

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



CUERPO, MOVIMIENTO Y EROTISMO: LECTURAS SOBRE LA TAPADA LIMEÑA  
EN REPRESENTACIONES ESCRITURALES Y VISUALES ENTRE LOS AÑOS  
1830-1850

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y  
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA QUE PRESENTA LA

Bachiller:

ANDREA BAZAN AVENDAÑO

Asesora:

DRA. ANA MARÍA FRANCESCA DENEGRI ÁLVAREZ CALDERÓN

Lima, enero, 2018

## Agradecimientos

La  
dedicatoria de esta tesis  
se divide en siete partes:  
A mi madre Gisella,  
quien no ha dejado de  
creer en mí desde hace  
más de dos décadas;  
a mi padre Luis Alberto,  
quien siempre apostó por mí;  
a Lucy, a quien menciono  
para que nunca me olvide;  
a mi asesora Francesca Denegri,  
por su incansable apoyo;  
a Milena, hermana de sangre;  
a Carlos, por todo lo vivido;  
y para ti, si te has  
quedado conmigo  
hasta el  
Final

## Resumen

La presente tesis se centra en el estudio de las representaciones escriturales y visuales hechas sobre la tapada limeña entre los años 1830 y 1850 en Lima. El corpus a analizar son los diarios de viajes de Flora Tristán y Max Radiguet, así como las pinturas costumbristas de Pancho Fierro y J.M. Rugendas. Mi hipótesis consiste en que el uso del manto por parte de la mujer limeña le permite modalidades de subversión inesperadas para la administración, Iglesia y sociedad patriarcal colonialista, como lo es la libre circulación sin necesidad de ocultamiento por el espacio público, lo cual crea una fisura en cuanto al binomio masculino/público y femenino/privado o doméstico, así como la inscripción de nociones eróticas sobre su figura, de las cuales pudo sacar provecho. Para dicho fin, a través de las herramientas que provee la teoría psicoanalítica, específicamente el fetiche en Sigmund Freud y el sujeto tachado en Jacques Lacan, así como las teorizaciones poscoloniales, como el Orientalismo de Edward Said y las nociones sobre el sublime romántico, la presente tesis plantea el estudio del cuerpo de la tapada, en tanto pudo contar con agencia femenina en una sociedad colonial patriarcal, así como los discursos gráficos que la inscribieron como un cuerpo erótico. En tal sentido, se ofrece una teorización sobre la doble función del manto: permite su circulación en espacios públicos, pero, además, abre los discursos eróticos que la devuelven al histórico lugar de subordinación femenino.

### Índice de contenido

Introducción.....	3
Capítulo 1: Poder y cuerpo en movimiento.....	13
Capítulo 2: Erotismo y fetichismo.....	38
Conclusiones.....	68
Bibliografía.....	71

### Lista de ilustraciones

Figura 1. Rugendas, Johann. El mercado principal de Lima. Óleo en tela 66 x 89.5 cm. "M<sup>o</sup>. Rugendas, Lima 1843". Col. Baring Brothers, Londres. (35)

Figura 2. Rugendas, Johann. Paseo en la alameda nueva. Óleo en tela 56.8 x 89.5 cm. Fdo. Y fechado en 1843. Col. Baring Brothers, Londres. (36)

Figura 3. Fierro, Pancho (1807-1879). Tapada, acuarela sobre papel. Ca. 1843. Colección Ricardo Palma. (37)

Figura 4. Fierro, Pancho. Una señora poniendo la saya. Ca. 1850 / 1860. 21,1 x 14 cm, acuarela sobre papel. Inv. 8227. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes. (38)

Figura 5. Fierro, Pancho. Sentada en la Alameda. Ca. 1850 / 1860. 21,1 x 14 cm, acuarela sobre papel. Inv. 8227. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes. (39)

Figura 6. Friedrich, David. Wanderer above the sea of fog. 1818. 98.4 cm × 74.8 cm, óleo sobre lienzo. Kunsthalle Hamburg. (49)

Figura 7. Friedrich, David. Monk by the sea. Ca. 1808/1810. 171.5 x 110.0 cm, acuarela sobre papel. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. (50)

Figura 8. Anónimo chino. Conjunto de doce pinturas de tema peruano hechas en China. Ca. 1840 / 1850. 165 x 260 cm, gouache sobre papel de médula. Colección Museo de Arte de Lima. Donación Edelnor 2008. (58)

Figura 9. Rugendas, J. M. Encuentro en la Alameda Nueva. Ca. 1843. Gouache sobre papel. Propiedad de Gonzalo Pizarro Ceballos. Lima. (59)

Figura 10. Rugendas, J. M. Estudio para La plaza mayor de Lima. Ca. 1843. 290 x 245 cm, gouache sobre papel. Colección Museo de Arte de Lima. Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros (60)

## Introducción

El cuerpo femenino ha sido motivo de diversas representaciones artísticas a lo largo de la historia. Diversos ejemplos, tales como la escultura mitológica griega, la madona renacentista o las vírgenes-apu de la escuela cusqueña, permiten reflexionar sobre la corporeidad de la mujer como concepto y el lugar de enunciación desde el cual se le representa. El cuerpo de la mujer ha sido imaginado y observado a través de múltiples discursos políticos y sociales, y, teóricamente, desde diversos lugares comunes, posturas y tendencias. Particularmente, la moda exhibida en la vestimenta de la mujer ha sido, desde tiempos remotos, un mecanismo empleado para caracterizarla y atribuirle ciertos rasgos. Lo usado y lo no usado, lo cubierto y descubierto han representado el trasfondo ideológico y político de quienes las han representado desde discursos escriturales o gráficos, de forma tanto laudatoria como condenatoria.

Realizar una revisión histórica del rol de la mujer es una tarea extensa. Por ello, la presente tesis se centra en el estudio de la corporeidad de la mujer, y su relación con el erotismo y el control corporal, específicamente expresados en el caso de la tapada limeña, en representaciones escriturales y visuales entre los años 1830-1850 en la naciente Lima republicana. Dichos primeros años en que se forma la república conservan extensa cantidad de rasgos coloniales que son esenciales de analizar para poder examinar la continuidad de nociones y representaciones sobre la tapada, así como los tópicos que subvierte con su cuerpo y vestimenta.

Descubierto el Nuevo Mundo, conquistados y sometidos los indígenas que lo poblaban, peleadas y perdidas las batallas contra la ofensiva española, y establecido el virreinato del Perú en 1542, la Corona española sentó bases sólidas sobre territorio antes incaico. Se impusieron leyes y jerarquías en una sociedad naciente, producto de la “zona de contacto” que señala Mary Louise Pratt. Esta zona, como describe la autora, es un espacio de encuentros coloniales, en el que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas en condiciones de coerción, desigualdad y conflicto (Pratt). La invasión española en territorio del Nuevo Mundo es el punto de partida para el estudio de la historia de Lima y su sociedad, la cual es configurada por el encuentro de las tradiciones sociales y religiosas de dos culturas. Específicamente, el cuerpo de la tapada constituye una zona de contacto, en tanto permite el encuentro entre la tradición española y los nuevos modelos de conducta que se desplegaron en la Lima colonial.



Conforme transcurrían los años y se sucedían los virreyes, Lima fue constituyéndose como una de las capitales más importantes de la metrópoli española y las muestras de este encuentro cultural se fueron plasmando de novedosas maneras y a través de nuevos mecanismos.

Una de las protagonistas indiscutibles de la Lima colonial fue la mujer. Descrita con fascinación por numerosos viajeros europeos, y constantemente asediada por la legislación represiva de los virreyes y la Iglesia, la mujer limeña colonial logró hacer sentir su presencia en una sociedad profundamente patriarcal, preocupada por el control social de sus individuos y, por lo tanto, de las regulaciones corporales. Este tema ha sido ampliamente documentado, sobre todo, como una reflexión del rol de la Iglesia en cuanto a las políticas corporales de los individuos. Luis Martín, en *Las hijas de los conquistadores*, analiza cómo las mujeres van asentándose en la colonia, y traza una cronología sobre la legislación que trató de suprimir el uso del manto de la tapada. Asimismo, Francesca Denegri en *El abanico y la cigarrera*, hace hincapié en la libre circulación de la tapada por Lima, a pesar de la legislación colonial, sobre todo, a ojos de los viajeros europeos que llegaron a la Ciudad de los Reyes. A su vez, Maritza Villavicencio, con su obra *Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*, analiza cuál era la imagen que se proyectaba de la mujer en la colonia. Todos estos estudios han colaborado con el conocimiento y visibilización del rol de la mujer en la etapa colonial y cómo fue evolucionando a pesar de las trabas que encontró en su camino.

Como menciona Martín, las primeras mujeres que se establecen en el virreinato son las llamadas “moriscas”, mujeres sin estatus social descendientes de sangre mora, quienes llegaron al Nuevo Mundo a desempeñarse como soldaderas o rabonas. Este grupo de mujeres es el primero en llegar junto a los conquistadores españoles, que comprendía, en menor número a soldaderas y “mujeres de amor” y, en mayor cantidad, a mujeres que llegaron a asentarse en roles femeninos tradicionales, como esposas, madres y amas de casa (Martín 53). Como bien señala Denegri, hubo un segundo grupo de mujeres que desembarca en las costas del nuevo territorio conquistado, cincuenta años después de la primera generación de moriscas. Este nuevo grupo estaba movido por afán económico o mejoramiento social, como las encomenderas. Según el análisis de Denegri, la llegada de estas mujeres a la colonia reconfiguró paradigmas existentes en la metrópoli: el nuevo territorio no peninsular permite a las mujeres establecer nuevos patrones de conducta, como la independencia económica de encomiendas o haciendas. Todo ello fue reforzado por su

sucesora, la criolla, aquella mujer nacida en territorio colonial, años después. En definitiva, el nuevo espacio geográfico abre nuevos cánones para la conducta femenina (Denegri 75-76).

Dentro de estas nuevas configuraciones de la conducta femenina se encuentra la moda. Esta, pieza clave para establecer discursos sobre el cuerpo desde tiempos antiguos, sufre un cambio en la colonia, particularmente en un elemento de la moda española: el uso del tapado. Desde León Pinelo hasta autores contemporáneos como Laura Bass o Amanda Wunder, se ha intentado analizar el origen del tapado y sus continuidades históricas, inicialmente en España y, luego, en la colonia limeña.

La moda del velo, efectivamente, no nace en el Perú. Debido a la simbiosis cultural, la naciente sociedad colonial limeña heredó incontables prácticas y muestras culturales españolas. Esta indumentaria tan característica de la tapada limeña tiene orígenes inmediatos en la moda empleada por las mujeres españolas de la época. Ellas, a su vez, toman esta forma de vestir de las moriscas, dado que la cultura árabe había sido un elemento profundamente arraigado en la sociedad española hasta la Reconquista y, aun después de la expulsión de los moros, lo arábigo no pudo desarraigarse por completo de lo hispano. Como postula Denegri, el uso arábigo del velo está relacionado enteramente con el concepto de pureza: la mujer debía mantenerse pura para el hombre, a quien se encontraba sujeta. Este concepto de sujeción se refleja en el imaginario colonial de “guiar a la mujer”, al considerarla un ser “frágil por naturaleza” que debía ser controlado. La Iglesia católica colonial aplica esta noción en regulaciones sobre el cuerpo femenino, tanto en España como en Lima.

Uno de los primeros intentos por rastrear los orígenes del uso de los velos en la moda femenina lo realiza León Pinelo. Hacia 1641, comienza a circular en Madrid su obra *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daños*, que tiene como objetivo explicar el origen histórico del velo en las mujeres españolas. Pinelo menciona que “(...) el tapado de medio ojo, como uso árabe, entró en España o se introdujo más con las árabes, y que dellas ha quedado hasta hoy en las españolas, ya por tan propio suyo que no hay mujeres que con más afición, donaire y aseo le usen (...)” (León Pinelo). Como menciona Martín:

Tras la caída del reino musulmán de Granada en 1492, la Corona española prohibió a las mujeres árabes de Andalucía vestir los velos islámicos que cubrían sus rostros y ocultaban su identidad. No era fácil desarraigar esta costumbre tan ancestral y secular, y el emperador Carlos, así como su hijo el rey Felipe II,



repitieron la prohibición. Cuando, finalmente, las moras fueron obligadas a abandonar sus velos y a adoptar el chal castellano, comenzaron a utilizar la nueva prenda para cubrir sus rostros dejando al descubierto solo uno de los ojos. Esta nueva moda en el uso del chal tradicional, nos asegura León Pinelo, era extremadamente graciosa, sensual y atractiva a causa de la belleza exótica de los ojos de las moras. (Martín)

La mujer árabe, mediante un proceso de apropiación, toma el chal castellano y lo reutiliza como el velo, cuyo uso había sido prohibido. Sin embargo, lejos de ser usado exclusivamente por las moriscas, esta apropiación del chal comenzó a ser, a su vez, incluido en la vestimenta de las españolas y terminó por convertirse en un elemento distintivo para ellas también<sup>1</sup>.

La nueva moda del velo se extendió rápidamente por la metrópoli española. En documentos legales y literarios empezó a usarse la expresión “tapada” para referirse a las mujeres que cubrían sus rostros de acuerdo con esta nueva moda y verbos como “taparse”, “cubrirse” o “embozarse” adquirieron la connotación de “ocultar el rostro” en obras teatrales, tanto para hombres como mujeres (Bass y Wunder). Hacia mediados del siglo XV, Madrid será escenario de un gran número de puestas en escena de importantes dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca y Tirso de Molina.

En la comedia calderoniana *La dama duende*, Ángela logra escapar del espacio doméstico del hogar de su hermano y puede interactuar con otros personajes solo al usar un manto para ocultar su identidad. En *La celosa de sí misma*, Tirso de Molina presenta a Melchor, un hombre que se siente profundamente atraído por Magdalena, una mujer que usaba el velo en el convento de La Victoria. La figura de la mujer con el rostro cubierto estaba ya presente en los discursos literarios e históricos, así como en cuadros artísticos de diversas escuelas. Este fenómeno no solo se reflejó en la vida cultural madrileña, sino también en otras ciudades.

Sevilla fue el puerto español al Nuevo Mundo y, por lo tanto, el puente de expansión de la tapada hacia la colonia española en Lima. Como queda patente en descripciones sobre Sevilla, la ciudad era comparada con atributos femeninos. Como indican Wunder y Bass, “el tópico de la ciudad como una mujer hermosa tomó especial

<sup>1</sup> En su artículo *The veiled ladies of the early Modern Spanish world: seduction and scandal in Seville, Madrid and Lima*, las autoras Laura R. Bass y Amanda Wunder también analizan este fragmento del libro de León Pinelo y sostienen que, de acuerdo con él, “(...) cuando las moriscas cambiaron la prohibida almalafa por el manto castellano, lo hicieron con tal atractivo, acentuando sus ojos naturalmente bellos (‘todas de excelente ojos’) que las españolas las copiaron” (Bass and Wunder). Enfatizan que las españolas hayan hecho de esta moda “tan propio suyo” y hayan logrado interiorizarla con “afición, donayre i aseó” en todos los casos.

forma en la Sevilla del siglo XVI, donde los escritores destacaron los encantos de las mujeres locales –la forma en la que caminaban, hablaban y cubrían sus rostros con sus mantos– entre los placeres sensuales que podían ser encontrados a la sombra de Giralda” (Bass and Wunder 112–113). Ese símil sevillano pasará también al contexto limeño, al incluirse a la tapada dentro de los mejores atributos de la Ciudad de los Reyes, años después. Los contextos son bastante parecidos: al igual que Sevilla, Lima y el puerto del Callao fueron rutas altamente comerciales. Sobre ello, Wunder y Bass explican que:

La moda de la tapada fue asociada con la reputación de Sevilla de opulencia y ostento, una reputación que se desarrolló siguiendo la designación de la ciudad como el puerto español a las Américas en 1503. Sevilla atrajo miles de visitantes y se convirtió en un centro internacional de la moda cosmopolita y un caldero de cambios sociales. (Bass and Wunder 113).

Lima comparte estas características con Sevilla: se va a convertir en una de las capitales más importantes del imperio español por diversos factores históricos, como su desarrollo económico, motivado por la minería y el sistema de encomiendas; el débil control de la metrópoli en la colonia, donde las leyes “se acataban pero no se cumplían”, lo que permitía la movilidad social; y la cantidad de viajeros que pasaban por sus costas e incitaban, con sus historias, la curiosidad por el territorio de la colonia.

Una vez la moda del tapado cruza el océano y llega a Lima, cala hondo en la Ciudad de los Reyes y se convierte en el símbolo de la mujer colonial limeña. Como menciona Denegri, el término “tapada” se empleaba ya en la España del siglo XVI, para designar a las mujeres que caminaban por Lima vestidas con falda apretada hasta los tobillos y un manto que les tapaba el rostro. El manto español y su uso como tapado entre las mujeres españolas también causó revuelo, legislaciones de control fallidas y su uso fue signado como pecaminoso en la sociedad Española Renacentista. Sin embargo, como se explicará más adelante, dichas nociones se acentuaron con la llegada del manto a la colonia española de Lima, por diversos motivos, entre los que se pueden contar la independencia económica femenina de las encomenderas y la lejanía geográfica y espiritual del control de la metrópoli española en las Américas. Desde la llegada del manto español y su positiva recepción por parte de las limeñas, el virreinato peruano quiso prohibir su uso. Las razones presentadas serán las mismas que acompañaron la historia del velo en España: se dijo que el tapado eliminaba la identidad y permitía el desenvolvimiento de la mujer en ámbitos públicos que no le correspondían, que favorecía las libertades sexuales de las damas y que podría usarse por hombres para pecar sin ser reconocidos como hombres, lo cual se puede

interpretar como temor por casos de travestismo en la colonia. Desde sus orígenes, el tapado tuvo esta connotación de pecado debido a la incógnita que creaba en torno a la identidad de quien lo usaba.

El papel de la mujer en la colonia fue motivo de diversos debates, lo cual solo es síntoma de su relevancia para la legislación. En definitiva, ocupó un lugar dentro del imaginario colonial, según el cual la mujer debía ser guiada por el hombre. Como menciona Villavicencio, “la mujer fue considerada, durante la época colonial, como un ser frágil, de voluntad débil, fácil objeto de tentación que, a su vez, tentaba a los hombres”. Hilvanando dicha idea con lo postulado anteriormente por Denegri sobre la sujeción, en la colonia, se concebía a la mujer como “sujeta” moralmente al hombre. Otra idea clave de Denegri es que, al ser la colonia parte de la administración española, instituciones como la burocracia y la Iglesia católica se convirtieron en la base de la administración colonial también. La Iglesia ha tenido especial relevancia en las políticas y educación corporales de la población, incluso desde la Edad Media; los preceptos de la iglesia colonial limeña sobre la mujer fueron solo continuación de dicha tradición.

La historia del velo, su uso y resistencia en el virreinato peruano es extensa. Como explica Martín, desde 1560, con las ordenanzas de prohibición del uso del velo promulgadas por el virrey Francisco de Toledo, pasando por las amenazas de excomuniación a las mujeres que cubrieran sus rostros durante procesiones, perpetradas por el Tercer Concilio de la Iglesia peruana, en 1583, la administración e iglesia colonial tuvieron infructuosos intentos por vetar el velo en las mujeres limeñas. Hacia inicios del siglo XVII, la moda se había extendido por toda la ciudad. En 1609, el propio Marqués de Montesclaros declarararía: “yo me rendí a la dificultad y por menos animoso, lo dejé correr, encargando a estos predicadores persuadan a que no las consientan andar tapadas, y como he visto que cada uno no puede con la suya, he desconfiado de poder con tantas” (Atanasio Fuentes 35). Durante el año de 1624, el virrey Diego Fernández de Córdoba redacta una ordenanza real que estipulaba castigos como multas, cárcel y destierro hacia las mujeres que emplearan velos en espacios públicos, ventanas y balcones. De nuevo, la resistencia de las tapadas es férrea y la ordenanza no hace más que confirmar la autoconfesión de Montesclaros años antes: no había poder institucional que pudiese controlar la vestimenta femenina y el tapado continuó reinando en el espacio público hasta el siguiente siglo.

La tapada limeña vestía dos piezas que caracterizaron el traje y lo inmortalizaron en el imaginario colectivo, como quedará evidenciado en las acuarelas de Pancho Fierro, que

reclaman a la tapada como un personaje intrínsecamente limeño. Estas eran la saya, es decir, la falda, la parte inferior de la vestimenta, y el manto, el velo que cubría de forma casi total el rostro de la mujer dejando ver solo uno de sus ojos. Este:

Era un rebozo pequeño negro sujeto detrás de la cintura, con el que se cubrían la espalda y la cabeza agarrándolo con la mano sobre la cara, dejando tan solo un ojo al descubierto. Se cubrían con mantones de crespón de China finamente bordados, para abrigarse, poniéndolos bajo el manto para que el talle quedara al descubierto. (Rodríguez)

Ambas piezas, saya y manto, impedían casi el mínimo asomo de piel y cubrían entera a la mujer limeña.

El siglo XVIII fue el siglo de los viajeros europeos, quienes partieron desde sus metrópolis y llegaron a costas latinoamericanas por diversos motivos, de índole personal, judicial, económica, laboral, entre otros. Como mencionan Mary Louise Pratt y Gonzáles Echeverría, el siglo XIX fue el de los viajeros descubriendo y plasmando, de manera gráfica o narrativa, las experiencias de sus viajes a las costas de la naciente república peruana. Los numerosos viajeros que pasarán por Lima no dejarán de mencionar a la tapada. Siempre envueltas de sensualidad, coquetería y misterio, las descripciones de las tapadas hechas por los viajeros europeos permiten otro acercamiento a ellas. Dos de ellos salieron de Francia y llegaron, tras un viaje extenso a las costas limeñas. Flora Tristán, hacia 1831, en camino a reclamar la herencia que le correspondía legítimamente, y Max Radiguet, en 1841, embarcado en una misión naval, llegan a Lima, la recorren y realizan numerosas observaciones sobre las tapadas en sus diarios de viaje. Estos diarios de viaje, o literatura diarística, proliferaron en la primera mitad del siglo XIX. A través de ellos, los viajeros y viajeras de la época lograron inmortalizar sus experiencias a través de la palabra escrita. Sin embargo, a la par de los diarios de viaje, otro discurso no literario también fue frecuente en los viajeros: a través de cuadros y óleos, pintores extranjeros y peruanos inmortalizaron estampas de la colonia peruana. Johann Moritz Rugendas fue un pintor alemán llegado a Lima hacia 1820 y, a través de sus pinturas, grabó distintas escenas de la vida cotidiana en el virreinato peruano. Dentro de sus trabajos, la tapada aparece en la vida social limeña caminando por las plazas, mirando instintivamente a otros personajes de la escena e, incluso, socializando con hombres. La tendencia costumbrista de sus cuadros sería emulada, también, por Pancho Fierro, el mulato limeño cuyas acuarelas han permitido grabar y establecer tipos sociales de la Lima de los años 1820 en adelante. Fierro plasmó numerosos personajes limeños en sus acuarelas, como aguateros, monjes, mulatos, y les atribuyó una serie de características que contribuyeron a extender una tipología sobre los



mismos<sup>2</sup>. Una de sus representaciones favoritas es la de la tapada limeña, a la cual le dedicó incontables acuarelas. Debido a la exportación de sus pinturas, este estereotipo de tapada lasciva y de curvas pronunciadas, tal como las immortalizaba en sus acuarelas, se extiende hacia otras regiones. Posteriormente, desarrollaré esta noción de estereotipo erótico de la tapada.

Como se ha descrito, durante tres siglos, la tapada fue un importante punto de partida para el desplazamiento progresivo de la figura de la mujer del ámbito doméstico al público. Sin embargo, como propondré a lo largo de la tesis, ello solo ha sido una fisura, no una ruptura con el modelo hegemónico. El uso del velo permite a la mujer limeña Conforme avanza la era decimonónica, transformaciones de diverso orden llevarán a cabo un cambio en relaciones de clases y género. Progresivamente, la tapada va desapareciendo de las calles, desplazado el velo por el cuello descubierto de los vestidos franceses<sup>3</sup>. El rol de la mujer en esta nueva república cambia también: ahora como “madre de la nación” su papel en la sociedad se enfoca en la formación de buenos ciudadanos para el Perú. Su escenario de acción se traslada al hogar, a la educación de los hijos y al apoyo del esposo, Según Del Águila, se produce una tendencia clara a la civilización de las personas, con especial énfasis en mujeres y sectores populares. Por su parte, Denegri, en *El abanico y la cigarrera*, señala una posterior visibilización, hacia 1860 y 1870, de la mujer. En adelante, la mujer “invadiría el reino de lo público y lo visible” (Denegri), construyendo su propio discurso sobre sí misma y ya no como observadora pasiva, tal como fue la tapada.

Sin embargo, la figura de la tapada, lejos de caer en el olvido colonial, debido a su resistencia y encanto, ha sido immortalizada en innumerables obras artísticas. Si bien siempre se ha hablado de ella en función a la subversión del sistema colonial, es importante pensar teóricamente cuál fue su rol y las connotaciones que de ella se desprenden. Es inevitable pensar en cuestiones de género y performatividad, de erotismo y control masculino, de agencia y poder. Es por ello que, a lo largo de los siguientes capítulos, tomaré dos ejes temáticos para analizar la figura de la tapada desde cuatro posiciones distintas de enunciación. Las representaciones de la tapada que han realizado los autores que he presentado (Flora Tristán, Max Radiguet, Pancho Fierro y Rugendas) serán articuladas en torno a los ejes de erotismo y fetichismo, por un lado, y poder y cuerpo en

<sup>2</sup> Quizá la proliferación de las acuarelas de tapadas alrededor del mundo pudo ser uno de los factores que moldeó la imagen de la ciudad de Lima como femenina, ya que se asociaba el espacio de la ciudad con la presencia de las tapadas.

<sup>3</sup> Dentro de la nueva república, la vestimenta de la tapada es, en términos de Raymond Williams, un elemento residual, es decir, un elemento formado en el pasado (la Lima colonial), pero que sigue siendo practicado en el presente (el Perú republicano).



movimiento, por el otro. Esta división tiene como propósito analizar cómo, en el cuerpo de la tapada, se produce tanto la revolución femenina de la libertad de circulación en el espacio público, como la reducción fetichista de su corporeidad. Tanto la agencia femenina de la tapada como su erotización son desencadenadas por su vestimenta. Por lo tanto, mi objeto de estudio es la corporeidad de la mujer y su relación con el erotismo y el control corporal, específicamente expresados en el caso de la tapada limeña entre los años 1830 y 1850, en la época de formación de la identidad republicana del Perú, en la cual se fusionan elementos de su propio pasado colonial. Mi hipótesis consiste en que el uso del manto por parte de la mujer limeña le permite modalidades de subversión inesperadas para la administración, Iglesia y sociedad patriarcal colonialista, tales como la libre circulación en espacios públicos y la apertura de nociones eróticas sobre su figura, de las cuales pudo sacar provecho.

Los análisis y estudios sobre la tapada coinciden en pensarla como un elemento subversivo de la colonia, ya que pudo penetrar el espacio público usualmente asociado a la masculinidad. Asimismo, los autores y autoras que la han estudiado coinciden en que la saya y el manto permitieron a la tapada presentarse como una figura lasciva, curvilínea y erótica. Incluso Del Águila menciona que permite la apertura de fetiches como el de las manos, mirada y pies (124). Propongo partir de dichas nociones establecidas y bien documentadas por los autores y autoras para teorizar con más minuciosidad la figura de la tapada, en tanto agente de libre movilidad y fetiche. A partir de teorías poscoloniales y psicoanalíticas, propongo el análisis de la figura de la tapada limeña como cuerpo en movilización y mujer erótica.

El primer capítulo abordará la corporeidad y vestimenta de la tapada como posibilidades de libre tránsito por la ciudad. Como he mencionado, desde el origen de la moda del velo, la administración e iglesia coloniales, tanto en España como en Lima, siempre han concebido a este como pecaminoso o peligroso, dado que eliminaba la identidad de quien se escondía bajo él. A partir de dicha concepción, propondré un símil entre el manto y la noción de “tacha” que propone Jacques Lacan en su teoría psicoanalítica. Lacan propone que los individuos son, inherentemente, sujetos “tachados”, es decir, no poseen una identidad fija, ya que siempre son interpelados por distintos discursos que los atraviesan. Propongo que el manto de la tapada funciona como metáfora de la tacha lacaniana: vacía de contenido al cuerpo de la tapada, y, tachando su género femenino momentáneamente, le permite ser un cuerpo en circulación, al dejar atrás ámbito

de lo doméstico, históricamente atribuido a la mujer. El manto permite el movimiento de ella a lo largo de la ciudad, lo que la configura como un cuerpo liberado de la permanencia en el hogar.

El segundo capítulo abordará la corporeidad y vestimenta de la tapada como elementos que vehiculizan su configuración como un sujeto sensual. La tacha ya no solo vacía de contenido del cuerpo de la tapada, sino que posibilita convertirlo en un receptáculo de discursos, fundamentalmente, eróticos. A partir de nociones como la mirada colonizadora del viajero europeo y el sublime romántico, ambos impostados sobre el cuerpo de la tapada, elaboraré una teorización sobre el por qué surgen fetiches a partir de su vestimenta, específicamente, en el caso del fetichismo hacia los pies y hacia la mirada. La tacha, así como permite el movimiento de la tapada, abre el fetiche de la mirada masculina, lo cual la reduce, nuevamente, a como era vista ante la administración colonial: como un cuerpo femenino colonizado.

### Capítulo 1: Poder y cuerpo en movimiento

Lejos de ser una figura confinada al claustro, la tapada recorre las calles de Lima con soltura y desenvolvimiento. Es una figura que goza de autonomía y agencia, conferidas, quizá, por ser un cuerpo “tachado”: el manto de su traje funciona como una metáfora de la tachadura lacaniana, que suspende temporalmente a la tapada de su condición de mujer al cubrirla, lo cual le permite alejarse del espacio históricamente destinado a su presencia, el hogar. Es gracias a sus vestiduras que la tapada subvierte las dicotomías de público/masculino y privado/femenino, ya que logra irrumpir en el espacio público de la ciudad al velar su rostro, cabellos y anatomía femenina. En definitiva, la tapada no deja de ser una mujer para la rigurosa administración colonial, pero es capaz de “esconder” momentáneamente esta condición a través de la saya y el manto que la cubren por completo, y le permiten desplazarse y confundirse entre la multitud. Este primer capítulo tiene como objetivo el análisis de las representaciones de la tapada en diálogo con la sociedad que la rodea, las representaciones en que la tapada aparece rodeada e interactuando con su medio. Dichas muestras artísticas son prueba de que la tapada tuvo agencia y desenvolvimiento en el espacio público y logró dejar atrás, momentáneamente, el rol de la mujer como “ángel del hogar”, reducida a la vida doméstica. La tapada, personaje costumbrista típicamente limeño, fue representada en diarios de viajes, en óleos y acuarelas, con Lima como fondo.

¿Cómo es que una mujer que vive en un orden colonial profundamente patriarcal logra desplazarse libremente en espacios públicos sin necesidad de ir tomada del brazo por su cónyuge? ¿Cómo se logra que una mujer pueda administrar negocios, herencias y pueda ingresar a espacios usualmente pensado como masculinos? ¿Se puede hablar de “independencia femenina” en la colonia? Mi propuesta de análisis parte de la escuela psicoanalítica, específicamente, en los conceptos de tacha y sujeto tachado, construidos por Jacques Lacan. Mi hipótesis es que el manto funciona como metáfora de la tacha lacaniana, lo cual permite tachar el cuerpo de la tapada, tachar su género y, por tanto, su diferencia. Ello le permite la andanza libre por la ciudad.

Es necesario realizar un estado de la cuestión en cuanto al término de la tacha y del sujeto tachado, que tomaré para analizar la función del manto como símbolo de la tacha de la tapada.

La tacha, en términos del psicoanálisis lacaniano, se refiere a “la imposibilidad del ideal de una autoconsciencia plenamente presente” (Evans 2007). Considerado como el

texto fundacional de su teoría, *El estadio del espejo* es el primer esfuerzo de Jacques Lacan de explicar la condición del sujeto, el cual termina de moldear, tras años de teorización, en 1949. Este ensayo, cuyo título completo es *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, fue la primera propuesta de Lacan que impactó en la comunidad psicoanalítica y académica de su tiempo. En él, Lacan ensaya una primera aproximación a la explicación sobre la formación del sujeto. Según Lacan, el sujeto no se alza como una unidad plena, ya que es originalmente incompleto. Esta tacha primordial es denominada extimidad, concepto lacaniano que alude al tipo de alienación en que “la alteridad habita el núcleo más profundo del sujeto” (Evans 2007)<sup>4</sup>. El origen incompleto del sujeto lacaniano se manifiesta desde su temprana edad, al construir su imagen basándose en la visión de su propio reflejo en el espejo, durante lo que Lacan denomina “estadio del espejo”, parte del orden imaginario. La imagen del espejo es el niño y, a la vez, no lo es: es una alienación ortopédica en su proceso de formación de identidad. Esta alienación volverá a ser experimentada por el sujeto al ingresar al orden simbólico del discurso en el mundo. En tanto “el inconsciente está estructurado como el lenguaje” (Lacan 1997), el sujeto se sitúa dentro de una relación cambiante entre significantes y significados. Debido a este movimiento, el sujeto carece de identidad fija, por lo que el acceso a su subjetividad está negado. Quien imprime discursos sobre el sujeto es el Otro, el Gran Otro, que posee la palabra y, con ella, moldea la subjetividad del individuo, al signarle características y discursos. Dicho movimiento de alienación constitutiva del sujeto se materializa en el cuerpo de la tapada, construido a través de discursos emitidos desde distintas posiciones de enunciación, masculinas y femeninas, criollas y europeas, y a la luz de los distintos ideales que configuran a los sujetos de enunciación. En tal sentido, propongo que el manto de la tapada, prenda inherente a su vestidura, representa aquella tacha primordial y configura a la tapada como un receptáculo de las representaciones e ideales que le son impuestos desde fuera de su ser, los cuales se encuentran enmarcados en el imaginario decimonónico de su época, fundamentalmente moldeado por la mirada criolla blanca y masculina.

Entonces, para Lacan, el sujeto es siempre una falta. Esta noción de incompletud continuará asentándose y reelaborándose en su teoría, como se evidencia en los seminarios dictados por él mismo y, posteriormente, recopilados por sus discípulos. El origen de la noción de incompletud del sujeto puede rastrearse desde el psicoanálisis freudiano. A través

<sup>4</sup> Como menciona Gilbert Chaitin en *Rhetoric and culture in Lacan*, su obra más celebrada, si es que se puede hablar de una esencia en el sujeto lacaniano es precisamente de su “falta de esencia” (1996: 196). Como se explicará más adelante, desde el estadio del espejo y después de su ingreso al plano simbólico, el sujeto no logra moldear por sí mismo una identidad propia. La extimidad se refiere, precisamente, a los discursos externos, fuera de la subjetividad del individuo, que lo atravesarán y, finalmente, lo constituirán.



del término alemán *Ichspaltung*, Freud se refiere a la “escisión del yo”, proceso que articula en el “yo” dos actitudes contradictorias ante la realidad: la aceptación y la renegación. Lacan toma el concepto de Freud y expande sus implicancias, ya que el psicoanálisis lacaniano considera una característica general de la subjetividad la alienación del sujeto<sup>5</sup>. La escisión no tiene posibilidad de articulación<sup>6</sup>. Es, precisamente, en su teorización sobre la naturaleza incompleta del sujeto, donde Lacan introduce el concepto de tacha. Si bien, en un primer momento, Lacan utiliza el símbolo de la tacha (o barra) para hablar del signo en Saussure, en sus *Escritos* (1966), posteriormente, lo emplea en sus propios símbolos algebraicos, como en el caso de la tacha de la S (\$): la línea que atraviesa la S, la divide, la escinde. Dicha nomenclatura simboliza al sujeto tachado, es decir, a la imposibilidad de una subjetividad constituida desde el yo<sup>7</sup>. En el caso de la tapada, la metáfora encuentra sentido en el hecho de que es un sujeto silenciado por la administración peruana: como mujer, su papel queda reducido al hogar y a la crianza, sin mayor campo de acción en política o administración. En definitiva, a lo largo del establecimiento de la República peruana, surgen figuras femeninas destacadas en ámbitos poco usuales, como Francisca Zubiaga y Bernales, la “Mariscala”; sin embargo, fueron casos aislados. Dentro de la sociedad patriarcal colonial, cuyos rezagos se extendieron hasta los inicios de la república (y aún son localizables en la actualidad), la mirada de poder era masculina. Por ello, los discursos sobre el cuerpo y rol de la mujer lo eran también. Como menciona Mariselle Meléndez, respecto de los articulistas de *El Mercurio Peruano*, ellos, “visualizaban el cuerpo de la mujer como un territorio de producción y constitución de inscripciones sociales, políticas y culturales que reitera la visión del cuerpo como un producto cultural” (87). La cita permite analizar la imposible constitución del yo de la mujer decimonónica en la sociedad de su tiempo.

<sup>5</sup> No hay dentro del sujeto qué lo erija como una subjetividad. Freud se refiere a ciertas escisiones dentro de la psique del sujeto, pero:

Lacan, por su parte, ve esta escisión como algo constitutivo de la subjetividad en general. Está claro, por lo tanto, que la posición de Lacan difiere en dos cuestiones cruciales de la de Freud. Mientras que Freud no se refiere al concepto de sujeto, que tiene relevancia principalmente filosófica, Lacan, desde los primeros momentos de su enseñanza, focaliza su edificio teórico en la idea de subjetividad, a la cual él entiende como fundamentalmente dividida, generalizando así la idea de Freud de la *Ichspaltung*. (Stravarkakis 2007: 37)

<sup>6</sup> Por ejemplo, Freud articula la escisión del yo en torno a la práctica fetichista y a la psicosis. Lacan no solo lo circunscribe a estos dos casos, sino que caracteriza la escisión como constitutiva del sujeto, como inherente a él.

<sup>7</sup> Es preciso un análisis más detallado: el símbolo del sujeto tachado contempla una línea que divide la S, al sujeto. Esta línea que tacha, representa la incompletud del sujeto, que siempre está dividido de sí mismo (Lacan 51).



En tal sentido, siempre como receptáculo de los discursos masculinos que se imponían sobre ella, la tapada y su manto funcionan como la metáfora de tacha y sujeto tachado. Culmina Meléndez concluyendo que:

[...] el control del cuerpo de la mujer, y por ende su visibilidad en el espacio público nacional, reflejaba la inquietud de la sociedad masculina de la época en controlar la amenaza de la posible alteración de las fronteras divisorias que separaban lo masculino de lo femenino y lo público de lo privado. (87)

Etimológicamente, *tacha* es un préstamo del francés *tache*, que significa tanto mancha como imperfección<sup>8</sup>. Este sentido es recogido por Lacan en su elaboración sobre la tachadura del sujeto. A diferencia de Freud, Lacan propone que la constitución del sujeto no viene estructurada por los pensamientos y deseos internos depositados en el inconsciente, el locus más íntimo del sujeto, sino a través de discursos externos a él, fuera de su ego. Yanis Stravarkakis ha trabajado con la idea lacaniana de la imposibilidad de una identidad para el sujeto, “un sujeto que por ser esencialmente dividido y alienado se convierte en el locus de una imposible identidad (...)” (Stravarkakis 2007). Uno de los postulados más consensuados de Lacan, uno de lo más fundamentales y primeros en su teoría, es la idea del sujeto como un cuerpo tachado, como receptáculo de las ideas que otro tiene sobre él. La concepción de *tache* como mancha e imperfección, previamente mencionada, entra a tallar en el sujeto como receptáculo: al ser un ser incompleto inherentemente, imperfecto en su constitución, su falta solo puede ser llenada a partir de los discursos exteriores a él, a partir, precisamente, de la extimidad, la alteridad que lo constituye. Esta alienación es, por lo tanto, característica primordial del sujeto, desde su temprana infancia, en la que atraviesa el denominado “estadio del espejo”, uno de los primeros escritos de Lacan:

En la óptica de Lacan, el ego solo puede ser descrito como una sedimentación de imágenes idealizadas que son internalizadas durante el período que Lacan denomina “estadio del espejo”. Antes de esta fase, el sí mismo como tal no existe en un todo unificado. En el estadio del espejo (...), la fragmentación experimentada por el niño es transformada en la afirmación de su unidad corporal a través de la asunción de su imagen en el espejo. Así es como el niño adquiere su primera sensación de unidad e identidad, una identidad espacial imaginaria. (Stravarkakis 2007: 39)

Previa a esta etapa del espejo, el niño solo percibe fragmentos de la realidad, incompletud de cuerpos, parcialidad de imágenes y vagos ecos de sonido que vienen del

<sup>8</sup> *Tache* es, por consenso de lingüistas, tomada como forma que ha descendido del latín vulgar. Sobre ello, lo más asumido que desciende del verbo *tagicare*, que sugiere “tocar manchando”. Este verbo proviene de los términos *tangere* (tocar) y de *tactus* (tacto). Ambos términos han formado palabras como “contacto” o “contaminar”. En el presente capítulo, abordaré los conceptos orientalistas de Edward Said, específicamente, el “toque contaminante” que la tapada, como *flâneuse*.

mundo exterior. Él mismo no se reconoce como una unidad corporal. Vive en esta nebulosa de sonidos e imágenes hasta que la madre le muestra su reflejo en el espejo y dice “ese eres tú”. A través de esta escena metafórica, el niño reconoce su reflejo en el espejo y comienza a pensar en su ser como una unidad. El estadio del espejo ocurre dentro del registro imaginario lacaniano<sup>9</sup>. Lo imaginario es formador ya que le da forma a las cosas. Así, en este periodo imaginario, el niño se forma, adquiere consciencia de su forma. La imagen especular, sin embargo, es el primer momento de alienación del sujeto. El niño no es precisamente la imagen del espejo: la mano izquierda que tiene en su cuerpo es la mano derecha del reflejo y este es mera imagen, no existe como realidad. Sin embargo, su yo empieza a ser formado a través de su reconocimiento en dicha imagen. Desde este estadio inicial, la imagen exterior constituye lo interior del sujeto: su yo. La extimidad como alteridad que constituye al sujeto, se manifiesta desde su temprana infancia; el sujeto está inherentemente escindido y por lo tanto, tachado e incompleto.

El niño ingresa a un nuevo registro lacaniano una vez el Nombre del Padre se ha hecho patente. La función del padre es agregar un nuevo significante a la cadena que ya habían formado la madre y el niño<sup>10</sup>. El padre establece una prohibición, ya que es portador de la ley cultural del mundo exterior. El nuevo registro que introduce el padre se denomina simbólico, que “ciñe y orienta, [y es] lo que da consistencia a las instancias imaginarias de la experiencia humana” (Lacan, *The Seminar. Book III. The Psychoses*. 28).

Gracias a la aparición de la figura paterna, el niño ingresa al discurso del mundo exterior, ya que el padre trae la palabra consigo. El padre es un significante. Al retirar el falo, la autoridad de la figura materna, el padre crea un agujero simbólico: esa persona que era Dios, ya no lo es<sup>11</sup>. Para Lacan, la castración es la instauración de la ley paterna, que niega al niño la posibilidad de identificación con la madre.

En ese sentido, una de las mayores innovaciones en el psicoanálisis lacaniano es el considerar el inconsciente como un lenguaje, como un conjunto de significantes que no

<sup>9</sup> La teoría lacaniana propone tres registros: imaginario, simbólico y real. No se las debe pensar cronológicamente, sino como etapas de la constitución del sujeto que se pueden suceder o estar implícitamente una dentro de la otra. Por ejemplo, los significantes del orden simbólico también se encuentran dentro de la madre que guía al niño en su búsqueda de identidad frente al espejo, escena del orden imaginario.

<sup>10</sup> El falo es “un objeto imaginario” que circula entre la madre y el niño, durante la fase preedípica. A lo largo de dicha etapa, se instaura la “ley materna”: la madre impone sus deseos al niño, quien toma la figura de súbdito de la ley materna. Además, según la teoría psicoanalítica, la madre desea ser portadora del falo, símbolo de autoridad. Por ello, el niño desea encarnarlo, concediéndole a la madre la categoría de “madre fálica”, la madre como poseedora de autoridad. La operación del complejo de Edipo es la intervención de la figura paterna que castra al niño, es decir, “le hace imposible identificarse con el falo imaginario” (Evans, 2007). Lacan toma esta intervención del padre, la instauración de la ley paterna como la castración.

<sup>11</sup> Por ejemplo, la irrupción del padrastro en la vida del Esclavo en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, quita la autoridad a su madre, quien hasta su nuevo compromiso sentimental había velado por él y se instituye un nuevo orden familiar en el cual el padrastro rompe esa armonía familiar del niño con la madre.

tiene un significado fijo en la psique<sup>12</sup>. El ingreso del nombre del padre como significante en la vida del niño implica la apertura de este al segundo registro lacaniano: el orden simbólico. Como explica Stravarkakis, si el ego emerge en lo imaginario, el sujeto emerge en lo Simbólico (42). El sujeto ingresa al registro simbólico una vez ha entrado al campo del lenguaje. Tal y como existe correspondencia en el movimiento de significantes y significados, el sujeto es determinado por un significante, es decir, toma una estructura de este mismo.

Brevemente, por medio de la Palabra, el sujeto finalmente se encuentra a sí mismo, viene a sí mismo... en la Palabra, el sujeto directamente se alcanza a sí mismo, se postula a sí mismo como tal. El precio de ello, sin embargo, es la irrecuperable pérdida de la autoidentidad del sujeto: el signo verbal que representa al sujeto, esto es, aquel en el que el sujeto se postula a sí mismo como autoidéntico, soporta la marca de una disonancia irreductible; nunca “le queda bien” al sujeto. (Zizek and Schelling)

El orden simbólico, en tanto espacio de lenguaje, es también el espacio donde existen los otros; este nuevo orden son los demás, es donde existen y donde existen también los deseos de los demás. Hubo una primera alienación imaginaria que buscaba la completud del niño en la imagen del espejo. Ahora, hay una nueva alienación, esta vez simbólica, que se produce en la figura del Otro. Al referirse al Otro, Lacan se refiere al locus en el cual está situada la cadena de significantes que gobierna todo aquello que represente el presente para el sujeto (Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*). Al entrar en sociedad, el sujeto se aliena a través de la figura del Otro y de los deseos de los otros. La identidad descentrada del niño que asume su unidad gracias a la madre que le señala su reflejo, persiste en el sujeto y en el orden simbólico se evidencia en el deseo de los otros. El sujeto, en su afán de determinar lo más íntimo de su yo, debe atender al lenguaje que viene de afuera de sí mismo. Finalmente, como se había planteado, a lo que llega este movimiento identitario es a la imposibilidad de la identidad. El sujeto se encuentra tachado, escindido por la línea en \$, y no existe como sujeto pleno. Está eternamente atravesado por el lenguaje, en tanto se ha producido su apertura al orden simbólico, el entramado de significados y significantes de una época. La tachadura es inherente al sujeto y los discursos de los otros van llenando esa tacha.

La metáfora de esa tacha en la tapada es el manto, prenda ineludible en su vestimenta. El manto permite tachar de la mirada su cuerpo como un ente femenino, la

<sup>12</sup> La estructuración del inconsciente como lenguaje tiene influencia del estructuralismo saussureano. Lacan toma el binario significante – significado que explica Saussure en su *Curso de lingüística general*.



escinde como subjetividad, lo cual posibilita la serie de discursos que se anuncian sobre ella. En un periodo decimonónico donde persistía una clara separación entre espacios masculinos y femeninos, Lima asombró a viajeros europeos por la libertad de sus habitantes mujeres. La activa presencia de mujeres en espacios públicos usualmente considerados masculinos se extendía desde los comercios, plazas, alamedas, batallas de gallos e, incluso, el Congreso. La mujer, usualmente considerada el símbolo de la casa<sup>13</sup>, había ocupado también el espacio público<sup>14</sup>, consolidando algunos, como los baños públicos, como sus ambientes de socialización (Del Águila)<sup>15</sup>. Desde sus inicios en la Ciudad de los Reyes, las mujeres contaron con ciertos niveles de agencia debido a que “la inmensa distancia entre la colonia y las autoridades metropolitanas le suponía a aquella cierta libertad de interpretación de las leyes, sobre todo de aquellas que afectaban de manera particular la vida diaria de sus pobladores” (Denegri 76). La profunda distancia existente entre la colonia y la metrópoli españolas caló fuertemente en todos los aspectos de la vida colonial. Las relaciones de género no fueron ajenas a dicha dinámica y prácticamente desde su llegada al Nuevo Mundo, las mujeres españolas fueron poco a poco ganando agencia en distintos ámbitos<sup>16</sup>. De esta manera, la mujer criolla adopta también esta nueva agencia y la hace suya. El caso de la tapada limeña es, probablemente, el ejemplo más significativo de dicha agencia femenina. Es precisamente el tapado lo que le permite dicha agencia, ya que la tacha como sujeto femenino y permite su libre movilización a lo largo de la ciudad. Manuel Asencio Segura, en *La saya y el manto*, presenta a una tapada que, tachando su condición de mujer bajo el manto tradicional, se acercaba a un ministro para conseguir un puesto público. Este ejemplo permite visibilizar la dialéctica entre el manto y el poder que iban ganando las mujeres en la colonia.

<sup>13</sup> La expresión “ángel del hogar”, que alude a la mujer en su papel doméstico, viene del poema narrativo homónimo (“The angel of the house”) de Coventry Patmore. Este es un síntoma de la arraigada “separación de esferas” victoriana, que asumía un rol para cada persona dependiendo de su sexo. El papel de la mujer estaba destinado a la crianza de los hijos y el mantenimiento de la casa.

<sup>14</sup> La cacería de brujas, producida en Europa en la Edad Moderna, “destruyó todo un mundo de prácticas femeninas, relaciones colectivas y sistemas de conocimiento que habían sido la base del poder de las mujeres en la Europa precapitalista, así como la condición necesaria para su resistencia en la lucha contra el feudalismo. A partir de esta derrota surgió un nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal —casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas” (Federici 157). El sistema feudal había concedido ciertos privilegios a las mujeres, que desarrollaban actividades domésticas, pero también artesanales o de manufactura. Tenían injerencia sobre finanzas y cierta posición social.

<sup>15</sup> Del Águila realiza una separación entre lo que denomina “rutas masculinas” y “rutas femeninas”. Mientras los hombres dominaban el espacio público debido a sus deberes laborales y a la cultura de ocio extendida en la colonia, las mujeres tampoco se constreñían al hogar. Las tiendas, las plazas, los baños públicos e incluso espacios políticos como el Congreso eran frecuentados por ellas. Es importante resaltar que, a diferencia de las tertulias masculinas realizadas en cafés, las mujeres realizaban las suyas en sus salones. Para un estudio más profundo, puede revisarse *Los velos y las pieles*, citada en la bibliografía.

<sup>16</sup> Como explica Francesca Denegri en *El abanico y la cigarrera*, las soldaderas, doncellas casaderas y mujeres dueñas de haciendas, todas ellas españolas, llegaban a la colonia con una nueva idea de “independencia y heterodoxia femenina” (Denegri 75)

En definitiva, entender el contexto de la naciente república peruana en la época decimonónica requiere un vistazo hacia la “Arcadia Colonial”. En su ensayo *Lima la horrible*, publicado en 1964, el peruano Sebastián Salazar Bondy acuña este término, el cual refiere a una especie de “acomplejamiento” que tiene raíces en la época colonial. Para él, “Lima se encuentra completamente anclada en una imaginación pasatista que remeda las estructuras coloniales como modelo a seguir en la estética, en las relaciones sociales, en la configuración de la figura femenina y en otros muchos aspectos de la vida cotidiana” (Vich 323). Más aún, entonces, habría que analizar como punto de partida el desembarco de los colonizadores europeos en el Nuevo Continente. Desde el momento de la conquista española, cuando se produce esta inicial “zona de contacto” que menciona Mary Louise Pratt, el binario colonizador-colonizado se extiende en territorio peruano. Vencedores de la resistencia indígena, los españoles logran asentar las bases del virreinato, así como la extirpación y eliminación progresiva de ciertas prácticas culturales y religiosas locales. Siglos después, habiéndose consolidado Lima como la capital indiscutible del virreinato peruano, una nueva ola de “conquistadores” europeos llegará a sus costas. A lo largo del siglo XIX, numerosos viajeros europeos llegan a Lima con diversos fines, tanto económicos como diplomáticos y científicos.

Towards the mid-nineteenth century, however, new and more solid economic expectations of the outer-world combined with better communications and a strikingly enlarged public of readers in the Western countries once again increased the number of travel accounts from all parts of Latin America (Morner 91)

Conforme la transición de colonias a repúblicas se va consolidando en las nuevas naciones americanas, la modernidad trae consigo la mejora de las tecnologías, que facilitaron las travesías a larga distancia. Además, una renovada curiosidad por recorrer los terrenos de la lejana América surge en el Viejo Continente. Todos estos factores posibilitaron la llegada de numerosos viajeros a los puertos de América del Sur. Precisamente, tras la declaración de la independencia en 1821, los marinos, artistas, cónsules y diplomáticos no ibéricos toman a Lima como una parada necesaria en su itinerario.

Otro punto importante de desarrollar antes de iniciar con el análisis es el mercado literario de la época de los viajeros europeos. Los diarios de viajes y los álbumes de dibujos de tipos sociales (que ampliaré posteriormente, al referirme a Pancho Fierro y a Rugendas) comienzan a tener bastante demanda de lectores de todas partes del mundo. Magnus



Morner consigna algunas características de estos diarios de viaje o, como él los denomina, *travelogues*. Los define como:

(...) accounts of travels actually undertaken by the author and written with a literary purpose and destined for a wide audience of readers. Usually but not always the authors themselves also see to their publication. Thus, travelogues are linked to the book market of their time. They should therefore be distinguished from diaries and letters, normally written without intent of direct publication. On the other hand, travelogues are often written on the basis of the author's diaries or letters during the voyage, a circumstance which normally enhances their value as historical sources. Memoirs often contain elements of travel description; here, however, the subjective element is likely to overshadow that of a travel observations. As memoirs are usually written in old age, their value as historical sources is usually reduced. On the other hand, travelogues should also if feasible be kept apart from reports, country or area descriptions where the subjective, literary purpose is weak or absent, even though the author has acquired at least part of his knowledge on the spot and through self-observation (92-93)

A diferencia de los diarios de Colón, estas nuevas bitácoras de viaje persiguen un fin literario. Quienes los escriben, saben que posiblemente sean publicados cuando retornen a sus tierras. Estos diarios funcionan en una doble articulación, tanto privada como pública. El tono privado de los diarios se refleja en el corte intimista y de apreciación subjetiva de la realidad. El ámbito público se refiere a la publicación del diario mismo. En tal sentido, quizá más importante que lo descrito en las páginas del diario es la construcción de la autoridad que lo escribe. Esta idea es bastante importante, ya que los dos autores que analizaré a continuación, Max Radiguet y Flora Tristán, construyen su autoridad en los diarios mediante un discurso distinto, presumo, debido a sus géneros.

Uno de los viajeros europeos que llegó a territorio peruano fue el joven oficial de la marina francesa Maximiliano Radiguet, elegido para unirse a la misión del Almirante Du Petit Thouars. Debido a una demora en las decisiones de sus superiores, permanece en Lima desde el año 1841 hasta inicios de 1845. Durante su estadía en la capital del virreinato peruano, escribe diversas estampas sobre Lima, sus lugares, sus costumbres y su sociedad.

Sin embargo, no solo se puede hablar de viajeros de género masculino. Hubo, también, viajeras que se aventuraron a romper el espacio doméstico al que estaban confinadas y salieron, no solo de sus vecindarios, sino también de sus países e, incluso, continentes. A ellas, Mary Louise Pratt llama "exploratrices sociales" y, como explicaré, a pesar de compartir destinos con los viajeros, tienen una mirada distinta de la realidad social que encuentran en los lugares a los que llegan. Pratt menciona los casos de Maria Graham Callcott y de Flora Tristán. Esta última es quizá la más icónica de las denominadas

exploratrices, por lo que significó su obra *Peregrinaciones de una paria* en su época y el debate que abre sobre la idea de libertad femenina.

Tanto Radiguet como Flora, cada uno en su tiempo, se encuentran con la tapada caminando por la ciudad de Lima. Ambos son sujetos hegemónicos ante la sociedad peruana. Ambos llegan desde Francia, nutridos por un saber letrado y burgués. Sin embargo, la forma de representación de la tapada que hace cada uno difiere. Para Radiguet, la tapada es un cuerpo con agencia, iniciativa y movimiento, pero finalmente sexualizado. Es un ente “contaminador” para el nuevo colonizador europeo, ya que mediante su figura sensual podía inducir a los caballeros al pecado. Para Flora, la tapada no era solo un cuerpo en movimiento con agencia. Era un ser libre, la limeña podía “ser siempre ella”, y la acompañaba la inteligencia y la moral. Mientras Radiguet percibe a la tapada como ente en movimiento, pero contaminador, Flora ve en esta agencia de movilidad una esperanza de emancipación femenina.

Flora Tristán nace en París en 1803 y publica su obra más importante, *Peregrinaciones de una paria*, en 1838. Este lapso de tiempo, la vida de Flora ha estado plagada de avatares, desdichas y pequeñas victorias personales. *Peregrinaciones* es una obra de carácter confesional en la que Flora relata su viaje al Perú, el cual realiza para poder encontrarse con su tío y reclamar su herencia, que no estaba bien definida ya que sus padres nunca se casaron de forma legítima. ¿Cuál es la urgencia de realizar este viaje? No era lo común que una mujer sola en el siglo XIX se aventure a cruzar el Atlántico sin mayor compañía. Su matrimonio había sido sumamente conflictivo y había terminado por separarse de Chazal, su esposo. En la Francia de Luis Felipe, el divorcio había sido legislado y luego, revocado. Una mujer separada era vista por la sociedad como una delincuente. Flora tiene que vivir ocultándose en diferentes albergues con sus hijos. La policía la perseguía para encarcelarla y su ex esposo, para matarla. En vista de tal panorama en Europa, Flora decide embarcarse en un viaje hacia Arequipa para poder reclamar su herencia y alejarse de los tormentos que la acechaban.

En *Peregrinaciones de una paria*, específicamente en el segundo tomo, Flora dedica un capítulo a la descripción de “Lima y sus costumbres”. Tras su paso por Arequipa, llega a Lima, donde también es sorprendida por la figura en movimiento de la tapada en el Paseo de Aguas. Se detiene en una amplia descripción del vestido de las limeñas “el partido que sacan de él y la influencia que tiene sobre sus costumbres, hábitos y carácter” (Tristán 491). La visión que propone Flora de las limeñas es, como se verá, la de

un ideal de libertad femenina que las iguala en inteligencia y moral con los hombres, lo cual reafirma su proyecto emancipador individual.

No hay ningún lugar sobre la tierra donde las mujeres sean más libres y ejerzan mayor imperio que en Lima. Reinan allí exclusivamente. Es de ellas de quien procede cualquier impulso. Parece que las limeñas absorben, ellas solas, la débil porción de energía que esta temperatura cálida y embriagadora deja a los felices habitantes. En Lima las mujeres son, por lo general, más altas y de constitución más vigorosa que los hombres. (Tristán 490)

Esta idea de agencia femenina se repetirá en los diarios de viaje de Radiguet, quien también piensa que las limeñas son mujeres independientes y que gozan de libertad. Sin embargo, el discurso sobre el cuerpo en movimiento que arma Flora sobre ellas está asociado a ideales, no solo de libertad, sino también de igualdad, e incluso de superioridad, con el género masculino.

Sin embargo, las mujeres de Lima gobiernan a los hombres porque son muy superiores a ellos en inteligencia y fuerza moral. La fase de civilización en la que se encuentra este pueblo está aún muy lejos de la que hemos alcanzado en Europa. No existe en el Perú ningún instituto para la educación de uno u otro sexo. La inteligencia no se desarrolla sino por sus fuerzas naturales. Por esta causa, la preeminencia de las mujeres de Lima sobre el otro sexo, por inferiores que sean a las mujeres europeas con relación a la moral, debe atribuirse a la superioridad de inteligencia que Dios les ha concedido. (Tristán 495)

El discurso de Flora revela, en este pasaje, terreno común con la concepción de Radiguet: la autora concede a la mujer europea ser superior en cuanto a cuestiones morales que la tapada. El comentario subterráneo en dicho pasaje refiere a que la tapada era, efectivamente, un cuerpo que invitaba al pecado. Aun así, las coloca en un nivel superior en moral que a los hombres limeños. Sin embargo, sin tratar de ahondar más en dichas cuestiones de ética, Flora no se detiene en esta concepción: el comentario aparece en el pasaje de manera fugaz. La fuerza y relevancia del fragmento se concentra en la idea de progreso, “civilización”, asociado a la inteligencia femenina. Previo al apartado sobre las mujeres de Lima, Flora relata el episodio de una corrida de toros que presencié en la ciudad. En palabras suyas, fue un espectáculo “inhumano y repugnante”, reflexión que dibuja en ella la imagen de una Lima “miserable”, ante el regocijo por el sufrimiento y dolor del animal. Sin embargo, estas disquisiciones son dejadas de lado ante la contemplación de la tapada en el Paseo de las Aguas. La visión de la tapada como cuerpo en movimiento libre por la ciudad, desencadena una reflexión en Flora sobre la verdadera naturaleza de la ciudad de Lima; esta ciudad es de vanguardia, de “civilización” más avanzada que Europa, debido al libre tránsito del cuerpo femenino, a la irrupción del espacio público asociado a lo masculino, a la agencia de movilidad que le permiten, a la

tapada, la saya y al manto. Su indumentaria les permite mantenerse como incógnitas, tacharse del rol relegado que les atribuye sociedad, volverse un sujeto vacío y moverse libremente entre la multitud.

El tópico urbano que comprende la movilización de un cuerpo a lo largo de las calles de la metrópoli puede rastrearse en la poesía decimonónica de Charles Baudelaire. Sin embargo, es Walter Benjamin, quien propone al *flâneur* como el sujeto que encarna la modernidad de las ciudades y teoriza sobre él. Benjamin sostiene que el *flâneur* es el espectador moderno urbano, producto de la alienación propia de la ciudad y el capitalismo. El *flâneur* representa la moderna experiencia urbana, la condición del ciudadano espectador y las divisiones de género en las ciudades del siglo XIX. En el caso de Flora Tristán y las exploratrices sociales de la época, todas encajan en la descripción del espectador moderno de la urbe. Eran *flâneurs* también, pero femeninas, es decir, *flâneuses*: recorrían las ciudades, en un ejercicio de cartografía literaria, e interactuaban con la sociedad. La tapada limeña es también una *flâneuse*: posee la agencia de movilización en el espacio, el poder del desplazamiento a conveniencia y del recorrido de las calles de Lima, que estaba en camino a convertirse en una ciudad moderna. Hacia 1850, el ingreso de la economía extranjera y las nociones de consumo, así como la moda francesa, habrían configurado Lima como una metrópoli, el escenario urbano del *flâneur* que Benjamin halló en la poesía de Baudelaire. Sin embargo, en el contexto de los últimos años de la tapada en las calles limeñas, las nociones coloniales patriarcales aun perduraban y el ser una *flâneuse* era un acto insurgente. Flora, a su vez, resalta esta agencia de las limeñas y lo asocia con los ideales de libertad e igualdad que he mencionado, pero también se usa a sí misma como *flâneuse* para poder secundar estos ideales en carne propia. El diario de viaje escrito por Flora tiene un carácter confesional. Como analiza Francesca Denegri, esta confesión da pie a una insurrección femenina.

Porque las peregrinaciones de una paria son crónicas basadas en la confesión que Flora hace de su verdad, una confesión que lejos de ser un acto de contrición hincada de rodillas ante un sacerdote y en estricta privacidad, es antes bien un acto público de desafío y autoafirmación ante una sociedad que insiste en silenciar la rabia de las mujeres. (Denegri 2003)

Entonces, el cuerpo de la tapada, agencia movediza que subvierte los binomios de masculino/público y femenino/privado, es para Flora Tristán este acto de desafío público que renueva la esperanza de la igual femenina en sociedad. La representación de la tapada en *Peregrinaciones* tiene un corte laudatorio ya que la tapada y su agencia representan e ideal de libertad que propone Flora para las mujeres en general, y de manera personal.



En su obra *The cultural politics of emotion*, Sara Ahmed aborda el concepto del amor en un capítulo destinado a analizar cómo funciona el afecto que une a los grupos humanos, en su búsqueda de 1) establecer los límites del grupo a través de la identificación del “valor positivo” que los une y 2) diferenciarse de los “grupos de odio”, que representan lo opuesto a sus ideales. A través de su autodenominada peregrinación por el Perú, Flora Tristán, vejada y perseguida en Europa, no termina por encajar con el papel de la víctima. Si bien su relato personal y las historias que encuentra a lo largo de Limay Arequipa se encuentran enmarcadas dentro de una atmósfera de dolor y sufrimiento, Flora se encuentra lejos de establecer una política del dolor o de universalizar el mismo. El mecanismo que emplea para tratar dichas “heridas” personales es la universalización de la lucha de las mujeres, a través de una política emancipadora. Ahmed explica que una de las bases fundamentales del colectivo consiste en encontrar una “materia particular cuya adhesión con el ideal la haga ideal en primer lugar” (122, traducción propia). Al encontrar en Lima a las tapadas, Flora establece una conexión con dicha figura de la mujer liberada a través de la saya y el manto, ya que ellas representan ese ideal político de emancipación femenina, el germen fundacional del movimiento feminista.

En *Strange Encounters* (2000), publicado previamente a *The cultural politics of emotion* (2004), Ahmed analiza cómo los cuerpos, desde el desarrollo del poscolonialismo, el cuerpo “extraño” ha sido tratado como un peligro o celebrado como diferencia (específicamente en el multiculturalismo). A través del análisis de cómo los sujetos y cuerpos forman comunidades, Ahmed dedica el último capítulo a la reflexión sobre las posibilidades de un feminismo global. A partir de un discurso de Hilary Clinton, mediante el cual la entonces Secretaria de Estado se dirige a las mujeres que paren hijos, lavan, limpian, y dirigen compañías y países, Ahmed estudia cómo el cuerpo individual de la mujer se vuelve un ente global. Ello se logra, según Ahmed, gracias a la ruptura del imaginario doméstico/íntimo/femenino. Esta es, precisamente, la ruptura que Flora Tristán celebra en el cuerpo de la tapada.

En resumen, huyendo del esposo que quería acabar con su vida y escondiéndose de la ley europea que la juzgaba como prófuga, todo ello debido a su condición de mujer separada del cónyuge, Flora encuentra en Lima el impulso de su proyecto emancipador personal y colectivo: la tapada, el cuerpo femenino libre que ella anhelaba poder encarnar. Si bien no recibe la herencia legítima que le correspondía en Arequipa, Flora se empodera en el viaje, ya que durante este, surge la consciencia política con la que retorna a Francia.



Años después del viaje de Flora, un marino francés llamado Max Radiguet llega, debido a una misión, a la ciudad de Lima. En consonancia con la epistemología europea de la ilustración y el método científico, Radiguet comienza a detallar las estampas limeñas que encuentra desde que pisa la ciudad, así como los personajes, espacios y costumbres con los que entra en contacto durante su estadía de cuatro años en la capital peruana. Radiguet adopta un tono intimista en cuanto a sus escritos:

El énfasis en lo mercantilista había sido la tónica dominante en los viajeros de los años anteriores, o sea, en el primer cuarto del siglo XIX. En contraste y en oposición a ellos, Radiguet se interesó por captar otros valores de tipo espiritual, sus recuerdos poéticos, las esencias típicas en medio de sus anécdotas. Le preocupa consignar las diferencias más que las similitudes, la vida auténtica y secreta, los caracteres distintivos en un pueblo con raíces profundas adentradas en las antiguas civilizaciones indígenas. (Estuardo Núñez, 1990)

En sus diarios de viaje, han quedado escritas y dibujadas estampas de Lima, sus personajes, sus costumbres y sus calles. Una de las figuras más recurrentes en las descripciones sobre Lima es, precisamente, la mujer limeña. El título del apartado de su diario de viajes que abre su narración sobre su estadía en Lima es “La vida – Las costumbres y las mujeres de Lima”. La limeña tiene un lugar preeminente en las descripciones de Radiguet y, en definitiva, la figura femenina que captura su atención es la tapada. La descripción sobre ella, sobre su vestido y sus actitudes, refleja la mirada exotista y sexualizante del viajero francés. A continuación, analizaré, en primer lugar, los presupuestos e ideas que subyacen a la representación de la tapada en el imaginario de Radiguet. En segundo lugar, estudiaré cómo esta representación de la tapada configura la posición de enunciación de Radiguet como europeo letrado y sujeto decimonónico.

A partir del siglo XV, las metrópolis europeas comenzaron su expansión y, posteriormente, la colonización europea alcanzó casi todo el territorio mundial. Desde el descubrimiento de América en el siglo XV, Occidente, el primer mundo, el saber ilustrado, se ha ido imponiendo como modelo y se ha consolidado como tal desde el siglo XVIII, relegando y negando otras formas culturales. El colonialismo es, precisamente, la imposición de occidente como un poder global. Es la victoria de la particularidad histórica de un saber que pretendió ser universal y llegó a conseguirlo.

Los estudios poscoloniales, sin embargo, han permitido abrir una nueva interpretación en la relación poder-saber. El afán del poscolonialismo es el descentralizar Europa y desestabilizar su saber. En la línea de estos estudios, el análisis realizado por

Edward Said sobre la figura del “otro” en la tendencia “orientalista” se alza como uno de los más importantes aportes a la perspectiva poscolonial. A lo largo de *Orientalismo*, Said se detiene en diversas representaciones que se han hecho sobre Oriente para analizar cómo operan los discursos de poder sobre la representación que se hace de aquellos “otros” sujetos, el afuera inherente de la cultura hegemónica. Para Said, la representación del otro nunca es desinteresada y está siempre al servicio de quien está representando a ese otro. Oriente es, en conclusión, la suma de representaciones que se han hecho desde Occidente. Cuando uno representa imágenes de la “otredad”, en realidad, habla siempre de uno mismo. Es por ello que se pueden sacar conclusiones del colonizador.

En la introducción del libro, Said propone ciertas características que se repiten en las concepciones sobre Oriente y que terminan por convertirse en un modelo de su representación. Como menciona el autor, “ideas, culturas e historias no pueden ser seriamente entendidas o estudiadas sin sus fuerzas, o más precisamente, sin sus configuraciones de poder, también estudiadas” (Said 5). En primer lugar, Oriente es considerado intemporal. Ya que es el tiempo lineal el que provee de un sentido o ideología de progreso, que no haya tiempo en ciertas representaciones de la otredad niega su coetaneidad entre las culturas y justifica la hegemonía sobre ellas. En segundo lugar, Oriente es concebido como un territorio extraño, que desata un abanico de emociones extrañas sobre el colonizador: temor, curiosidad, fascinación por lo irracional. Esto produce un tipo de goce. En tercer lugar, el Orientalismo está marcado también por el género. Hay estereotipos del hombre occidental y la mujer oriental. La mujer sería la promiscua, la excitante, la que llama al colonizador al pecado, la que lo tienta, seduce y, en cierto sentido, “contamina”. En cuarto lugar, Oriente mismo se presenta como femenino. Oriente es el terreno fértil, listo para recibir el impulso colonizador. El colonizador es el agente masculino, así se naturaliza la pasividad y feminización de los colonizados. Finalmente, lo oriental es también lo degenerado. Es una acumulación de defectos que el colonizador pretende arreglar y civilizar.

El movimiento diario se coloreaba de infinitos matices. Gracias a las tapadas se volvía a encontrar ahí, a pleno sol, el atractivo picante y el encanto misterioso de un salón de baile de máscaras. No nos cansábamos de admirar esos trajes raros, en medio de los cuales el vestido europeo, hay que confesarlo, hacía una muy triste figura. Ese vestido en el Perú no es sino el índice de una condición elevada, y el limeño se siente feliz cuando puede dejar el poncho para seguir las modas francesas. Las mujeres se resisten felizmente a esa influencia extranjera y se las ve ostentar con una encantadora coquetería, en medio de todos esos peruanos vestidos a la europea, las irresistibles seducciones del traje nacional. (Radiguet 33)

Para Radiguet, la tapada es el “otro” colonial porque es el individuo que queda en los márgenes de su discurso hegemónico. Es el Oriente de Said: es intemporal, ya que es un personaje colonial inserto en la república, el traje típico de saya y manto que se resiste al ingreso de la moda europea. Es un territorio extraño que solo se encuentra en las calles limeñas y que desata fascinación precisamente por lo fuera de común de su figura. Es la mujer oriental que llama al pecado, que distrae al “colonizador” europeo de sus propósitos y lo invita al juego de seducción y coquetería. La tapada es, a su vez, el territorio femenino que el “colonizador” siente el impulso de tomar, de explorar y conquistar. Finalmente, esta mujer limeña representa también lo degenerado: es una figura cubierta de pies a cabeza, incógnita, lasciva, que puede llegar a corromper al “otro” ilustrado.

Las limeñas salen casi siempre solas, y cualquier paseante puede dirigirles la palabra (...). Pero las tapadas son, generalmente, las que toman la iniciativa; sobre todo si un extranjero ha inflamado por cualquier motivo su curiosidad (...) El traje de saya y manto, que en su origen estuvo destinado a servir ideas de castidad y celos, ha llegado por una de esas contradicciones, a proteger costumbres diametralmente opuestas; su uniformidad hace de la ciudad un vasto salón de intrigas o de ingeniosas maniobras que burlan la vigilancia de los más fieros Otelos. Los escándalos, las aventuras regocijantes, los equívocos burlescos, no pueden faltar con tales elementos. (Radiguet 33–34)

De la cita anterior, es interesante analizar cómo el discurso de coquetería y “aventura” se entremezcla con el de cuerpo en movimiento. Como señala Radiguet, las tapadas recorren Lima y la convierten en un “vasto salón de intrigas”. Es bastante revelador, además, que el francés las retrate con agencia propia, ya que eran ellas quienes tomaban la iniciativa en las conversaciones.

En complemento con esta propuesta de lectura, Stallybrass y White proponen un estudio sobre los grupos de la ciudad, cuya metodología consiste en dividirlos en los binomios de alto y bajo para ahondar sus características. Los autores proponen que las categorías culturales, sociales, estéticas y culturales que organizan el pensamiento occidental, están todas organizadas dentro de jerarquías análogas de “alto” y “bajo”, lo “bello” y lo “feo”, y lo “bueno” y lo “malo”. En esta cartografía de lo alto y bajo, lo bajo tiene relación desestabilizadora con lo alto. Eso sucede porque hay relación de intimidad entre ambos, pero en el proceso de formación de identidades, quienes están en un plataforma de poder construyen su identidad por rechazo de lo otro bajo. Ese rechazo es una respuesta a una familiaridad incómoda que se tiene con ese otro bajo. En el caso de Radiguet y las tapadas, esta familiaridad incómoda radica en que la novedad de la figura de

la tapada genera en los viajeros una fascinación por lo extraño de su atuendo, pero al mismo tiempo las tapadas los abordan y los invitan a conocer Lima. Este objeto extraño se pone en contacto con ellos, acortando la distancia entre el espacio hegemónico de aquellos europeos y el lugar criollo de ellas.

El capítulo tercero de la obra *The politics and poetics of transgression* de Stallybrass y White, aborda la caracterización de sociedades en base a sus clases hegemónicas y a los “otros” incivilizados. Como proponen tras una lectura de Mayhew sobre Londres, existen dos clases en dicha metrópoli: los trabajadores civilizados y los “nomads”, que son los caminantes, vagabundos, quienes recorren las calles. Un símil generizado y colonial puede hacerse con la figura de la tapada, un cuerpo en movimiento que se desplaza por Lima. De esta manera, hay una relación propuesta por los autores sobre “lo físico, lo topográfico y la moral” (Stallybrass and Allon 128). Siguiendo el término del “toque contaminante”, los autores explican la construcción del nómada “en términos de sus deseos (pasión, amor, placer) y en términos de su repulsión o ignorancia (repugnancia, deseo, soltura, ausencia e indiferencia). En el suburbio, el espectador burgués mide y clasifica a su propia antítesis” (Stallybrass y Allon 128). Efectivamente, la tapada ocupa un lugar limitado a sus pasiones y a sus juegos de seducción, para la mirada burguesa de Radiguet.

Esta representación que realiza Radiguet sobre la tapada no solo la caracteriza y sumerge en un imaginario social. Al explicar el Orientalismo de Said, he mencionado que la representación del otro siempre está relacionada con la representación de uno mismo. Como bien señala Michel Foucault en una de sus obras más comentadas, *Las palabras y las cosas*:

Por extraño que parezca, el hombre -cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates- es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente el saber<sup>17</sup>. Reconforta (...) pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma. (8–9)

El saber que posee Radiguet, influenciado por el discurso científico de la Francia ilustrada decimonónica, se manifiesta a través de su discurso costumbrista sobre Lima. En

<sup>17</sup> O como podría haber escrito en sus últimas obras, el “poder/saber”.



todo momento, Radiguet se posiciona en un nivel superior al de los limeños, a los “otros” criollos. Su posición hegemónica puede explicarse debido a la época particular en que vivió. Norman Fairclough ahonda en la construcción de discursos y su componente social y menciona que “otro enfoque importante es el cambio histórico: cómo diferentes discursos se combinan bajo condiciones sociales particulares para producir un nuevo y complejo discurso” (1992,4). Radiguet estudia y se desenvuelve en una Europa en evolución.

(This time) stretches from the moment of eager curiosity of the mature Enlightenment into the secrets of an almost unknown New World until that of Romanticism and Liberalism when authors are enchanted with the beauty and picturesque features of Latin America but also concerned with the betterment of primitive and reactionary societies in these Southern parts of the New World” (Morner 92).

Radiguet se encuentra, entonces, situado en una época de cambios, al borde de un cambio de paradigma. El conocimiento y visión de Radiguet funcionan entonces, en palabras de Donna Haraway, como un “saber situado”. Para Haraway:

Los conocimientos situados son herramientas muy poderosas para producir mapas de conciencia para las personas que han sido inscritas dentro de las marcadas categorías de raza y de sexo, tan exuberantemente producidas dentro de las historias de las dominaciones masculinistas, racistas y colonialistas. Los conocimientos situados son siempre conocimientos *marcados*. Son nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo del mundo en la historia del capitalismo y del colonialismo masculinos. (Haraway 197–198)<sup>18</sup>

El marino francés se expresa y construye el mundo a partir de sus saberes ilustrados que lo constituyen como un sujeto decimonónico y, por lo tanto, como una autoridad para escribir sus diarios de viaje.

El *boom* de viajeros europeos que llega a América es bastante significativo y, de una u otra manera, construyen representaciones que ayudan a la consolidación de las nuevas naciones americanas, recientemente constituidas hacia inicios del siglo XX. No solo

<sup>18</sup> Para comprender mejor la dimensión de los conocimientos situados, Jorge Ardití explica que la posición feminista de Haraway “(...) afirma y abraza la estrategia de la parcialidad -de conocimientos situados y localizables y de objetividades encarnadas. Ésta es una epistemología que, frente al relativismo, no niega la posibilidad de conocimiento, aunque, frente a las prácticas esencializadoras dominantes en la cultura occidental, sí rechaza transformar la objetividad de un punto de vista, de una voz -por muy «verdadera» que esa voz pueda ser, por muy fiel que sea a la realidad encarnada del hablante, será empero una sola entre muchas- en una «Verdad» válida para todos. Es una epistemología que reconoce la realidad de las experiencias de las personas y de su permeabilidad al poder, aunque también admite la especificidad de cada una, incluyendo la suya propia” (15). Para mayores detalles, véase el estudio introductorio de Ardití, titulado “Analítica de la posmodernidad”, que se encuentra en la edición de *Ciencia, ciborgs y mujeres* consignada en la bibliografía.

discursos escritos, sino también gráficos, ayudan a extender ciertas ideas sobre las sociedades americanas en la época. Acompañando este ambiente de amplia publicación de diarios de viaje, había mencionado también las colecciones de dibujos de tipos sociales. Los viajeros llegados a América del sur, ya sea por motivos diplomáticos o científicos, usualmente adquirirían cuadros de costumbres y figuras sociales del territorio que visitaban para llevárselos como recuerdos o souvenirs (Majluf y Burke 25). En tal sentido, como indica Natalia Majluf:

El impulso clasificatorio de la ciencia ilustrada de hecho proveyó el marco para estas ambiciosas enciclopedias visuales, organizadas por continentes y luego por «naciones». Al igual que los herbarios, catálogos y colecciones de la época clásica, el libro de trajes operó como una matriz que permitía contener y describir el mundo. Si la historia natural ofrecía la promesa de establecer un sistema de la naturaleza, el libro de trajes hacía posible ahora imaginar la fundación de un sistema de la cultura; postulaba la existencia de grupos culturales diferenciados, que podían ser identificados y representados por medios visuales. Esta estructura planteaba una diferencia inmanente, que podía ser vista, dibujada y clasificada. Se podría argumentar que los supuestos de posteriores nacionalismos etno-lingüísticos ya habían sido imaginados por el libro de trajes, incluso antes de que la historia y la filosofía les dieran forma teórica. (Majluf and Burke 21)

El afán ilustrado enciclopédico de clasificar el mundo fomenta el desarrollo de cuadros de estampas, costumbres y figuras sociales. En tanto los artistas, de corte costumbrista, pintaban aquello que estaba a su alrededor, ayudaban a extender ciertas ideas sobre las características de las poblaciones de cada lugar de América. Así, a través de la pintura, comienzan a afirmarse identidades nacionales asociadas a las costumbres y gente de cada región.

Otro viajero que llega a Lima es el alemán Johann Mortiz Rugendas, pintor y dibujante. Nace en Augsburgo en 1802 y llega a Perú en 1842. Nació y creció en un ambiente profundamente devoto del arte. Fue hijo de Johann Lorenz Rugendas, director de la Academia de Artes de Múnich, quien también fue su maestro junto con los pintores Albrecht Adam y Lorenz von Quaglio. Desde niño mostró aptitudes para el arte, a lo que dedicó toda su vida. Debido a la necesidad de un dibujante que ilustrara la naturaleza americana, en 1821, se embarca en la expedición científica del barón Grigori Ivanovitch Langsdorff. De nuevo se puede apreciar cómo el saber ilustrado y la clasificación enciclopédica del mundo, influyen en el desarrollo del dibujo y la pintura. Rugendas fue uno de los primeros pintores que buscaron la América desconocida y misteriosa para sus contemporáneos europeos. Viajó desde 1822 a Brasil, Haití, México, Chile y, finalmente,

Perú. Muchos de sus trabajos fueron publicados en magazines parisinos de renombre como *L'Illustration* y *Le Tour du monde* (Pool 333).

La tapada captura su atención desde su llegada. Varios de sus cuadros están dedicados a las estampas limeñas y se puede apreciar a la tapada moviéndose entre la multitud. Rugendas también considera a la tapada como un cuerpo con poder y movimiento.



Figura 1. El mercado principal de Lima.

La figura 1 retrata una típica mañana de compras en la plaza. De izquierda a derecha se aprecian auquénidos destinados a la comercialización, funcionarios eclesiásticos saliendo de caminata, damas y caballeros montados a caballo paseando, mujeres sentadas comercializando productos y las sombrillas blancas de los comerciantes. En el centro del óleo, la figura de la tapada se alza destacada. La tapada está en perpetuo contacto con los demás integrantes de la sociedad y ocupa un lugar dentro del imaginario de una mañana común de paseo por Lima. Precisamente, al centro de la pintura de Rugendas, se observa a un grupo de ellas conversando con quien parece ser un viajero europeo, por su traje. Debido al distintivo sombrero y hombreras, parece ser un marinero. Asimismo, en la esquina



inferior izquierda, se puede ver a un grupo de tapadas intimando con un personaje de la Iglesia. Por sus ropas blancas y la cadena que parece colgar de su cuello, puede tratarse de un fraile. En definitiva, el cuadro muestra a la tapada como parte del paisaje limeño.

Tal como en el cuadro anterior, Rugendas pinta uno ambientado en una típica tarde en el Paseo de la Alameda.



Figura 2. Paseo en la alameda nueva.

Así como en el cuadro anterior, aquí las tapadas también se encuentran en actitud de diálogo con los señores y se puede apreciar a un grupo de ellas conversando con dos aristócratas y otro grupo de ellas al fondo del cuadro. Sin duda, para Rugendas, la tapada era un agente social que formaba parte de las estampas limeñas y la misma constitución de la sociedad de la capital.

Dentro de este contexto de viajeros, realizar un recuento y análisis de la figura de la tapada requiere también de una visión nacional que aporte una nueva aproximación.

En el contexto peruano de la época, Pancho Fierro se alza como el acuarelista más importante de la escena limeña. Si bien empezó pintando letreros para negocios y corridas de toros, pronto comenzó a pintar tipos sociales de la escena limeña de su entorno. Su obra se enfoca en la tipología de los personajes, más que en escenas propias de la vida cotidiana. Su nombre ha sido incluso objeto de estudio para algunos curadores artísticos.

En el modo mismo de designar al autor se encuentran ya los elementos centrales de la problemática construcción de la imagen de Fierro. El sobrenombre implica una cierta



familiaridad, que identifica a los escritores del criollismo aristocrático con el artista plebeyo. Pero es una familiaridad cargada de condescendencia, que reafirma el lugar subalterno del pintor, mientras evoca al mismo tiempo la imagen complaciente de una sociedad plenamente armónica. Lo popular, representado por Fierro, pudo ser incorporado así al criollismo señorial sin desdibujar las diferencias que asientan la jerarquía social. (Majluf 19)



Figura 3. Tapada.

Fierro es un sujeto colonial, a diferencia de los autores anteriores. Es un mulato nacido en la clase popular de Lima y tiene, por lo tanto, una visión distinta a la de un extranjero, ya que siempre ha convivido con esta realidad. No hay exaltaciones de sorpresa, es otro el tono que envuelve su obra. Una de las figuras que más representa Pancho Fierro en sus acuarelas es la tapada limeña. Una muestra de ello es la figura 3. Esta aparece sin exotismos, sino como un tipo social ampliamente difundido en sus acuarelas. No sucede aquí lo que sí en otros autores: casi no representa a la tapada en interacción con su entorno social. Es una de las características de Fierro el solo representar al personaje, con sumo detalle, otorgándole el lugar preeminente de la acuarela. El contexto está usualmente omitido o simplemente insinuado. Además, no solo la representa en su aspecto social, sino tiene un corte más intimista en cuanto a su figura.

Por ejemplo, en la figura 4, se puede apreciar cómo se viste una tapada. De estos cuadros hay varios, pero solo varían los tonos de la saya y el manto. Se puede ver la treta que emplea la limeña: la tapada se ajusta la pieza del fustán antes de ponerse la saya en, quizá, un intento de acentuar sus curvas. Una representación de este corte, entre satírico y verídico, solo se encuentra en la obra de Fierro. Como nacional, conoce el humor criollo de Lima y, mediante este, inmortaliza a las tapadas en sus cuadros.



Figura 4. Una señora poniendo la saya.

Otro ejemplo es la figura 5. Hay un entorno, probablemente el Paseo de Aguas, insinuado incipientemente. La tapada que ahí aparece se muestra en una pose entre incómoda y coqueta. Si bien las tapadas, como he mencionado y he analizado en los autores anteriores, tomaban la iniciativa e iban al encuentro de los viajeros y de los hombres, esta tapada parece más bien desconocer esa agencia de movilidad. Lo que performa su cuerpo es

desconocimiento del juego de seducción y aparece más bien, como una caricatura de la tapada coqueta que hemos visto antes.



Figura 5. Sentada en la Alameda.

Si bien los autores mantienen un diálogo temporal y algunos, incluso físico, todos entienden a la tapada como un cuerpo con poder dentro de la sociedad y en movimiento y desplazamiento continuo y libre por las calles. Flora Tristán cree que este desplazamiento de *flâneus* guarda un significado de libertad y una esperanza de igualdad entre hombres y mujeres, lo cual se identifica con su historia personal. Radiguet, por su parte, resalta el lado sexual de la tapada, elogia su iniciativa y su independencia, pero no conlleva a otro significado más que al propio posicionamiento del autor en un lugar hegemónico de enunciación. Rugendas introduce a la tapada en casi todas sus estampas sobre la ciudad de Lima, en perpetuo diálogo con otros agentes sociales, mientras que Pancho Fierro prefiere mostrarla usualmente en soledad, retratando no su rol social, sino detalles íntimos de su quehacer cotidiano. Esta posibilidad de desplazamiento se produce gracias a la tacha simbólica que representa el tapado: a través de tachar su diferencia de género, la tapada puede desplazarse libremente sin ser un cuerpo sometido al hogar.

En este primer capítulo, se ha analizado cómo la metáfora de la tachadura lacaniana expresada en el manto permite la circulación de la mujer limeña, lo cual le confiere agencia y libertad. Sin embargo, este binomio de poder y cuerpo en movimiento, además, se encuentra ligado de una u otra manera al componente erótico e incluso fetichista que se le asigna a la tapada en diversas estampas, diarios de viaje y cuadros. Por ello, el segundo capítulo abordará cómo esta tacha que, en un primer momento, permitió la agencia femenina, puede desencadenar la elaboración de fetiches y la conversión de este cuerpo libre en un cuerpo erótico, subyugado por la mirada del espectador masculino colonial.



## Capítulo 2: Erotismo y fetichismo

La saya y el manto, que cubrían de pies a cabeza a la tapada, le permitieron libre movilidad e irrupción en espacios públicos, usualmente considerados masculinos. Sin embargo, la moda del tapado permitió, a su vez, la creación de una serie de fantasías sobre el cuerpo de la tapada. ¿Quién se esconde bajo el manto? La incógnita sobre la identidad de la tapada configuró un juego de misterio y seducción entre su figura y quienes la contemplaban. El tapado, entonces, jugó un papel fundamental al alimentar el imaginario erótico sobre el cuerpo de la tapada. La situación es paradójica: si bien el tapado cubre la figura femenina, permite también crear una serie de fetiches sobre su corporeidad.

El fetiche es, como veremos, siempre un discurso impuesto. En tal sentido, la tapada es un receptáculo de los discursos eróticos que de ella se pensaban y representaban. Estos discursos se encuentran asociados al orden colonial peruano fundamentalmente patriarcal. El presente capítulo tiene como objetivo el análisis 1) de la tapada como un sujeto tachado y 2) de la configuración del celebrado erotismo de la tapada a través de esa tachadura

El sujeto, en un primer momento, tachado y vacío en sus contenido, es interpelado y llenado por los discursos del Gran Otro lacaniano. En el caso específico de la Lima recientemente republicana, la mirada y discurso del Gran Otro estarían conformados por el orden patriarcal colonia. El doble movimiento del manto de la tapada consiste en esconder y reafirmar: el ocultamiento del cuerpo femenino, paradójicamente, abre una serie de concepciones eróticas, políticas y sociales sobre ella. El aspecto a abordar en las siguientes líneas es la erotización de la tapada, analizable a partir del fetiche.

La fascinación por el cuerpo femenino recorre la obra literaria y artística de los autores analizados en el primer capítulo. Flora Tristán, Max Radiguet, Pancho Fierro y Rugendas contemplan, dentro de sus representaciones de la mujer limeña, la configuración del erotismo y la sensualidad que construyen las tapadas a partir de sus trajes típicos compuestos por la saya y el manto. Cada autor tiene una perspectiva discursiva distinta desde donde construye la figura de la tapada como un objeto sexualizado, es decir, cada uno es interpelado de forma distinta por la visión de la tapada recorriendo las calles de Lima. Sin embargo, incluso dentro del marco de dichas diferencias en los discursos, el fetiche es un rasgo común a todos ellos, pero no por ello se pierde la singularidad de cada una de las perspectivas. El fetiche es característica común y, a la vez, personal de cada discurso de los autores. Flora Tristán elogia la mirada y los pies de las tapadas, resaltando

su atuendo como símbolos de libertad de la mujer. Esta mirada se torna aún más importante en los óleos de Rugendas, donde los ojos de la tapada apuntan hacia los marinos extranjeros o los varones de la sociedad limeña, en actitud de seducción. Estos ejemplos, en tanto fijaciones particulares con algún lugar del cuerpo de la tapada, se definen propiamente como fetiches, que hipersexualizan la figura de la tapada y contribuyen a la configuración de su condición erótica femenina.

A lo largo de diversos discursos, tanto sexuales como políticos, el fetiche ha sido un concepto recurrente, llegando a establecerse como un término de uso cotidiano. William Pietz realiza una historización del fenómeno del fetiche desde sus orígenes, cuyo análisis es particularmente provechoso para la elaboración del fetiche en sentido psicoanalítico, desde el cual se analizará la figura de la tapada. El fetiche como término, sostiene Pietz, se habría originado en África occidental, en tiempos de encuentros entre la población nativa africana y los viajeros europeos en el siglo XVI<sup>19</sup>. Etimológicamente, proviene del pidgin de la palabra *fetisso*, derivado del portugués *feitiço*, que a lo largo de la Edad Media fue empleado en sentido de “brujería”. Asimismo, esta palabra deriva del latín *facticius*, es decir, “fabricado” (Pietz, I, 1)<sup>20</sup>. Existe una marcada dimensión sexual en el discurso fetichista y, desde sus orígenes, estuvo asociado a la brujería y al control de la sexualidad femenina (Pietz, I, 6). En definitiva, como afirma Silvia Federici, “la «historia de las mujeres» es la «historia de las clases»” (27), ya que, dentro del imaginario social, “para las mujeres el cuerpo puede ser tanto una fuente de identidad como una prisión” (Federici 30).

En sus inicios, el fetiche se refería a aquel objeto tangible que se usaba en alguna parte del cuerpo. Los europeos comúnmente asociaban conceptos como la idolatría y las supersticiones que encontraban en las costumbres de los nativos como “brujería”, categoría bajo la cual denominaban sus prácticas religiosas. La asociación del latín *facticius* con brujería femenina se remonta al código municipal Forum Turolij de 1176. Algunos de los crímenes consignados en dicho escrito estaban únicamente asociados a la figura femenina. Dos secciones particularmente destacables son “De ligatricibus”, referida a la manufactura de amuletos, y “De mullere facticiosa”, que alude a aquellas que utilizaban yerbas para algún fin fisiológico en particular (Pietz). Aquellas mujeres que usaban hierbas para curar enfermedades, que se movilizaban y vivían solas, fabricaban objetos como tótems, fueron acusadas de brujería. Estas acusaciones tienen como trasfondo un sistema hegemónico

<sup>19</sup> Podría decirse, entonces, que el fetiche también se origina en una “zona de contacto” de encuentro y desencuentros, donde operan fuerzas de coerción y dominación, según Mary Louis Pratt.

<sup>20</sup> Esta idea del fetiche, en tanto brujería como materialidad, serviría de base a intelectuales ilustrados, quienes hacia el XVIII la tomarían como punto de partida para elaborar, en primer lugar, una teorización sobre religiones primitivas, que posteriormente se extendería hacia otros campos de conocimiento.

patriarcal que procuraba la represión de libertades, en este caso, femeninas. En *Calibán y la bruja*, Silvia Federici elabora una explicación sobre el sentido de la dominación masculina y la cacería de brujas. Con la base feudal de diferencias de género, la nueva economía capitalista impone un modelo patriarcal y de sumisión femenina<sup>21</sup>. Si bien la mujer, en la época feudal, se desempeñaba en oficios usualmente asociados al varón, así como en labores domésticas, el nuevo orden económico, basado en un sistema de privilegios hacia los hombres, las constriñó al espacio del hogar porque su acceso a las propiedades y al ingreso monetario fue minimizado. Como explica Federici, “las jerarquías sexuales siempre están al servicio de un proyecto de dominación que sólo puede sustentarse a sí mismo a través de la división, constantemente renovada, de aquellos a quienes intenta gobernar” (17). La autora afirma que el capitalismo introduce una nueva división sexual del trabajo, la cual somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo. Ello genera un nuevo orden patriarcal que excluye a las mujeres del trabajo asalariado y conlleva su subordinación a los hombres. Todos estos factores reducen el cuerpo femenino a una máquina de producción de nuevos trabajadores, la eliden del espacio público e imponen sistemas de control sobre sus cuerpos<sup>22</sup>. Por ello, la agencia que adquirieron progresivamente ciertas agrupaciones femeninas<sup>23</sup> fue considerada peligrosa para el orden hegemónico<sup>24</sup>. Este orden patriarcal y “racional” trataba de excluir de su

<sup>21</sup> Sobre la base del mundo feudal, donde se comenzaron a generar diferencias de género en cuanto a contemplaciones con ciertos privilegios, se evoluciona a un sistema pre-capitalista, a partir de la inserción de la moneda al mercado, el cual arrastra e intensifica dichas diferencias.

<sup>22</sup> Es interesante el paralelo que hace la autora entre el contexto femenino europeo y la colonización americana:

No es exagerado decir que las mujeres fueron tratadas con la misma hostilidad y sentido de distanciamiento que se concedía a los «salvajes indios» en la literatura que se produjo después de la conquista. El paralelismo no es casual. En ambos casos la denigración literaria y cultural estaba al servicio de un proyecto de expropiación. Como veremos, la demonización de los aborígenes americanos sirvió para justificar su esclavización y el saqueo de sus recursos. En Europa, el ataque librado contra las mujeres justificaba la apropiación de su trabajo por parte de los hombres y la criminalización de su control sobre la reproducción. Siempre, el precio de la resistencia era el exterminio. Ninguna de las tácticas desplegadas contra las mujeres europeas y los súbditos coloniales habría podido tener éxito si no hubieran estado apoyadas por una campaña de terror. En el caso de las mujeres europeas, la caza de brujas jugó el papel principal en la construcción de su nueva función social y en la degradación de su identidad social. (Federici 156)

Hay un sistema de dominación que se impone y es el órgano rector que impone discursos en los cuerpos de los subordinados. De nuevo, son cuerpos tachados, llenados por discursos del Otro.

<sup>23</sup> Según Silvia Federici, el principal logro de las esclavas negras del Caribe, por ejemplo, fue una política de auto suficiencia. Manteniendo sus vestimentas tradicionales, desarrollándose en artes textiles, de artesanía, de medicina natural, circulando por las colonias, las esclavas negras podían desarrollarse en aquel espacio de dominación. A través de sus vínculos serviles con las patronas, fueron abriendo ante ellas ese mundo de agencia femenina, que las aristócratas comenzaron a pensar como posibilidad (157).

<sup>24</sup> Las mujeres habían formado lazos de comunidad debido a que el régimen sexista las unió como grupo periférico del orden:

Asimiladas ante los ojos de la Inquisición como gente «carente de razón», este mundo femenino multicolor (...) es un ejemplo contundente de las alianzas que, más allá de las fronteras coloniales y de colores, las mujeres podían construir en virtud de su experiencia común y de su

sistema todo aquello que no entrara dentro de los cánones de jerarquía y racionalidad que trataba de imponer. La “magia” o “idolatría” de la que fueran acusadas mujeres en Europa, esclavas en el Caribe o nativos americanos, “parecía una forma de rechazo al trabajo, de insubordinación, y un instrumento de resistencia de base al poder. El mundo debía ser «desencantado» para poder ser dominado” (Federici 239). La magia, las libertades femeninas y los sistemas de dominación siempre han estado ligados en tanto estos últimos se han visto en la obligación de reprimir toda forma de agencia femenina. En el caso de la tapada, los múltiples edictos y leyes promulgados para vetar el uso del velo revelaban el discurso religioso y de control social virreinal por elidirla del espacio social. El uso del velo se pensaba como costumbre pagana que fomentaba el pecado (engaños maritales y relaciones promiscuas). Esta relación de “magia” y femineidad han estado presentes, como recalca Pietz, desde el surgimiento del fetiche.

El contexto de surgimiento del término fetiche fueron los espacios interculturales creados en África occidental para el intercambio de objetos de valor entre sistemas sociales radicalmente distintos, como lo fueron los feudos cristianos, los linajes africanos y el sistema mercantilista-capitalista que se empezaba a gestar (Pietz, “The Problem of the Fetish, I”). En aquellas épocas, África constituía una parada intermedia, donde los europeos intercambiaban mercancía y transportaban esclavos negros hacia las Américas. El fetiche se origina, justamente, en el enfrentamiento de la noción de valor entre europeos, nativos africanos y las proto-nociones de intercambio mercantil. De nuevo, las asociaciones con la magia y la manufactura: la consideración sobre el valor de un objeto fabricado radica en la importancia social e individual que este represente, lo cual le confiere un carácter “fuera de lo normal”. Existen tres características fundamentales del fetiche, las tres profundamente asociadas a la vertiente psicoanalítica. En primer lugar, la materialidad es esencial para el fetiche, en su corporeidad o “entidad terrestre”. El fetiche es, inherentemente, un objeto tangible o fabricado. El fetiche en sentido psicoanalítico, siguiendo tal lógica, involucra la intrascendencia material del objeto. En segundo lugar, el fetiche se forma a través de un proceso de repetición y singularidad. La repetición del fetiche como explicación para el desencadenamiento de cierta causa refuerza su simbolismo de dicho evento. Existe, en la noción psicoanalítica del fetiche, la idea de fijación traumática hacia una experiencia particular específica como fuente de repetición compulsiva. En tercer lugar, el fetiche

---

interés en compartir los conocimientos y prácticas tradicionales que estaban a su alcance para controlar su reproducción y combatir la discriminación sexual. (Federici 168)



involucra el valor social e individual que se le otorga a cierto objeto, lo cual surge en el choque de culturas, en este caso, europea y africana, en el marco de los viajes de descubrimiento de nuevas tierras en el siglo XV. Para los nativos, los objetos de viaje o posesiones simples de los viajeros europeos que encontraban eran valiosas, mientras que para los europeos, dichos elementos cotidianos (por ejemplo, espejos o brújulas) no eran de valor significativo. Hacia el siglo XIX, discursos de diferentes disciplinas, como la económica o la psicoanalítica, enfatizarán la idea de ciertos objetos materiales como lugar de estructuras de inscripción, desplazamiento y sobreestimación del valor. Es decir, el valor del fetiche se le impone de forma individual y dependiendo de la subjetividad de quien lo observa. La humanidad no tiene fetiches en común, se forman en la consciencia dependiendo de la experiencia traumática del sujeto.

Estas connotaciones del fetiche existieron en el imaginario común y fueron plasmadas posteriormente dentro de la corriente psicoanalítica. Sigmund Freud, en el marco de dichos estudios, desarrolla teóricamente cómo definir una situación fetichista y rastrea los orígenes de dicho fenómeno. En *Las aberraciones sexuales*, Freud ensaya una definición del fetiche y sus connotaciones. El fetiche se define como la sustitución del objeto sexual con otro relacionado con él, pero que es al mismo tiempo inapropiado para servir a dicho fin sexual. En el fetichismo, se produce un movimiento hacia la supervaloración del objeto sexual suplantado<sup>25</sup>. De esta supervaloración, precisamente, depende el fenómeno del fetichismo (Freud). Pueden ser fetiches elementos del cuerpo (las manos y el cabello, por ejemplo) o elementos asociados al cuerpo (las prendas de vestir, por mencionar un elemento sustitutivo). De esta forma, los pies, la mirada y la combinación de saya y manto en la vestimenta de la tapada, pueden funcionar como fetiches que despiertan su erotización en las diferentes representaciones escriturales y visuales en las que aparece.

Para Freud, el fetiche surge en la primera infancia, en la influencia continuada de una intimidación sexual experimentada en esta etapa. La teoría del fetiche para Freud se basa en la afirmación del autor de que el fetiche es un sustituto del falo de la mujer, en el que el niño creyó alguna vez y se rehúsa a renunciar. Es por ello, debido a la amenaza de castración, que se desarrolla una aversión a los genitales femeninos, lo cual se evidencia en los fetichistas, que sustituyen el objeto sexual con uno relacionado a él. El fetiche “subsiste como un emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguarda contra

<sup>25</sup> Como define Freud apartados antes, la supervaloración es la valoración psíquica que no conoce como límite los genitales para el instinto sexual, sino que extiende ese deseo a todo el cuerpo del objeto (Freud). Eleva a la categoría del fin sexual actos en que entran en juego otras partes del cuerpo.

esta (...)” (Freud). La elección de los órganos y objetos que actúan como sustitutos del falo femenino se produce por dos vías. Una de ellas consiste en tomarlos como simbolización del pene (los pies, por ejemplo). La otra vía es establecer el fetiche en la amnesia traumática. Ejemplo de una amnesia traumática como formadora del fenómeno del fetiche es la dinámica que subyace tras el fetiche hacia la ropa interior, ya que recoge el momento de desvestirse, en el cual la mujer (o en todo caso, la madre, en la primera infancia) todavía podía ser considerada como fálica, momento previo a la castración.

La explicación sobre la dinámica fetichista permite iniciar el análisis de los fetiches con la tapada que los autores plasman en las obras visuales y diarísticas. Me referiré primero, dentro de la ola de viajeros europeos que llegan a América del Sur a inicios del siglo XIX, a Max Radiguet y a Johann Moritz Rugendas. Ambos europeos, marino y pintor de una expedición científica, respectivamente, llegan a América septentrional alrededor de los mismos años y, en una coincidencia inesperada, se encuentran en la iglesia de Santo Domingo en Lima, en los primeros años de la década de 1820. En el caso de Radiguet, la vestimenta y los pies de las tapadas son los dos fetiches claros en su discurso. Para Rugendas, la mirada de la tapada también funciona como elemento de seducción, pero también enfatiza los pies diminutos de las tapadas en sus cuadros. Seguido de ello, comenzaré con el análisis del capítulo “Lima y sus costumbres” de *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán. Su viaje a Perú entre 1833 y 1834, es el punto de partida del movimiento político feminista que encabezaría al regresar a Francia y el encuentro con las tapadas, considero, es uno de los momentos claves en la gestación de su proyecto unificador. Tristán resalta la vestimenta única de la tapada, sus finísimos pies y la mirada bajo sus mantos. Finalmente, en contraposición con los discursos de Europa, Pancho Fierro es el criollo limeño para el cual la tapada no constituye una novedad en su cotidianeidad y no comparte la curiosidad y emoción del encuentro con ellas por el Paseo de Amancaes de los tres autores europeos. Sin embargo, proyecta una nueva visión sobre la tapada, más íntimo y matizado con humor criollo. Los pies son un rasgo característico de las tapadas en sus acuarelas, así como la mirada de ellas, que parece interpelar al espectador del cuadro.

Los primeros autores a analizar, Max Radiguet y Johan Moritz Rugendas, llegan a Lima en el marco de la ola de viajeros-científicos europeos que llega a América del Sur hacia inicios del siglo XIX. Alexander von Humboldt inaugura esta tradición de expediciones científicas que llegarían como una oleada a las costas de América septentrional en los primeros treinta años del siglo XIX. El tono personal de sus escritos y la exaltación de la naturaleza que von Humboldt adoptaría serán dirimentes para la creación

de un nuevo discurso literario que siguen tanto Radiguet como Rugendas en años posteriores.

Alexander von Humboldt llega al continente americano hacia 1799<sup>26</sup>, junto con Aimé Bonpland, para encontrar a las proto-naciones americanas pugnando por salir de la era colonial y convertirse en repúblicas independientes. Con la llegada de Humboldt inicia la “reinención ideológica de América del Sur<sup>27</sup> que tuvo lugar a ambos lados del Atlántico durante las trascendentales primeras décadas del siglo XIX” (Pratt 211). Humboldt, a través de sus cartas y escritos, se convierte en una celebridad en todo el continente europeo, que sigue sus aventuras con avidez. La figura del hombre científico se mimetiza con la de la enciclopedia andante: el interés por las ciencias naturales y el afán de la categorización ilustrada se mezclan con la figura romántica del viajero, que existe como “un hombre y una vida” (Pratt 219). En este sentido, “Latinoamérica se convierte en un viviente museo de historia natural” (Echevarría 398), lleno de especímenes, minerales y recursos que interesan a las ciencias naturales, que habían experimentado un despegue en Europa. Sin embargo, los escritos de von Humboldt que más calaron en la curiosidad e interés europeo fueron sus escritos menos científicos: sus escritos personales, como cartas y diarios de viaje, fueron los que el público europeo siguió animadamente.

Tal como los rayos imponentes y los bosques inmensos que encuentra Colón en su primer viaje hacia América, Alexander von Humboldt se refiere a una “naturaleza salvaje y gigantesca” en el Nuevo Continente. Esta naturaleza está muy lejos de la concepción categorizable y reconocible de los estudios linneanos, sino que representa acción y fuerza vital. Es “una naturaleza que empequeñece a los seres humanos, domina su ser, despierta sus pasiones, desafía sus poderes de percepción” (Pratt 1992). Particularmente para el análisis, me interesa enfatizar este concepto de la naturaleza americana como gatillo que dispara las pasiones del explorador y lo domina. Radiguet y Rugendas atraviesan ese proceso de dominación y exaltación de sus pasiones al encontrarse con las tapadas en las calles limeñas. La tapada es la “zona de contacto” que explica Pratt, como he mencionado anteriormente, ese “espacio de encuentros coloniales, en el que pueblos geográfica e

<sup>26</sup> Un dato interesante que no debería dejarse pasar por alto vincula a dos autores abordados en la tesis: “en un paradigma que frecuentemente se asocia con las mujeres victorianas, lo que puso en acción a Alexander von Humboldt fue la herencia y una largamente esperada orfandad” (Pratt, 1992: 219-220). En tal sentido, el viaje de Flora Tristán, iniciado por la recuperación de su herencia, se hermana con el de von Humboldt, quien quedando huérfano, finalmente decide abandonar la carrera y empezar un viaje por el mundo.

<sup>27</sup> De nuevo, como había sucedido con las cartas de Colón a los Reyes Católicos hacia el siglo XV, el explorador europeo se aventura a territorios americanos y construye un imaginario sobre ellos, atravesado por su discurso hegemónico ilustrado en el caso de los nuevos exploradores decimonónicos. Como sostiene Pratt, “los europeos del siglo XIX reinventaron América como la Naturaleza, en parte porque había sido así que los europeos de los siglos XVI y XVII habían inventado América en primer lugar para ellos mismo, en gran parte por las mismas razones” (Pratt, 1992: 239)

históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas en condiciones de coerción, desigualdad y conflicto” (Pratt, 1992). La tapada como zona de contacto es contaminante para el saber ilustrado europeo, debido a las relaciones de desigualdad que establecen con los viajeros: ellos son el explorador empujado y ellas, la naturaleza americana que despierta pasiones y envuelve a quienes se aventuran en ella. La fetichización del cuerpo femenino se produce, entonces, debido a la zona de contacto: lo que se despliega en este encuentro es un deseo masculino de dominación del explorador europeo hacia la tapada.

Bajo esta concepción de la naturaleza, von Humboldt propone “fusionar la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime<sup>28</sup>” (Pratt, 1992). Este término, “sublime”, es particularmente empleado por los autores de Romanticismo, movimiento que pretende llegar más allá de la consciencia y la racionalidad. Enfatiza tanto la imaginación como las emociones, que no obedecen a la razón. Se acuerdo con Mario Praz en *The romantic agony*, inicialmente, *romantic* fue el término designado para referirse a los romances pastorales y a la literatura de caballerías, “pero desde comienzos del siglo XVIII surge en los gustos una nueva corriente: se reconoce cada vez más la importancia de la fantasía en la obra de arte. “*Romantic*, aun cuando conserva siempre el sentido de algo absurdo, asume el matiz de atrayente, de algo que es capaz de deleitar la imaginación” (Praz 1969: 30). En tal sentido, lo romántico interrumpe lo cotidiano para causar una impresión en la mirada y consciencia del espectador. El explorador europeo, llegado al Nuevo Continente, se ve alejado de la cotidianeidad de sus saberes y lugares europeos, y se ve inmerso en nuevos paisajes que alimentan las memorias de sus diarios de viaje. De esta forma, lo romántico asume un carácter subjetivo (con adjetivos como “interesante”, “encantador”, “excitante”) que describe no tanto la propiedad de los objetos, sino más bien nuestras reacciones hacia ellos, los efectos que generan en un espectador impresionable (Praz 13). Asimismo, el romanticismo ha estado, desde sus inicios, entroncado con la experiencia sensible. Lo romántico se asocia también con “el creciente amor a los aspectos salvajes y melancólicos de la naturaleza” (Praz 30). En tanto ligado con la experiencia sensible, el romanticismo se encuentra enlazado con las emociones. Como explica Sarah Ahmed, en *The cultural politics of emotion*, “las emociones dan forma a las superficies de cuerpos individuales y colectivos” (Ahmed 2004). De esta forma, por ejemplo, el paisaje melancólico influía en el espíritu del aventurero romántico, en su figura solitaria y meditabunda. Es por ello que el ideal del sublime romántico queda expresado en toda su

<sup>28</sup> De esta forma, *Cuadros de la naturaleza* y el corte romántico y científico del viaje como explorador naturalista y el relato personal de su travesía, “marcan un nuevo comienzo de la historia en América del Sur, un nuevo punto de partida (de Europa septentrional) para un futuro que empieza ahora y que retrabaja ese “terreno salvaje”” (Pratt, 1992: 240-241)



potencia en los cuadros de paisajes románticos. Uno de los principales exponentes de esta temática melancólica en cuadros de paisajes románticos fue el alemán David Friedrich. En *Wanderer*, el pintor plasma a un viajero parado sobre la roca de un risco, contemplando la inmensidad del paisaje que se abre ante sus ojos.

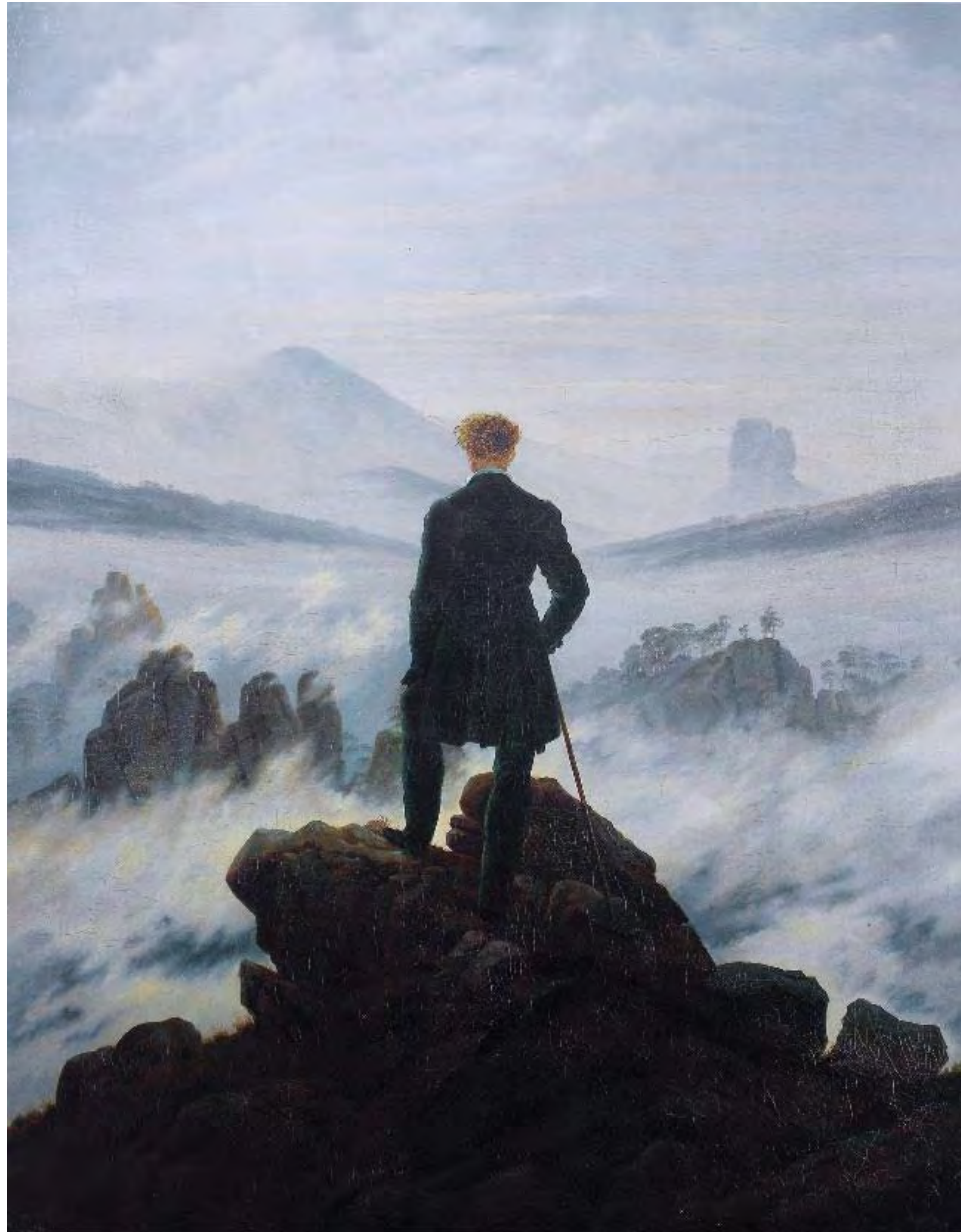


Figura 6. *Wanderer above the sea of fog*.

En la figura 6, el explorador contempla el paisaje que se extiende ante él, parado sobre un risco rocoso. Sobre este risco, el explorador observa el paisaje de las mesetas, que se pierden entre las nubes y cuya extensión se confunde con el mismo cielo. La mirada de explorador es la del espectador del cuadro, lo cual coincide con la afirmación de Praz sobre que “lo romántico, además de describir la escena, describe la emoción propia de quien la contempla” (31). La naturaleza genera un sentimiento de sobrecogimiento a quien la

contempla debido a su carácter inconmensurable: no es representable ni controlable. Por un lado, parte del paisaje se pierde entre las nubes, no es posible representar la naturaleza en toda su magnitud. De la misma forma, parte de la corporeidad de la tapada se oculta tras su manto. La naturaleza primigenia de la tapada no es completamente representable, por tanto. Por otro lado, esta naturaleza, como la de Humboldt, es indómita y está más allá de la razón, por lo que no es posible de controlar. Precisamente es así la tapada: al encontrarse fuera del saber ilustrado europeo de los viajeros Radiguet, Rugendas y todos quienes la immortalizan, representa un cuerpo no conocido, indescifrable y por lo tanto, fuera de su control como sujetos hegemónicos de la sociedad.

Otro de los cuadros más representativos de Friedrich sobre el sublime romántico plasma a un monje contemplando la inmensidad del mar y el cielo, como se evidencia en la figura 7. Tomándose la barbilla en gesto de reflexión, la figura diminuta del monje contrasta con la inmensidad del paisaje, con el mar, las nubes y el cielo que se alzan ante él. Es, nuevamente, el inconmensurable: esa naturaleza salvaje, la selva virgen, el llano infinito, los montes que se pierden ante las nubes, el mar que no acaba. Existe, además, en la meditación del monje, un deseo de fusión con esta naturaleza infinita, con su inmensidad que sobrecoge.



Figura 7. Monk by the sea.



La teoría romántica propone la existencia de un deseo de fusión con el paisaje. Si bien la actitud reflexiva del monje parece sugerir dicho deseo, este símil no es extensible hacia la tapada y el explorador europeo. La imposibilidad del deseo de fusión radica en, precisamente, la tapada como zona de contacto. La variedad de discursos de coerción, desigualdad y conflicto que se despliegan entre la tapada y el explorador europeo responden a un deseo de dominación masculino. No existe deseo de fusión con la tapada, sino más bien un deseo de dominación del explorador europeo sobre ella. La tapada funciona como un “otro social” y el deseo de fusión hacia ella es atravesado también por el discurso erótico. En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir afirma que “todo acto sexual está implicado lo Otro, y su rostro más habitual es el de la mujer” (De Beauvoir).

De esta forma, por un lado, el sublime romántico representa el asombro ante la naturaleza inconmensurable. Pero por otro lado, este sublime eleva los sentidos y emociones por encima de un nivel normal de la experiencia, la cual se intensifica hasta volver, en ciertos casos, terrorífica. El paisaje romántico produce sentimientos intensos en quien lo contempla, ya que mide la figura del explorador contra la inmensidad monstruosa de la naturaleza que se alza frente a él. Entonces, lo sublime no solo puede ser abordado desde una perspectiva positiva. Como indica Praz, “El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello” (45). Este desplazamiento del significado estético se refleja en la corriente psicoanalítica. Es importante precisar que si bien el psicoanálisis no aborda cuestiones estéticas, uno de los ensayos más celebrados de Freud es aquel que aborda la temática lo ominoso. Lo ominoso, para Freud, pertenece al terreno de lo “terrorífico, que incita angustia y horror”. La estética prefiere concentrarse en “lo bello, grandioso, atractivo”, es decir, en características positivas. Este siniestro freudiano está ligado al siniestro romántico, así como también al horror frente a la castración. Tras un análisis semántico del concepto alemán de lo siniestro, el *unheimlich*, Freud sostiene que lo siniestro es un evento que genera sorpresa y angustia, que rompe con la cotidianeidad. Extendiendo este concepto del *unheimlich*, la sorpresa del explorador científico al encontrar terrenos y paisajes nuevos y exuberantes lo maravilla, pero al mismo tiempo lo atemoriza. Del mismo modo, el explorador europeo que ve a la tapada recorriendo las calles, como hemos mencionado, siente un deseo de descubrimiento y exaltación de sus pasiones, y, sin

embargo, también siente un desconcierto que lo lleva a sentir temor. La tapada se convierte en lo extraño en un día normal de paseo por Lima, se convierte en lo peculiar de los trajes limeños que el explorador va encontrando en su paso por la ciudad. La tapada es la presencia diferente en el Paseo de Amancaes, lo inesperado que causa una sorpresa en la cotidianeidad de un recorrido por Lima. Se convierte también, entonces, en el siniestro freudiano, el *unheimlich*. En tal sentido, la tapada como lo siniestro también se asocia al horror frente a la castración, a este evento que genera angustia y rompe la fantasía de la madre fálica en el niño. Este horror, como se recuerda, deviene en la fetichización<sup>29</sup>.

Es entonces, la tapada, el sublime romántico, con sus implicaciones tanto de atracción, como de temor y desconcierto, asociados al siniestro freudiano y al horror frente a la castración. Este sublime americano es el configurado por el discurso científico de Humboldt.

Humboldt inaugura este nuevo discurso romántico, ilustrado y acorde con la tendencia científica de la época de categorizar<sup>30</sup>, y de corte más personal en sus diarios íntimos de viaje. La novedad radica precisamente en este tono intimista de los escritos. Esta tendencia continuará a lo largo de los siguientes años, en que los viajeros europeos comienzan a llegar a América del Sur en cantidades jamás vistas y recogen sus impresiones sobre sus hallazgos en el continente americano en diarios personales. Se funda así una nueva narrativa mediante la cual es posible representar al continente americano uniendo la observación científica y las impresiones personales. Roberto González Echevarría analiza lo que él denomina “nueva fábula maestra” en América Latina. Esta fábula tiene sus orígenes en la ciencia moderna y en los discursos científicos de los exploradores europeos llegados a América del Sur en la primera mitad del siglo XIX.

La coherencia de esa nueva fabula no emana de la observación e imitación directa de la naturaleza americana, sino de las obras de numerosos viajeros científicos, que deberían, en justicia, ser considerados los segundos conquistadores del Nuevo Mundo. Si los primeros descubridores y colonizadores tomaron posesión de América por medio del

<sup>29</sup> ¿Convierte esta sensación de miedo por desconcierto, entonces, a la tapada en una *femme fatale*? Las abundantes acusaciones hacia el manto como herramienta de seducción e infidelidad de parte de la tapada contribuyen a erigirla como mujer fatal. Algunas guías como *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture* de Bram Dijkstra y *Femme fatale: images of evil and fascinating women* de Patrick Bade, olvidan las representaciones sobre América Latina y sus mujeres. Dejan de lado la literatura de viajes y la tendencia de obras costumbristas, que se produjeron en los años de estudio en que se enfocan esas obras: el siglo XIX. Sin embargo, no llega a encajar dentro de los modelos de vampiresa o ménade, tan características de dichas representaciones. En la tapada existe fascinación, afán de descubrimiento, deseo de fusión, pero finalmente ninguno de estos lleva al hombre a la perdición de sus objetivos ni de sus ideales.

<sup>30</sup> La clasificación científica emplea la tecnología como vehículo familiar para clasificar lo no clasificable: la naturaleza asombrosa que se abre ante el viajero.



discurso legal, estos nuevos conquistadores hicieron lo propio con la asistencia del discurso científico. Este discurso está dotado de su propia retórica, que difiere considerablemente de lo que entendemos hoy como el discurso de la ciencia. Los exploradores viajeros escribieron textos en forma de diarios y relatos de viajes que no se ubicaban –como lo hace hoy el discurso científico– fuera de la literatura y las artes. Había, por el contrario, una estrecha complicidad entre la literatura y el informe científico, lo cual facilitó a los escritores y pensadores latinoamericanos la asimilación de estas narraciones y la creación, a partir de ellas, de una nueva fábula maestra. La nueva narrativa de Latinoamérica absorbe este segundo viaje, este peregrinaje en busca de la singularidad histórica americana, bajo el amparo textual de la ciencia europea. Al igual que con el discurso legal, esa mediación terminó convirtiéndose en un proceso dialéctico de imitación y deformación, proceso que se convierte en el verdadero subtexto de la fábula maestra (Echevarría 387).

América había ingresado al imaginario europeo siglos atrás, pero nunca había sido realmente explorada a cabalidad hasta la llegada del siglo XIX. A inicios de siglo, el proceso de independización y las rebeliones que se gestaban en las colonias americanas generó creciente curiosidad de parte de las naciones europeas. Las potencias del Viejo Continente, como España, Francia y Gran Bretaña, fueron dirimientes en los profundos cambios sociales y políticos que estaban produciéndose en América del Sur, de modo que voltearon su mirada hacia aquel continente lejano descubierto hacía siglos, pero que nunca habían terminado por conocer. Conforme la transición de colonias a repúblicas se va consolidando en las nuevas naciones americanas, la modernidad trae consigo la mejora de las tecnologías, que facilitaron las travesías a larga distancia. Todos estos factores posibilitaron la llegada de numerosos viajeros a los puertos de América del Sur:

El creciente interés de países europeos, como Inglaterra y Francia, por asegurarse libres rutas oceánicas para su comercio internacional, unido al espíritu de investigación naturalista, tan propio de la época, hace del siglo XVIII un siglo de viajes y expediciones científicas que tratan de rectificar la confusa cartografía de países y costas lejanas, fijar astronómicamente sus latitudes y estudiar, complementariamente, la botánica y zoología ultramarinas. La conveniencia comercial y política se identifica, así, con la curiosidad científica, y los viajeros del siglo XVIII, entre los cuales, como en el caso del francés Louis de Bougainville, se da una compleja dualidad de aventurero y observador de la naturaleza (...) viajero de entonces no es un seco especialista que se contente con levantar sus cartas o determinar la posición de las estrellas, sino que ofrece también, al público que ha de leerlo, la crónica y los elementos pintorescos de aquellas sociedades remotas. A todo lo largo del siglo se escalona una abundantísima literatura de viajes, y estos franceses e ingleses que, desde Frezier (1713) hasta Vancouver (1795), recorren las costas americanas, parecen los precursores del gran Humboldt, con quien la

geografía y hasta la sociología del Nuevo Continente alcanzarán plena madurez científica. (Echevarría 390–391).

Tras la declaración de independencia en 1821, los marinos, artistas, cónsules y diplomáticos no ibéricos toman a Lima como una parada necesaria en su itinerario. Uno de los viajeros europeos que llegó a territorio peruano fue el joven oficial de la marina francesa Maximiliano Radiguet. Fue elegido para unirse a la misión del Almirante Du Petit Thouars, que tenía como objetivo estudiar las condiciones de navegación entre las costas de América del Sur y las de Oceanía y, finalmente, ocupar las islas Marquesas a nombre del gobierno francés. Debido a una demora en las decisiones de sus superiores, permanece en Lima desde el año 1841 hasta inicios de 1845<sup>31</sup>. Durante su estadía en la capital del virreinato peruano, escribe diversas estampas sobre Lima, sus lugares, sus costumbres y su sociedad. Como habíamos mencionado, el corte intimista de las estampas que plasma Max Radiguet en sus escritos ha permitido immortalizar personajes y costumbres limeñas. La tapada, la figura femenina recurrente del viajero en sus diarios, queda plasmada como un cuerpo exótico y sexual.

Retomo la idea de von Humboldt sobre la representación de una naturaleza americana que despierta pasiones en el sujeto, para enlazarla con la concepción del Oriente generizado que propone Edward Said en *Orientalismo*. Como se explica en la introducción a la obra, el *Orientalismo* está marcado también por el género. Hay estereotipos del hombre occidental y la mujer oriental. Uno de los ejemplos más significativos que toma Said para explicar la concepción femenina de Oriente es el caso de Gustav Flaubert.

In all of his novels Flaubert associates the Orient with the escapism of sexual fantasy. Emma Bovary and Frederic Moreau pine for what in their drab (or harried) bourgeois lives they do not have, and what they realize they want comes easily to their daydreams packed inside Oriental clichés: harems, princesses, princes, slaves, veils, dancing girls and boys, sherbets, ointments, and so on. (Said 21)

La mujer sería la promiscua, la excitante, la que llama al colonizador al pecado, la que lo tienta, seduce y, en cierto sentido, “contamina”. Oriente es, en sí mismo femenino: se convierte en el terreno fértil que recibe al europeo. El colonizador se alza entonces como el agente masculino y se naturaliza de esta manera la asociación con lo femenino hacia los colonizados. La tapada es entonces para Radiguet, la naturaleza americana activa que agita

<sup>31</sup> Para mayor detalle sobre Max Radiguet y a misión que lo conduce a Lima, véase el estudio preliminar de Estuardo Núñez en *Lima y la sociedad peruana*, obra que se enfoca únicamente en la estadía de Radiguet en la capital peruana. Las partes de *Souvenirs...* sobre Brasil y Chile han sido suprimidas para que la obra se centre en el contexto limeño.

las pasiones del explorador científico europeo. La tapada es, a su vez, la zona de contacto que refuerza el fetichismo masculino<sup>32</sup>. Los pasajes de Radiguet evidencian el fetichismo hacia la ropa de la tapada y hacia su mirada, elementos que la configuran como un ser sexual y erótico.

Tras su desembarco en el puerto del Callao, Radiguet y sus compañeros de la marina francesa exploran las calles limeñas y se asombran ante la aparición de las tapadas en la plaza.

En uno de los pasajes, previamente citado en el primer capítulo de la tesis (p. 26), Radiguet describe cómo la cotidianeidad de Lima se coloreaba con los matices de los vestidos de las tapadas. El autor celebra la resistencia limeña al uso de la moda extranjera y su preservación de “las irresistibles seducciones del traje nacional” (Radiguet 33). Estas irresistibles seducciones de la saya y el manto han experimentado un movimiento fetichista en el discurso de Radiguet. El fetiche hacia la ropa es mencionado por Freud en su ensayo previamente analizado. La vestimenta simboliza la negación de la castración en el sujeto como amnesia traumática. Se recoge el momento previo al desvestirse en el cual la madre aun es fálica para el individuo (en su primera infancia), antes de la castración. El traje de la tapada, la saya y el manto que la visten, funciona como fetiche ya que genera una relación de equivalencia entre la mujer-tapada y la madre-fálica de la primera infancia del individuo. La tapada, por estar vestida y cubierta, aun es considerada como fálica. De esta forma, el fetiche hacia la ropa funciona por ser la sustitución del falo en la mujer.

Otro fetiche ubicable en las descripciones de Radiguet es el fetiche hacia el calzado y los pies de la tapada. Tras haberse referido a su vestimenta y a su agencia al andar por las calles de Lima, Radiguet hace hincapié en un apartado sobre los zapatos de las tapadas.

Ya que esta particularidad nos ha traído hablar del traje, es preciso decir una palabra del calzado pues éste es en Lima, lo que en ciertas provincias de Francia es el sombrero o el tocado: la piedra del toque de la elegancia, el arma sin resistencia de la seducción. Adoptando el zapato de raso blanco, se han aceptado rigurosamente las consecuencias onerosas de este lujo exagerado. Una verdadera limeña preferiría caminar sobre las manos, antes que presentarse en público con un zapato de dudosa limpieza. Viendo pasar por las calles tantos zapatitos de una blancura inmaculada,

<sup>32</sup> En su estudio sobre *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy, Cynthia Vich explica que el pensar en Lima como un ente femenino se debe a la simbólica sexualización del espacio urbano (Bondy habla de una Lima-Perricholi, una Lima-tapada, una Lima-devoradora) y la consiguiente caracterización de este como un cuerpo femenino degradado. En un símil con este terreno femenino que fomenta el impulso conquistador del viajero, se encuentra la situación del migrante provinciano que venía en busca de mejores oportunidades a Lima en la década de los cincuenta en el siglo pasado. “Este cuerpo pervertido, sin embargo, inevitablemente seduce a aquellos que masivamente se acercan y se instalan en él (los migrantes). Lima como cuerpo de mujer – y como cuerpo dotado de una esencial “falsedad” – resulta así objeto sexual de ese sujeto provinciano que se acerca a ella, que busca habitarla” (Vich: 326)

no podemos dejar de inquietarnos por su existencia efímera, y más aún, al pensar cómo pueden pies tan delicados, con sólo tan frágil envoltura, desafiar sin ser quemados ni adoloridos, el rudo y ardiente contacto del pavimento, en tanto que los productos más sólidos de la industria de San Crispín, nos ponían al abrigo de tales inconvenientes (Radiguet 35)

Esta formación de fetiche hacia los pies se explica en la extrapolación de la forma del pene sobre ellos. Los pies, en tanto formas alargadas, representan al falo y actúan como sustitutos del falo femenino perdido en el momento de castración. Radiguet los describe como “envueltos” en la cita anterior, lo que revela el ocultamiento psicoanalítico del falo materno antes del momento de castración en que el niño se da cuenta de que no lo posee, momento en el cual cae la “ley materna”. Es, asimismo, reveladora la afirmación de Radiguet de considerar el calzado como una especie de piedra angular de la seducción femenina, lo cual evidencia el poder erótico de este.

De esta manera, Radiguet ubica dos fetiches en su caracterización de las tapadas: uno, el fetiche hacia sus ropas como amnesia traumática de la castración y, otro, el fetiche hacia los pies de las tapadas como órganos sustitutos del falo femenino debido a su forma simbólica. Este fetiche por los pies tiene sus orígenes más conocidos en las bailarinas de la corte de la dinastía Song en China hacia el siglo X. Ellas cuidaban sus pies, pequeños y gráciles, modelo que fue imitado por mujeres chinas por siglos. Es interesante que Radiguet haga una conexión con esta tradición fetichista sobre los pies:

El epíteto español «bonita», está generalmente consagrado, cuando se habla de las limeñas. Se ven pocas, en efecto, que llegan a la hermosura. Pequeñas, más bien que grandes, son esbeltas y bien proporcionadas. En su rostro de rasgos regulares y finos, resaltan en medio de una palidez que no tiene nada de enfermiza, y bajo el arco regular de las cejas, ojos negros de una movilidad febril, y un poder de ojeadas, sin rival. Sus manos y sus pies, son su orgullo, tienen toda la perfección deseada. La limeña ha conservado para su pie, una solicitud que, al comienzo de siglo era llevada hasta la idolatría. Entonces, las mujeres, en su intimidad, no llevaban zapatos ni medias; se maquillaban el pie por completo, como entre nosotros el rostro. Hoy día, por poco que la naturaleza haya dado, atolondradamente, un largo un poco exagerado, a esa extremidad, una mujer no titubea en sacrificarse a la dimensión; y se tortura con un calzado muy chico a la manera de las chinas. (Radiguet 45-46)

Esta tradición de los “pies de loto” en China se ha extendido por siglos y podría ser incluso catalogada como violencia de género. El mismo Radiguet menciona que las limeñas se “torturan” al emplear el calzado diminuto. Según la antigua tradición del loto chino, las niñas eran forzadas a romper sus dedos de los pies, que sufren deformación de por vida, para cumplir con la expectativa erótica del varón, quien encuentra en el caminar particular



en los zapatos diminutos, un aura grácil y elegante, tal como describe Radiguet. Se configura así el fetiche por los pies diminutos y envueltos en zapatos finísimos, que se evidencia también en el maquillaje y cuidado que le dan las limeñas, además del calzado pequeño y de ras blanco inmaculado. En ambos casos, el fetiche masculino funciona como articulador de prácticas femeninas. El discurso hegemónico dominante es patriarcal y, por ello, trata de imponer modelos de erotismo atravesados por la dominación. Es un ejemplo de la extimidad lacaniana: la existencia del gran Otro hegemónico fija determinaciones sobre el cuerpo femenino. En el caso de la tapada, la subjetividad europea le adjudica una mirada erótica basada en 1) el sentimiento de extrañeza y fascinación orientalista que lo convoca a fusionarse con ella, en tanto ella representa un “otro social”, 2) su tapado, que la tacha como corporeidad femenina, pero al mismo tiempo permite la fijación de nuevos fetiches como la mirada (ella deja descubierto solo un ojo) y los pies (delicados y envueltos en los diminutos zapatos, es decir, controlados).

En el Perú de 1830, la industria de las acuarelas se había consolidado fuertemente. Pensadas como objetos comerciales, las acuarelas, que representaban estampas costumbristas de la sociedad peruana de aquellos años, eran tanto exportadas como vendidas a viajeros que llegaban a Lima. Dicha industria propulsó la difusión de dichos trabajos a distintas partes del mundo. Por esos años, también, la producción china de acuarelas y trabajos artísticos sobre papel se masificó. En talleres cantoneses, se comenzaron a elaborar obras artísticas a gran escala y para todo el mundo (Majluf and Burke 33).

Una de las representaciones artísticas que más merece nuestra atención, en línea con la mención de la tradición china de los pies de loto, es la reproducción de las tapadas hecha en aquellos talleres chinos, donde los artistas reimaginaron a la tapada adecuándola a sus propias nociones de vestimenta y estética. Las investigaciones de Natalia Majluf y Marcus Burke revelan más detalles sobre estas series de acuarelas, que “fueron hechos hacia la década de 1840 para la esposa de William Wheelwright, fundador de la Pacific Steam Navigation Company, usando modelos enviados desde el Perú. Cada álbum, encuadernado en un rico brocado de seda roja, contiene doce acuarelas sobre papel de arroz hechas en el estilo de Fierro” (56). En la figura 8, por ejemplo, el traje de la tapada contiene los típicos colores rojo y dorado de la milenaria cultura china, además de florituras pertenecientes a dicha tradición. Sin embargo, no se puede dejar escapar el detalle de los pies. Los artistas chinos dibujaron a la tapada con piecitos diminutos, como los logrados tras la operación

del pie de loto, y dentro de aquellos zapatos pequeñísimos, pero prístinamente adornados. Ello contribuye a estrechar los lazos entre el fetiche por los pies y la figura de la tapada.



Figura 8. Conjunto de doce pinturas de tema peruano hechas en China.

Algunos de los viajeros europeos no pertenecían a la academia científica o a las esferas políticas europeas: algunos eran artistas que las exploraciones científicas llevaban en su comitiva para que dibujasen o pintaran el paisaje y criaturas que podrían ir encontrando (Echevarría 22). Así, enrolado en una expedición científica como pintor oficial, el alemán Johan Moritz Rugendas llega a América y emprende un extenso viaje desde México hasta el Cabo de Hornos. (Ruy-Sánchez Lacy et al. 9)

La obra de Rugendas elabora la figura de la tapada como un cuerpo en movimiento, siempre inserta en la multitud. Destacan mucho sus pies en los cuadros, siempre representados como diminutos, tal como en la narración de Radiguet. Un fetiche nuevo que ingresa al discurso gráfico de Rugendas es la mirada. La mirada de la tapada siempre enfoca un objetivo: a un cura, a un extranjero, a un varón limeño. La tapada, al estar cubierta de pies a cabeza, deja una abertura del manto en su rostro para poder ver. La mirada es el arma de seducción de la tapada.



Figura 9. Encuentro en la Alameda Nueva.

En la iglesia de Santo Domingo, en Lima, Rugendas entabla conversación con Radiguet sobre uno de los bosquejos que estaba trazando. Este sería el inicio de una amistad cercana acompañada de correspondencia. Uno de los rastros más patentes de aquella amistad sería el cuadro de Rugendas que protagonizan Radiguet, una tapada y el mismo Rugendas observándolos (Diener 28–29). Como se puede apreciar en la figura 9, Max Radiguet se encuentra vestido con su uniforme de la marina francesa y conversa con una tapada. Ella, cubriendo su rostro con el manto, solo deja ver uno de sus ojos. La mirada de la tapada se encuentra enfocada en Radiguet y la de él en ella. Atrás de un árbol, Rugendas se dibuja a sí mismo en gesto de observación de la escena. También es posible que se encuentre mirando a la tapada que se encuentra justo frente a él, la cual queda dibujada en tonos morados, de manera que se confunde con los tonos de las hojas del árbol de la escena. La naturaleza americana, la tapada, como en los cuadros de Friedrich, desdibuja sus bordes: es de nuevo lo inconmensurable y sublime. Resalta en la pintura la mirada de la tapada: cubierta toda ella, de pies a cabeza, uno de los pocos resquicios de su cuerpo que deja ver es uno de sus ojos, que se convierte en el elemento de seducción que ella pone en juego y que crea un efecto hipnótico en Radiguet, quien se muestra en posición de interés hacia ella. La tapada se erige nuevamente como la zona de contacto, en cuyo cuerpo se producen los encuentros entre su naturaleza seductora y exótica y la visión del europeo explorador. La mirada es la forma de seducción no solo en este cuadro, sino en



otras estampas sobre la plaza limeña. En la figura 10, Rugendas dibuja a tres tapadas que voltean a ver a un hombre que las observa, hacia la parte izquierda del cuadro.



Figura 10. Estudio para la plaza mayor de Lima.

La vía de entablar contacto y diálogo con las demás figuras en los cuadros que tiene la tapada es mediante la mirada, el único rasgo de su figura que dejan visible a la vista. En el cuadro se puede captar también el detalle de los zapatitos diminutos que tienen las tapadas. Sus pies son otro fetiche, desplegados en los cuadros siempre en ademán de curva o en alguna pose delicada.

La mirada es un fetiche que ha calado en distintos ámbitos culturales, tanto como las artes plásticas, la literatura y el cine. Precisamente, en el arte cinematográfico, Laura Mulvey analiza la mirada que se le da al cuerpo femenino. A lo largo de la historia de la humanidad, la mirada ha tenido un lugar importante en prácticas culturales, religiosas o jerárquicas. Incluso en la actualidad se piensa en la vista como el sentido más poderoso. Retomando el análisis lacaniano, recordemos la imagen especular del niño en el estadio del espejo. El niño sentía placer y satisfacción de encontrar su imagen reflejada en el espejo, ya



que su reflejo le afirmaba su unidad corporal. Freud también menciona la escoptofilia tanto como el placer voyeurístico de mirar, de tomar objetos o personas y transformarlos en objetos de deseo, así como el placer de la propia mirada narcisista. Entrando al discurso de género, Mulvey afirma que “en un mundo ordenado por el desbalance sexual, el placer de mirar se ha dividido entre hombre/activo y mujer/pasiva. La determinante mirada masculina proyecta su propia fantasía en la figura femenina, la cual es estilizada de acuerdo a dicha mirada” (808). Ya que han tenido un rol de exhibicionismo tradicional, las mujeres han sido tanto miradas como representadas y su apariencia ha sido codificada con fuerte impacto erótico, lo cual le atribuye una fuerte connotación de ser-mirada<sup>33</sup> (o de *to-be-looked-at-ness*, como menciona la autora) (Mulvey). Sin embargo, al teorizar el fetiche, expusimos que la mujer simboliza la amenaza de castración, momento traumático para el sujeto. Una de las vías para eludir dicho trauma, como reafirma Mulvey, es la fetichización del cuerpo femenino; es decir, la mirada hipersexualizada sobre algún rasgo asociado al cuerpo de la mujer, como hemos mencionado de sus pies. Finalmente, para Mulvey “la paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende de la imagen de la mujer castrada para dar orden y significado a su mundo” (Mulvey 803). Definitivamente, el orden hegemónico patriarcal, desde donde parte la mirada masculina, fetichiza la figura femenina, la cual se vuelve objeto de deseo, en parte por su tradicional rol asociado a la pasividad, en parte por sus representaciones perpetuamente erotizadas.

Rugendas repite el interés por los pies delicados de las tapadas de Lima. La multitud de tapadas que se despliega en el paseo, siempre en conversaciones, posee zapatos pequeños y de color claro, que recuerdan al raso blanco inmaculado del que hablaba Radiguet. Los pies se vislumbran como pequeños puntos que sobresalen de la saya y que, en caso de las tapadas junto a los varones de los caballos, se encuentran doblados en un ademán curvo y lleno de gracia. Ambos autores, como espectadores masculinos y europeos, encuentran en la tapada la extensión de la naturaleza sublime y exótica americana, y erotizan el cuerpo de esta a través de una óptica de dominación, la cual establece un binario de colonizador – sujeto colonizado entre ellos y la tapada.

<sup>33</sup> Continuando con las implicancias del sistema capitalista, así como se ha explicado que tuvo fuerte injerencia sobre la reducción del cuerpo femenino al ámbito doméstico y a su elisión del espacio público, también reside en él la explicación de la sexualización solo de la mujer como objeto. Como explica Laura Mulvey, el hombre en su rol activo de cuerpo trabajador y productor en el sistema capitalista, no puede ser reducido a un objeto de contemplación, siempre ha sido el protagonista de la historia y el que “hace que las cosas pasen” (Mulvey)

Temporalmente separada de Radiguet y de Rugendas por una década, la travesía de Flora Tristán por Arequipa y Lima se produce entre 1833 y 1834. Si bien es una europea que llega en busca de la recuperación de su herencia a la Arequipa de su padre, no se inscribe dentro del discurso científico de los exploradores de inicios de siglo. Tristán es una de las exploratrices sociales que viaja sola hacia América. Como autodidacta, Flora también estaba nutrida del discurso enciclopédico ilustrado. Sin embargo, escribe su diario de viajes *Peregrinaciones de una paria*, en un tono intimista confesional, describiendo lo que encuentra a lo largo del viaje, ya sea lugares o estampas, pero con un tono personal más notorio. Como menciona Francesca Denegri en *La insurrección empieza con una confesión*, en el diario de viajes de Flora Tristán, hay una disociación de la literatura canónica de viajes, mayormente producida por varones con autoridad científica, pues no se asume la autoridad intelectual, sino un tono personal y confesional, que hace de los lectores sus confesores. La autora incursiona en una actividad predominantemente masculina y resignifica la figura del viajero decimonónico bajo su propio punto de vista femenino

El discurso de Flora Tristán es de carácter celebratorio de la mujer. La autora se basa en las limeñas para construir un modelo idealista, un proyecto político unificador feminista. En Lima y en su contemplación de las tapas y su libertad de movimiento por la ciudad, que rompe con la restricción de la mujer al ámbito doméstico, dejando al hombre la libre movilidad por el espacio público, comienza a germinarse el proyecto político de Flora. Esta política de Flora Tristán está significativamente atravesada por las emociones que le son generadas en el descubrimiento de la tapada. En su obra, *The cultural politics of emotions*, Sarah Ahmed realiza un análisis sobre el sentimiento del amor en su apartado “In the name of love”. Según Ahmed, el amor es formador de vínculos: el sentimiento del amor crea vínculos entre los sujetos, quienes se reúnen en torno a un mismo ideal. Como sostiene la autora, “las emociones operan para crear y dar forma a cuerpos como forma de acción, las cuales también involucran orientaciones hacia los otros” (Ahmed 4). En tal sentido, el amor como emoción de Flora Tristán hacia las tapadas es lo que fundamenta su proyecto feminista, que busca unir a las mujeres en torno del ideal de la igualdad, tal y como la representa la libre movilización de la tapada limeña. Extrapolando esta connotación, “la nación se convierte en el objeto de amor precisamente por asociar la proximidad con otros (...)” (Ahmed 12). De esta forma, lo que busca la autora es ahondar en las consideraciones sobre el amor hacia un otro y la formación de comunidad a partir de ello. Precisamente, a través de la identificación con la libertad y agencia de la tapada, Flora Tristán desarrolla su

proyecto feminista igualitario. Tristán convierte la figura de la tapada en su objeto de deseo y propone un modelo político de reivindicación femenina.

Flora elogia a la mujer limeña ya que es un cuerpo en libertad, con agencia, que puede recorrer las calles de Lima y tiene el espacio público abierto para su exploración. En palabras suyas: “No hay ningún lugar sobre la tierra donde las mujeres sean más libres y ejerzan mayor imperio que en Lima” (Tristán). A lo largo de su descripción, Flora enaltece la figura de las mujeres, quienes “son, por lo general, más altas y de constitución más vigorosa que los hombres”. Además, menciona que “su graciosa fisonomía tiene un ascendente irresistible. No hay hombre a quien la vista de una limeña no haga latir el corazón de placer”. Y a lo largo de su discurso sobre las limeñas, menciona sus rasgos faciales, como sus “labios de un rojo vivo” y sus “ojos negros de forma admirable, con un brillo y una expresión indefinible de espíritu, de orgullo y de languidez”. Sin embargo, la autora remarca especialmente el juego de seducción que hace la tapada con su vestimenta.

¡Oh! ¡Cuánta gracia tienen, qué embriagadoras son estas bellas limeñas con su saya de un hermoso negro brillante al sol, que dibujan las formas verdaderas de algunas, falsas en muchas otras, pero que imitan tan bien a la naturaleza, que es imposible al verlas, tener idea de la superchería!... ¡Qué graciosos son los movimientos de sus hombros, cuando atraen el manto para ocultar por completo el rostro, que por momentos dejan ver a hurtadillas! ¡Qué fino y flexible es su talle y cuán ondulante es el balance de su paso! ¡Qué lindos son sus piesecitos y qué lástima que sean demasiado gruesos! Una limeña con saya o vestida con un lindo traje llegado de París no es la misma mujer. Se busca en vano, bajo el vestido parisién, a la mujer seductora que se encontró por la mañana en la iglesia de Santa María (Tristán 2003)

La saya y el manto son las dos piezas claves de la descripción de la tapada y juegan como una extensión del cuerpo de ella. Para Flora, el fetiche reside en la prenda de vestir. El elogio de la limeña se hace en función de su traje y de cómo este la convierte en una nueva mujer, en un emblema de libertad y autonomía. La saya es fundamental en la descripción que realiza Flora sobre las tapadas, y en el elogio de sus cualidades y características.

Este fetiche hacia la ropa, que oculta sus formas y las remarca, es también mencionado por Freud como un momento traumático previo a la castración, lo cual desencadena el fetiche. De nuevo, el fetiche por los pies como representación de la forma fálica se encuentra presente en la descripción de la tapada. Remarca la idea de pies

pequeños y gráciles. Por otro lado, la mirada<sup>34</sup> es también un punto clave en la descripción de Flora:

¡Oh!, ¡desafío a la más linda inglesa, con su cabellera rubia, sus ojos en los que se refleja el cielo y su piel de lirio y de rosa a luchar con una limeña bonita con saya! ¡Desafío igualmente a la más seductora francesa, con su linda boca entreabierta, sus ojos espirituales, su talle elegante, sus maneras alegres y todo el refinamiento de su coquetería a luchar con una limeña bonita con saya! La española misma, con su noble porte y su hermosa fisonomía, llena de orgullo y de amor, no parecería sino fría y altiva al lado de la linda limeña con saya. ¡Oh! Sin ningún temor de ser desmentida, puedo afirmar que las limeñas con ese traje serían proclamadas las reinas de la tierra, si bastara la belleza de las formas y el encanto magnético de la mirada para asegurar el imperio que la mujer está llamada a ejercer. (Tristán 2003)

Esta misma mirada es la que crea un encanto magnético hacia los extranjeros y sus propios esposos, quienes se sienten atraídos, mas no las reconocen debido a la saya y manto que las oculta. La mirada funciona como una forma de poder, siempre asociada al falo y al poderío masculino. En tal sentido, las tapadas que ve Flora recorriendo las calles están asociadas a las facultades masculinas de la libre movilización y dentro de su proyecto feminista unificador, representan un ideal:

Después de lo que acabo de escribir sobre el vestido y los usos de las limeñas se concebirá fácilmente que deben tener un orden de ideas diferentes al de las europeas quienes desde su infancia son esclavas de las leyes, de las costumbres, de los hábitos, de los prejuicios, de las modas, de todo, en fin. Mientras que bajo la saya la limeña es libre, goza de su independencia y se apoya confiadamente en esta fuerza verdadera que todo ser siente en sí cuando puede proceder según los deseos de su organismo. La mujer de Lima, en todas las situaciones de su vida, es siempre ella. Jamás soporta ningún yugo: soltera, escapa al dominio de sus padres por la libertad que le da su traje; cuando se casa, no toma el nombre del marido, conserva el suyo y siempre es la dueña de su casa. Cuando el hogar la aburre mucho se pone su saya y sale como lo hacen los hombres al coger su sombrero. Procede en todo con la misma independencia de acción (Tristán 2003)

El fetiche en la tapada, para Flora, tanto por la saya y el manto que funcionan como extensión de su erotismo, como por los piecitos que le confieren un aura grácil y su mirada magnética, son fetiches que permiten representarla como una mujer coqueta y a la vez, libre.

En contraposición con estos tres discursos fundamentalmente guiados por saberes europeos, Pancho Fierro, acuarelista limeño, construye la imagen de la tapada desde un

<sup>34</sup> En su descripción de Francisca Zubiaga y Bernales, la "Mariscala", también en Peregrinaciones, Flora vuelve a referirse a la mirada para enaltecer la figura de la mujer:

Como Napoleón, todo el imperio de su hermosura estaba en su mirada. ¡Cuánto orgullo! ¡Cuánto atrevimiento! ¡Cuánta penetración! ¡Con qué ascendiente irresistible imponía el respeto, arrastraba las voluntades y cautivaba la admiración! El ser a quien Dios concede aquella mirada no necesita de la palabra para gobernar a sus semejantes. (Tristán 2003, p. 523)



punto de vista radicalmente distinto: el criollismo. Entender el arte de Fierro es comprender el proceso del costumbrismo como medio forjador de identidades locales hacia la consolidación del criollismo. A través de la representación de tipos locales, el arte actuó como vehículo formador de identificaciones con determinadas locaciones<sup>35</sup>. Como menciona Natalia Majluf:

En el Perú, el costumbrismo ha jugado un papel instrumental en la definición del criollismo. Si durante la época colonial la palabra «criollo» se utilizó principalmente para designar al español nacido en América, tras la independencia el término sirvió para definir una suerte de hispanismo nacionalizado. Pero lo criollo adquirió también otras connotaciones. Inserto dentro de un discurso dicotómico sobre la nación, el término se convirtió en sinónimo de costeño e incluso de limeño, en oposición a lo indígena y lo andino, constituyendo una subcultura autónoma, que otorga a Lima un lugar tan privilegiado como problemático en la formación de la nación. (13)

En dicha empresa de formación de nación, las artes adquirieron un papel fundamental. Tanto Pancho Fierro con sus acuarelas, como Manuel Asencio Segura con sus piezas teatrales y la mozamala como medio de expresión popular, fueron delineando las bases de una consciencia de pertenencia a una comunidad nacional. Como menciona Maida Watson:

Es una nación cuyos símbolos icónicos serán retratados por el arte de Fierro y el teatro de Segura; la tapada, el paseo al Puente y el paseo a Amancaes el 24 de junio, dibujan el mundo idealizado que queda del pasado e ignora la realidad social del presente. Es, sobre todo, un mundo que opone lo criollo a lo extranjero, lo civil a lo militar y que, como comenta Natalia Majluf, se distingue por ser costeño e hispano en sus costumbres en vez de ser serrano e indígena. (Watson 43)

La tapada ha sido un símbolo icónico de Lima desde la época colonial. Fierro representa innumerables veces a la tapada, uno de los temas más recurrentes en su repertorio de acuarelas. Fue dibujada por alrededor de cuarenta años, con toda la variedad de saya y manto que usaban las limeñas de esa época, y en estampas que permitían adentrarse con mayor detalle a su vida cotidiana (Watson 40). Por ejemplo, Fierro ha dejado acuarelas de tapadas en acto de confesión ante un cura, evidentemente escandalizado ante lo que oye, así como otras que representan a una tapada dictándole a un escribano alguna carta de amor. Existían abundantes “quejas de los costumbristas acerca de

<sup>35</sup> Tal y como sucedió en el caso peruano, a lo largo de las naciones americanas se seguía con esta tendencia de la tipología de sus personajes oriundos. Como menciona Rodrigo Gutiérrez, se identifican a lo largo de América “tipologías costumbristas que artistas como Pancho Fierro, en Perú; Melchor María Mercado, en Bolivia; Ramón Torres Méndez, en Colombia; Juan Agustín Guerrero, en Ecuador; Hesiquio Iriarte, en México, o “Miguelzinho” Dutra, en Brasil, por citar solo algunos, se encargaron de testimoniar no en pocos casos en clave humorística, como lo hiciera en el siglo XX el argentino Florencio Molina Campos desde esa filosofía de reírse no ‘de’ la gente, sino ‘con’ ella” (Gutiérrez Viñuales 358).

la escasa educación de la mujer en esta época” (Watson 41). La alfabetización femenina era aún escasa en aquellos tiempos, por lo que la tapada debía acudir a distintos medios para comunicarse con el amado.

Fierro, como sujeto colonial, representa en sus acuarelas la esencia de la costumbre. Como detalla Teodoro Núñez Ureta, existe en Fierro “un gran sentido del movimiento, el instinto de las proporciones y de la composición, una gran capacidad para captar la expresión de los gestos y de las actitudes, para buscar lo esencial de la forma y para encontrar el sentido humorístico de los actos humanos” (Núñez Ureta 37).

Gonzalo Portocarrero, en *La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo*, define lo criollo como “ambivalente”, ya que “tan pronto significa algo apreciado y querido, como algo extraño y repudiable” (541). No es, como menciona el autor, característica contrahegemónica que busca socavar el mundo de las autoridades coloniales, como el Estado o la Iglesia, sino más bien se postula como una muestra de “hegemonía agrietada” (543). La Lima colonial de la que emerge Pancho Fierro adoptó la transgresión de las normas como parte de su identidad. Las acuarelas de Fierro en general reflejan dicho sentido transgresor, como quedará evidenciado con el análisis de las acuarelas sobre las tapadas.

Asimismo, otra afirmación de Portocarrero sobre la transgresión en la colonia se orienta hacia el lado político:

En la sociedad colonial nadie debe hacer política. Todos, desde el virrey hasta el pueblo, deben limitarse a cumplir su papel, haciendo cada uno lo que le correspondía según la legislación respectiva. Hacer política es salirse de su lugar, irrogarse funciones que exceden a la propia competencia, en función de cosechar algún tipo de beneficio: transgredir la institucionalidad formal. Y el problema es que en la sociedad colonial todos hacen política. (545)

Tal y como había observado Flora Tristán, la vestimenta de la tapada era una revolución, si bien no subversiva, ya que no estaba basada en una ideología, sí fue política. La tapada logra salir del histórico lugar doméstico asignado a la mujer a través del empleo de su traje para tachar su género. A través de ello, logra la independencia de movilidad y el poder conservar, en algunos casos, su fortuna como viudas, es decir, su independencia económica.

Continuando con esta idea de transgresión que permite el obtener un beneficio, pasamos a analizar las acuarelas de Fierro, las cuales son las mismas que fueron analizadas en el capítulo 1, pero con la perspectiva, en esta oportunidad, del fetiche. En la figura 4, habíamos podido apreciar cómo se viste una tapada. El cuadro tiene un corte satírico que

desvela cómo la tapada trata de sacar provecho de las vestiduras para seducir con sus contornos “acentuados”. Fierro representa a las tapadas desprovistas de la mirada exótica de los autores anteriormente analizados, quienes poseen un sesgo romántico o ilustrado en sus saberes y a quienes la contemplación de la tapada produce admiración o sorpresa. Sin embargo, aún debajo de aquella mirada humorística de su entorno, resalta el fetiche hacia los pies, los cuales son dibujados de forma delicada, se han inmortalizado como diminutos y bien encajados dentro de los zapatos.



Figura 4. Una señora poniéndose la saya.

Otro ejemplo es la figura 5. La tapada, sentada en la banca, quizá esperando a algún pretendiente o tomando un descanso, no muestra ademanes de coquetería. Su figura ya no es la estilizada de pinturas como la de Rugendas, sino se insinúa como más robusta. La forma en que está sentada revela cierto grado de comodidad, pero está lejos de parecer erótica. Resalta como fetiche en el cuadro, de nuevo, la representación de los pies, diminutos en comparación al resto del cuerpo, siempre encajados dentro de los zapatos pequeños. Sin embargo, también resalta en el cuadro que la tapada muestra solo un ojo. Si bien en la figura 9, de Rugendas, existía un diálogo gestual entre la tapada y el propio Radiguet, un intercambio de miradas, la tapada de Fierro tiene como interlocutor al espectador del cuadro, la mirada sobrepasa el lienzo e interpela al mismo espectador. Cubierta de pies a cabeza y en una posición poco favorecedora para su figura, la mirada,



ese único ojo, funciona como el elemento que tiene la tapada a su disposición para generar interpelación y, quizá, seducción.



Figura 5. Sentada en la alameda.

En tanto figura masculina, probablemente Fierro refuerce el fetiche de los pies, en tanto este representa, como hemos mencionado, un sistema de dominación hegemónico patriarcal, que busca el control corporal del cuerpo femenino. El detalle de los pies no pasa desapercibido en ninguna de las acuarelas de Fierro, quien representa a la tapada en diferentes estampas o retratos, siempre mostrando su calzado. En cuanto a la mirada, existe un diálogo entre la acuarela y el espectador. Fierro también propone la mirada como elemento seductor de la tapada, ya que en varias otras acuarelas inmortaliza a la tapada con un ojo cubierto, pero con el otro apuntando hacia las personalidades que encuentra a su alrededor (en las pocas estampas sociales de Fierro) o al mismo espectador del cuadro.

En síntesis, el capítulo ha enlazado los conceptos psicoanalíticos de tachadura (Lacan) y fetiche (Freud) para lograr explicar a la tapada como un sujeto tachado, por su manto, lo cual posibilita la representación de discursos fetichistas sobre ella, los cuales contribuyen a reforzar el imaginario erótico de su sexualidad. En cada uno de los autores existe un fetiche hacia la tapada, tales como los pies o la mirada, que la dotan de



componentes sexualizantes. Estos discursos sobre sexualidad son impuestos hacia ella desde fuera de su subjetividad y configuran la imagen que se ha perpetuado de ella, en obras como *La saya y el manto* de Segura, en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma o en las muestras fotográficas del Estudio Courret en el siglo XX. La tapada es un cuerpo femenino que ha sido dotado de subjetivaciones de forma externa a ella: discursos europeos y nacionales, ilustrados y criollos, decimonónicos y coloniales, patriarcales o de género, han sido impostados en ella, cuya figura ha funcionado como un receptáculo de dichas representaciones, que han construido el imaginario erótico sobre su condición de mujer.

### Conclusiones

La presente tesis ha tenido como objetivo el análisis de la corporeidad de la mujer y su relación con el erotismo y el control corporal, específicamente expresados en el caso de la tapada limeña entre los años 1830 y 1850. Este periodo de tiempo fue escogido, debido a que enlazaba los elementos de la modernidad republicana limeña y los residuos de su propio pasado colonial. El traje de la tapada limeña vincula ese pasado colonial a la modernidad republicana: incluso ya siendo republicana, la limeña se aferra al traje que, en tiempos coloniales, le significó la movilización libre por los espacios públicos. Tal como mencioné en mi hipótesis, el uso del manto por parte de la mujer limeña le permite modalidades de subversión inesperadas, tanto para la administración, Iglesia y sociedad patriarcal colonialista. El manto, entonces, permitió su movilidad, así como la configuración de un discurso erótico sobre su cuerpo.

La tapada logró subvertir la ley colonial a través del juego con el manto, que le permitía usarlo y luego tachar su identidad en cuestión de segundos, para no ser detenida por la ley patriarcal que le prohibía el andar libremente sin cónyuge al lado. Este manto, como se ha explicado en el primer capítulo, le permitía tacharse como sujeto, como cuerpo femenino, para andar por las calles, espacio predominantemente masculino desde la época victoriana. A lo largo de este capítulo, se ha discutido sobre la agencia de la tapada, sobre sus posibilidades de movimiento en la ciudad y el toque “contaminante” orientalista que ello significaba, sobre todo retratado en los discursos morales y religiosos coloniales que se oponían al uso del manto. Asimismo, la capacidad de movilidad de la tapada sorprende a los viajeros europeos. Flora Tristán vislumbra en ella el germen de su proyecto femenino emancipador. Radiguet y Rugendas se sorprenden de ello, pero la ven como un ente “contaminante”, en el sentido de ser un cuerpo distractor para los viajeros ilustrados. En contraposición a ello, Pancho Fierro retrata a la tapada en soledad en sus acuarelas, no inserta en un contexto social

Asimismo, en el segundo capítulo, se ha explicado cómo esta tachadura lacaniana permitía reforzar concepciones eróticas sobre la tapada, a través de los fetiches que desplegaba: los pies dentro de un calzado pulcro y pequeño, la mirada que dejaba a la vista el manto y el cuerpo totalmente cubierto de la tapada (el momento previo a la castración freudiana). Estos fetiches están presentes en todos los viajeros, pero cada uno, como hemos analizado, reelabora y resignifica cada uno. Por ejemplo, Flora Tristán admira el juego de la

tapada con su traje y resalta su mirada, de nuevo, todo en consonancia con su proyecto político de independencia femenina. Radiguet y Rugendas también piensan en la mirada de la tapada, pero, sobre todo, son seducidos por el calzado de la misma. Ello revela nociones de sujeción y represión de la femineidad, desde la mirada masculina y colonizadora de ambos viajeros. Todo ello es contrastante con el discurso de Pancho Fierro, quien, a través de su subjetividad colonial, retrata a la tapada en su cotidianeidad, aunque manteniendo ciertos rasgos de fetichismo, quizá el más interesante, el de la mirada, la cual interpela al propio espectador de la acuarela.

A partir de la comparación entre los autores, se puede evidenciar la diferencia entre el discurso nacional-criollo del extranjero, así como la diferencia producida por la mirada de género. Los viajeros europeos retratan a la tapada como Europa imagina a América: sublime, exótico y como potencialmente sometible. En cambio, Flora no piensa en sometimiento, sino en libertad. En contraste, el discurso nacional retrata a la tapada como un sujeto criollo y transgresor, más que como una figura erótica, un sujeto político, como diría Portocarrero, que si bien no tiene legalmente participación en el sistema gubernamental colonial, logra penetrar en los resquicios de este: con el manto, las mujeres podían salir a la ciudad y llevar sus negocios, intercambiar secretos, con los colores de sus trajes apoyar ciertos movimientos políticos o solicitar favores en el Congreso. A pesar de no tener un voto en todo el sentido de la palabra, las tapadas tenían injerencia en la administración y vida de la ciudad de Lima.

Esta agencia femenina que permite la vestimenta de la tapada es contrastante con las connotaciones de control masculino que esta acarrea. La saya y el manto que cubren a la tapada y le permiten moverse libremente por la ciudad, también abren una serie de consideraciones eróticas sobre su cuerpo, a través de la formación de fetiches, tales como el de los pies y la mirada. Es decir, su vestimenta, a la vez que le da poder de movimiento y libertad, la reduce a un objeto sexual que implica el discurso de dominación masculino sobre ella.

Por otra parte, es interesante el contraste entre la visión masculina y la femenina en los autores estudiados. Si bien es cierto que todos representan a la tapada como un agente femenino que goza de libertad de movimiento y como una mujer esencialmente erótica y bella, la visión de Flora Tristán va más allá de este discurso. Ella plantea la posibilidad de

hacer de la tapada un proyecto político de liberación femenina. Mientras los autores masculinos ven a la tapada como un cuerpo, Flora la toma como un ideal.

En síntesis, la presente tesis ha debatido diversas concepciones sobre la tapada y lo que ella representa: criollismo, erotismo, poder, movimiento y subversión; ello, con la intención de dilucidar teóricamente lo que representó la aparición de la tapada en el contexto peruano. Las tapadas no fueron un movimiento subversivo o social, como bien explica Portocarrero, ya que toda mujer de la colonia podía usar el manto y la saya. Por ello, no podría afirmarse con exactitud que la tapada limeña es un primer proyecto de liberación femenina en el Perú, ya que no hay una ideología que respalde su uso. Sin embargo, es innegable que marca un hito de agencia y movilidad que, si bien es menguado con los años venideros (en la república se necesitaban mujeres en los hogares que ayudaran a formarme mejores ciudadanos, a los hijos y al esposo, para consolidar el proyecto de nación), no es olvidado como ejemplo de injerencia femenina en los distintos ámbitos del poder.



### Bibliografía

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. N.p., 2004.
- Atanasio Fuentes, Manuel, ed. *Memorias de los Virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español*. Lima: Librería Central de Felipe Bailly, 1859.
- Bass, Laura, and Amanda Wunder. "The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima." *Hispanic Review* 77.1 (2009): 97–144.
- Chaitin, Gilbert D. *Rhetoric and culture in Lacan*. Ed. Richard Macksey and Michael Sprinker. New York: Cambridge University Press, 1996.
- De Beauvoir, Simone. "El segundo sexo." *Buenos Aires* (2013): 728.
- Del Águila, Alicia. *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- Diener, Pablo. "Rugendas y sus compañeros de viaje." *Artes de México* 31 (1996): 21–39.
- Echevarría, Roberto Gonzalez. "Redescubrimiento del mundo perdido: El Facundo de Sarmiento." *Revista Iberoamericana* 143 (1988): 385–406.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1981.
- Freud, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual*. VII. N.p., 1992.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica." *Historia Mexicana* 53.2 (2016): 341–390.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid:

Ediciones Cátedra S.A., 1995.

Lacan, Jacques. *The Seminar. Book III. The Psychoses*. Ed. Jacques-Alain Miller. Londres: Roulledge, 1993.

---. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Company, 1977.

León Pinelo, Antonio de. *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres : Sus conveniencias i daños : Ilustración de la real premática de las tapadas*. Madrid: Juan Sánchez, 1641.

Lisi, Francesco. *El Tercer Concilio Limense y la aculturación de indígenas sudamericanos. Estudio crítico con edición, traducción y comentario de las actas del Concilio Provincial celebrado en Lima entre 1582 y 1583*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

Majluf, Natalia. "Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano." *Revista Hueso Número* 39 (1998): 3-44.

Majluf, Natalia, and Marcus B. Burke. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Ediciones El Viso, 2001.

Martín, Luis. *Las hijas de los conquistadores: Mujeres del virreinato del Perú*. Barcelona: Casiopea, 2000.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. Seventh. Oxford University Press, 2016. 803-817.

Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1975.

Pietz, William. "The Problem of the Fetish, I." *RES: Anthropology and Aesthetics* 9 (1985): 5-17.

---. "The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish." *RES: Anthrpology and Aesthetics* 13 (1987): 23-45.

Pool, Deborah. "A One-Eyed Gaze: Gender in 19th Century Illustration Of Peru."

- Dialectical Anthropology* 13.4 (1988): 333–364.
- Portocarrero, Gonzalo. “La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo”. *Estudios culturales : discursos, poderes, pulsiones* (2001): 541-568.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. N.p., 1992.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Second. London: Oxford University Press, 1951.
- Radiguet, Max. *Lima y la sociedad peruana*. Ed. Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971.
- Rodríguez, Carmen. *Costumbrismo en el Museo de América: Tipos populares limeños*. N.p., 2001.
- Ruy-Sánchez Lacy, Alberto et al. “The 19th Century European Traveler.” *Artes de México* 31 (1996): 67–80.
- Said, Edward W. *Orientalism*. N.p., 1978.
- Stallybrass, Peter, and White Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press, 1986.
- Stravarkakis, Yanis. *Lacan y lo político*. Primera. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. N.p., 2003.
- Vich, Cynthia. “Sexualizando el espacio urbano: La trampa metafórica de Lima La Horrible.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 32.63/64 (2006): 323–332.
- Villavicencio, Maritza. “Del silencio a la palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX”. Lima: Flora Tristán, 1992.
- Watson, Maida. “Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico.” *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma* 6 (2006): 41–62.
- Zizek, Slavoj, and F. W. J Schelling. “The Abyss of Freedom.” *The Abyss of Freedom / Ages of the World*. University of Michigan Press, 1997.