller, Nicola and Stephen Hart. When Was Latin America Modern?. New York: Palgrave Macmillan, 2007, 21-49.

Rama, A. La ciudad letrada. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.

Ramírez, Charles. Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance. Austin: U of Texas Press, 2002.

Ramos, Julio. Divergent Modernities. Culture and Politics in Nineteenth-Century. Translated by John D. Blanco. Durham, NC/London: Duke University Press, 2001.

---. Ruben Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano. Caraca: Universdiad central de Venezuela, 1970.

Ramos, Julio. Divergent Modernities. Culture and Politics in Nineteenth-Century. Translated by John D. Blanco. Durham, NC/London: Duke University Press, 2001.

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 1992.

Rivera, Jorge. El escritor y la industria cultural. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Riviere, Margarita. Lo cursi y el poder de la moda. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Robles, Antonio de. Diario de sucesos notables. México, Colección de Escritores mexicanos, tomos I y III, 1946.

Rojas, Rafael. Un baquete canónico. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Romero, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Root, Regina A. The Latin American Fashion Reader. Oxford, UK: Berg, 2005.

---. "Fashioning Independence: Gender, Dress and Social Space in Postcolonial Argentina" in The Latin American Fashion Reader. Regina Root (ed.) Oxford, UK, New York: Berg: 2005. pp. 31-44

Rotker, Susana. La invención de la crónica. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

Sáez Piñuela, María José. La moda femenina en la literatura. Madrid: Taurus, 1965.

Salvador Jofre, Álvaro. El amor impuro de las ciudades. Notas acerca de la literature modernista y el espacio urbano. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

Santos, Lidia. Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. Iberoamericana: Madrid, 2001.

Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo o civilización o barbarie. Madrid: Biblioteca Ayacucho, 2ª ed., 1985.

---. Recuerdos de provincia. Madrid: Anaya, 1992.

---. Obras Completas. Artículos críticos y literarios. 1841-1842. Tomo I y II. Buenos Aires: Editorial Luz del Día, 1948.

Saulquin, Susana. Historia de la moda Argentina: del miriñaque al diseño de autor. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Schwarz, R.A. "Uncovering the Secret Vice: Towards an Anthropology of Clothing and Adornment" Cordwell, Justine M., and Ronald A. Schwarz. The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment. World anthropology. The Hague: Mouton, 1979.

Scott, Linda M. Fresh Lipstick. Redressing Fashion and Feminism. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

Sedgwick, Eve Kosofsky. Epistemology of the Closet. Berkeley: University of California Press, 1990.

---.Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, Gender and culture. New York: Columbia University Press, 1985.

Smorkaloff, Pamela Maria. Cuban Writers on and off the Island. Contemporary Narrative Fiction. New York: Twayne Publishers, 1999

Storey, John. Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.

Salomon, Jack. The Signs of Our Time. Los Angeles: Tarcher, 1988.

Sapir, Edward. Fashion. Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, College Division, 1960.

Showalter, Elaine. "The profesor Wore Prada" Vogue. December, 1997. 80-86.

Simmel, Georg, Cultura femenina: Filosofía de la coquetería, Lo masculino y lo femenino, Filosofía de la moda; traducción directa del alemán por Eugenio Imaz ... [et al.]. Colección austral, v 38. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941.

Soja, Edward. "History: Geography: Modernity" During, Simon. The Cultural Studies Reader. London: Routledge, 1999, 113-125.

Simmel, Georg, Cultura femenina: Filosofía de la coquetería, Lo masculino y lo femenino; traducción directa del alemán por Eugenio Imaz. Colección austral, v 38. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941.

Solás, Humberto. Lucía. 1968.

Sommer, Doris. Foundational Fictions. The National Romances of Latin America. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.

Soravilla, Lesbia. El dolor de vivir; novela moderna. La Habana: n.p., n.d.

Spencer, Herbert. Principles of Sociology. Edited by Stanislav Andreski. Hamden, Conn.: Archon Books, 1969.

Staples, Anne (ed). Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV: Bienes y vivencias. El siglo XIX. México D. F: Fondo de Cultura Económica: 2005.

Steel, Valerie. Fetish. Fashion, Sex and Power. New York; Oxford University Press, 1996.

Storey, John. Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. Harlow, England; New York: Pearson Prentice Hall, 2006. 4th ed.

Stratton, J. The Desirable Body. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.

Style, John. "Dress in History: a Reflections on a Contested Terrain" Fashion Theory. Volume 2, Issue 4, pp. 383-390.

Tarde, Gabriel de, Elsie Worthington Clews Parsons, and Franklin Henry Giddings. The Laws of Imitation. Gloucester, Mass: P. Smith, 1962.

Taylor, Lou. The Study of Dress History. Manchester, UK: Manchester University Press, 2002.

Teviño Linares, Erika. "La China Poblana", Charrerías Poblanas, número 5, abril, 1962.

Thompson, C. J. and Haytko, L. "Speaking of Fashion: Consumers' Uses of Fashion Discourses and the Appropriation of Countervailing Cultural Meanings" Journal of Consumer Research, 25 (1997): 15-42.

Tinajero, Araceli. Orientalismo en el modernismo hispanoamericano. Purdue studies in Romance literatures, v. 27. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2004.

Tostado Gutiérrez, Marcela (ed). El Álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. Vol. II. Época Colonial. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Tristán, Flora. Peregrinaciones de una paria. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.

Välis, Noel. The Culture of Cursileria. Bad Taste, kitch, and Class in Modern Spain. Durham & London: Duke University Press, 2002.

Vasconcelos, José. "La raza cósmica" Vasconcelos. Prólogo y Selección de Genaro Fenández Mac Gregor. México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1942. 87-130.

Veblen, Thorstein, and Stuart Chase. The Theory of the Leisure Class; An Economic Study of Institutions. New York: Modern library, 1934.

Vitier, Cintio. Lo cubano en la poesía. La Habana: Instituto del Libro, 1970

Villalva, Ángela. Chicas de calendarios mexicanos. San Francisco: Chronicle Books, 2006.

Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o La loma del Ángel. Madrid: Cátedra, 1992.

Violetas del Anáhuac. México: [s.n.], 1888.

Williams,Raymond. Literature, Marxism, and Cultural Materialism. London; New York : Routledge, 1999

Wilson, E. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. Berkeley: University of California Press, 1985.

Wita, Béatrix Le. French Bourgeois Culture. Cambridge: New York, 1994

Wade, Peter. "Modernity and Tradition: Shifting Boundieries, Shifting Contexts" Miller, Nicola and Stephen Hart. When Was Latin America Modern?. New York: Palgrave Macmillan, 2007, 49-68.

Wolf, Naomi. The Beauty Myth: How images of Beauty Are Used Against Women. New York: Anchor Books, 1991.

Wollstonecraft, Mary. A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects. New York: Matsell, 1833.

Zea, Leopoldo. El positivismo en México. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Zubieta, Ana María. Letrados iletrados. Buenos Aires, Eudeba, 1999.