

PROPOSAL FOR THE STUDY OF TRANSVESTISM IN NINETEENTH-CENTURY MEXICAN NARRATIVE

JONATHAN GUSTAVO RICO ALONSO

ORCID.ORG/ 0000-0001-5659-7721

El Colegio de San Luis

Maestro de Literatura Hispanoamericana

soreldarren@gmail.com

Abstract: *The following work aims to analyze four Mexican literary works from the 19th century (Manolito el pisaverde, by Ignacio Rodríguez Galván; Historia de Chuchito el Ninfo, by José Tomás de Cuéllar; La excursionista, by Federico Gamboa and “La horna de su zapato”, by Vicente Riva Palacio) through the transvestite character, man-woman and woman-man, as a literary motif and dichotomous subject which transgresses and irrupts the social order and normative of their time. Furthermore, I will define the term transvestism as “the practice or performance which consists of dressing up in clothing which belongs to the opposite gender, imitating their behavior and social conducts, yet maintaining an emotional and physical attraction for the opposite gender”. Finally, as a theoretical support, I depend on the theories of Marta Lamas, Judith Butler and Julia Tuñón.*

KEYWORDS: TRANSVESTITE; 19th CENTURY ; LITERATURE; GENDER STUDIES; PERFORMANCE

RECEPTION: 26/04/2018

ACCEPTANCE: 24/07/2018

PROPUESTA DE ESTUDIO DEL TRAVESTISMO EN LA NARRATIVA MEXICANA DEL SIGLO XIX

JONATHAN GUSTAVO RICO ALONSO

ORCID.ORG/0000-0001-5659-7721

El Colegio de San Luis

Maestro de Literatura Hispanoamericana en

soreldarren@gmail.com

Resumen: En el presente texto analizaré cuatro obras literarias mexicanas del siglo XIX (*Manolito el pisaverde*, de Ignacio Rodríguez Galván; *Historia de Chucho el Niño*, de José Tomás de Cuéllar; *La excursionista*, de Federico Gamboa y “La horma de su zapato”, de Vicente Riva Palacio) a partir del personaje del travesti, hombre-mujer y mujer-hombre, como motivo literario y sujeto dicotómico, transgresor e irruptor del orden o la normativa social de la época. Asimismo, definiré el término *travestismo* como “la práctica o *performance* que consiste en vestir prendas del género opuesto, imitando su comportamiento y conductas sociales, pero conservando la atracción físico-emotiva por el género contrario”. Finalmente, como base teórica me apoyaré en los estudios de Marta Lamas, Judith Butler y Julia Tuñón.

PALABRAS CLAVE: TRAVESTI; SIGLO XIX; LITERATURA; ESTUDIOS DE GÉNERO; PERFORMANCE

RECEPCIÓN: 26/04/2018

ACEPTACIÓN: 24/07/2018

Los estudios de género en la literatura mexicana decimonónica han centrado su atención en la figura de la mujer como escritora y lectora (principalmente como poetisa y consumidora de novelas románticas y de periódicos y revistas dedicados al “bello sexo”), en el andrógino (algunos textos de Amado Nervo), el homoerotismo y los espacios homoeróticos (*verbi gratia*, el llamado “Baile de los 41”), así como el afeminado y el pollo; este último, para algunos investigadores, un tipo nacional que puede ser identificado como el antecedente del homosexual o gay mexicano.¹ Es interesante, no obstante, que sólo se haya sugerido la aparición del travesti en la novela *El fístol del diablo* (1859-1860), de Manuel Payno,² pese a haber estado presente en otras obras de escritores también canónicos como Vicente Riva Palacio, José Tomás de Cuéllar, Ignacio Rodríguez Galván y Federico Gamboa.

A modo de preámbulo, recuerdo aquí que, en el terreno de la poesía, se sabe que Vicente Riva Palacio, bajo el seudónimo de *Rosa Espino* (joven de 16 años), comenzó la publicación de poemas en el periódico capitalino *El Imparcial*, a finales de diciembre de 1872 y, para 1875, ya había salido a la luz su poemario *Rosa Espino: Flores del alma*. Tampoco hay que olvidar que durante el virreinato se dieron casos de travestismo literario; en concreto menciono aquí dos: *Sor Filotea, nom de plume* del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, y *Serafina de Cristo*, seudónimo que Antonio Alatorre atribuyó al sacerdote zacatecano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.³

- 1 Más tarde, al analizar *Historia de Chucho el Ninfo* de José Tomás de Cuéllar, dedicaré unas líneas a los trabajos de Carlos Monsiváis, José Ricardo Chaves y Belem Clark de Lara sobre si dicha obra es o no una novela homosexual o de temática homosexual, debido a la ambigüedad genérica de su protagonista. Acerca del *pollo* como precursor de la homosexualidad en la literatura mexicana, véase Christopher Conway, “El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana”, en *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina* (2010: 193-208).
- 2 Sugerencia hecha por José Ricardo Chaves, quien cita un pasaje de la novela, en el que el narrador, al describir la habitación del personaje don Francisco o “Chucho”, menciona colorettes, cosméticos, pomadas, aceites olorosos, “dos corsés y algunos pechos postizos” (Chaves, 2010: 231).
- 3 Para más detalles acerca de este travestismo en la literatura, véase la entrada de dicho mote en María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México. Versión corregida y aumentada* (2014).

¿A qué me refiero con los términos *travesti* y *travestismo*?, ¿quiénes y por qué se travisten?, ¿cuál fue la función del travestismo en la literatura de aquella época?, ¿cómo se caracterizaron, disfrazaron o travistieron los personajes de las obras de los autores mencionados y cómo se desarrollaron en los espacios físicos en los que fueron colocados? Éstas son las preguntas que intentaré responder a lo largo de este texto. Asimismo, para comenzar, he de decir que opté por el concepto de *travestismo* en lugar del de *disfraz*, porque aquél es, en cierta medida, monosémico y éste polisémico. Con ello me refiero a que el *travestismo* remite a un caso específico, a lo concreto: un hombre se viste de mujer y actúa como tal o viceversa, es decir, se lleva a cabo una inversión de géneros; en cambio, el disfraz es más abstracto y abierto: existen diferentes tipos de disfraces y son utilizados para diversas ocasiones. Desde esta percepción el travestido es un tipo de disfraz.

El análisis de mi corpus abarca, de manera cronológica, desde 1838 hasta 1896 (años de publicación del primer y último texto, respectivamente). Éste está conformado por: 1) Ignacio Rodríguez Galván, *Manolito el pisaverde* (novela corta fechada el 9 de noviembre de 1837 y publicada en *El Año Nuevo. Presente Amistoso*, t. II, México, Imprenta de Galván, 1838, pp. 163-199); 2) Facundo [José Tomás de Cuéllar], *Historia de Chucho el Niño, con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1871; 3) Federico Gamboa, *La excursionista*, en Federico Gamboa, *Del natural. Esbozos contemporáneos*, Guatemala, Tipografía La Unión, 1889, pp. 57-109, y 4) Vicente Riva Palacio, “La horma de su zapato”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, Madrid, Est[udio]. Tip[ográfico]. de Rivadeneira, 1896, pp. 13-28.

Esta selección corresponde a que, por el momento, únicamente he hallado al personaje travesti en dichas obras literarias. No obstante, no cierro la posibilidad de que el día de mañana algún otro investigador o el que suscribe este ensayo amplíe la nómina de textos narrativos y, por ende, se vean favorecidos, por un lado, el panorama y, por el otro, los análisis posteriores. Asimismo, es probable que el catálogo de textos aumente con el rescate de nuestros autores en la prensa nacional, noticiosa y literaria, y en nuevos métodos de lectura aplicados tanto a obras canónicas como a textos subalternos o marginados.

EL TRAVESTI O EL SUJETO DICOTÓMICO

La antropóloga Marta Lamas define el *sexo* como la determinación cromosómica: un ser humano nace hembra, macho o intersexuado (llamado antiguamente

hermafrodita); el *género* se conceptualiza a partir de la división masculino/femenino en la cultura, es decir, lo que es propiamente de un hombre y lo que es de una mujer; en cambio, para el término *categoría sexual* se alude a una persona con un sexo distinto al género que muestra, por ejemplo, los transexuales y transgéneros.⁴

Esta distinción entre sexo y género ha sido también expuesta por la filósofa Judith Butler al mencionar las tres dimensiones contingentes de la corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación del género: “Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación”.⁵

En la actualidad, como se sabe, hay países y culturas que han permitido en sus constituciones y códigos garantías y derechos para personas que se identifican plenamente con un género distinto a su sexo biológico. Este replanteamiento de separar el género del sexo —pues no son sinónimos— se ha verificado en décadas recientes; sin embargo,

[...] en el siglo XIX se trató de crear una identidad que colocara a los individuos en un lugar determinado para ordenar la sociedad, y la identidad sexual era medular para reproducir la especie. Así se identificó plenamente el sexo con el género y no se aceptó la posibilidad de transgresión, salvo como enfermedad. (Tuñón, 2008: 34)

En este sentido, la hembra debía vestirse y comportarse como una mujer, y lo mismo se esperaba del macho: construirse como un hombre. Desde esta visión heteronormada, a finales de aquella centuria el homosexual afeminado fue tratado

4 Véase la teorización de las tres categorías en los siguientes dos títulos de Marta Lamas: *Cuerpo: diferencia sexual y género* (2002) y *El género: la construcción de la diferencia sexual* (1998). Véase también su cápsula informativa donde sintetiza dichos conceptos en Conecta 2016. Campus del pensamiento, disponible en [<http://www.conecta.unam.mx/conecta2016/>].

5 Julia Tuñón señala: “Hoy pensamos que a la categoría género, como construcción simbólica de la diferencia sexual, debemos agregar la de identidad de sexo y/o de género, que atañe a la sexualidad o tipo de deseo, y éstas no pueden asimilarse entre sí automáticamente” (Tuñón, 2008: 13).

de enfermo, depravado, pederasta, por ciencias como la medicina y la psiquiatría.⁶ No hubo, entonces, una opción distinta de ser hombre o mujer, pues “el sexo se ‘engener[ó]’ de manera precisa y excluyente de cualquier otra definición” (Tuñón, 2008: 14).

El travesti, al igual que el uranista —una de las varias voces para denominar al homosexual decimonono— fue un transgresor: un individuo que salía de las normas de civilidad, urbanismo, moral y religión, tan herméticas en una época de grandes transformaciones industriales y científicas. Así, pues, los homosexuales, luego de haber irrumpido en lo establecido, fueron excluidos del modelo de masculinidad hegemónico que imperaba en países occidentales.

De acuerdo con la terminología de Butler, el *travestismo* es “un ejemplo de performatividad, un movimiento que, para algunos, es el *prototipo* de la performatividad” (Butler, 2015: 324). Como *performance* se hablará con tecnicismos correspondientes al arte dramático: actuación, acto y actor. La misma autora, para quien el género es una asignación, aclara: “en el travestismo lo que se ‘actúa’ es, por supuesto, el *signo* del género, un signo que no es lo mismo que el cuerpo que figura, pero que sin ese cuerpo, no puede leerse” (Butler, 2015: 332). En otras palabras, estas líneas podrían entenderse como la separación tajante entre cuerpo y género en un sujeto travestido. Asimismo, se recuerda que el género no debería estar determinado por el cuerpo o por el sexo anatómico.

Una nueva oposición surge al momento de hablar erróneamente de los travestis como equivalentes a homosexuales. En 1985 se fijaron los lexemas *travesti* y *travestismo* en el *Diccionario de la Real Academia Española*. Allí se dice: “*travestí*. (Voz inglesa) m. Persona que por inclinaciones *anómalas*, se viste con ropas del sexo contrario. Suele formar parte de un espectáculo”. Y “*travestismo*, m. Psiq. Orientación sexual, generalmente propia de *homosexuales*, consistente en buscar el placer vistiéndose con ropas del sexo contrario” (RAE, 1985).⁷

En contraste con estas definiciones, casi una década después, la ya referida pensadora Judith Butler aclara: “no sólo hay muchos heterosexuales que practican el

6 Para una visión más detallada sobre este asunto, específicamente en Europa y en Estados Unidos, véase Graham Robb, *Extraños. Amores homosexuales en el siglo XIX* (2012).

7 Las cursivas son mías y advierto que *travestí* fue consignada por primera vez como palabra aguda.

travestismo, sino que además sería un error pensar que la mejor manera de explicar la homosexualidad es a través de la performativa que es el travestismo” (Butler, 2015: 330). Y en otro ensayo termina por puntualizar: “no se puede establecer ninguna correlación, por ejemplo, entre el travestismo o el transgénero y la práctica sexual, y la distribución de las inclinaciones heterosexual, bisexual y homosexual no puede determinarse de manera previsible a partir de los movimientos de simulación de un género ambiguo o distinto” (Butler, 2007: 16).⁸

Empero, en nuestros días todavía se asocia la preferencia sexual homosexual con la práctica o performativa del travestismo. Las razones por las cuales un heterosexual se traviste pueden estar emparentadas o no con el erotismo: un espectáculo cuyo fin único sea la diversión o el entretenimiento; incluso por motivos económicos o laborales.

A diferencia del travesti, el transgénero y, *grosso modo*, el transexual es aquella persona que se traviste y siente atracción físico-emotiva por alguien de distinto género. Se identifica, recordando a la etnóloga Marta Lamas, con el sexo distinto al que se muestra: su *modus vivendi* se vincula directamente con lo que se considera propiamente femenino, para el caso de un transgénero mujer, o lo masculino, si se trata de un transgénero hombre.

El vocablo *travestismo* ha dejado de tener —por lo menos para el lexicón de la Academia de la Lengua— un parentesco con las preferencias sexuales, sean éstas homosexuales o heterosexuales. Así lo dejan ver sus dos acepciones para la edición de 2001: “práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario [y] práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo” (RAE, 2001).⁹

Estas definiciones sucintas que toman, por un lado, la vestimenta y, por el otro, la velación de la identidad original de un travesti, dejan de lado dos características inherentes al *performance* travestismo: 1) la caracterización hacia lo femenino gracias al uso de maquillajes, afeites, pelucas, etcétera, y 2) la asimilación de los

8 Como puede notarse, para la profesora de Berkeley, travestismo es igual a transgénero. Para este artículo, las categorías trasveti, transgénero y transexual no serán consideradas equivalentes entre sí.

9 Para la edición en línea del 2016, *travesti* ha sido fijado como: “persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario” (RAE, 2016).

códigos de conducta para ambos géneros, es decir, conocer y actuar del modo en que debe comportarse una mujer o un hombre, según sea el caso. Como se verá en los siguientes apartados, estos elementos están presentes en la prosopografía y la etopeya de los personajes travestidos de las obras que aquí interesan.

MANOLITO/MARÍA

Manolito el pisaverde narra la historia de María, una joven guatemalteca casada con Jacinto Almaraz, quien sale de su país rumbo a México para buscar a su marido, luego de que éste abandonara su nación por cuestiones bélicas. Aunque no se mencione explícitamente en esta novela corta, María, al arribar a México, se entera de que Jacinto contraerá nupcias con una mujer llamada Teodora, por lo que decide vestirse de varón y cambiarse de nombre (Manuel, Manolito para los que han llegado a conocerla), para asistir de manera incógnita a la celebración: un baile en casa de los padres de Teodora.¹⁰

A los ojos de Montserrat Galí Boadella “a partir del segundo tercio del siglo vemos crecer el baile privado, en la intimidad de las casas, con motivo de reuniones familiares o en las tertulias familiares” (2002: 144). El baile, como práctica social, aunque guarde un carácter de privado, fue el espacio donde se evidenciaron estrategias de seducción, se favoreció el desarrollo de los sentidos y de todo lo relacionado con la gestualidad (2002: 140). Fue en este sitio, lleno de miradas inquisitoriales, en el que María apareció por primera vez travestida de Manolito y bailó una contradanza con la nueva prometida de Jacinto.

Al llegar al baile, no fueron pocas las voces que mentaban el nuevo alias de María y una niña anunció casi eufórica: “¡Manolito! exclamó la niña, ¡Manolito!... ¡Dios mío!... y al mismo tiempo pretendió levantarse para ver al nuevo personaje que entraba; pero la señora la tiró del túnico, y la hizo una imperiosa seña para que se sosegara” (Rodríguez, 1998: 279).¹¹ Si Manolito logró causar tales impresiones entre las mujeres, fue debido a su distinguida apariencia:

10 Este tipo de travestismo (mujer a hombre) recuerda, dentro de la literatura hispánica y específicamente en el teatro de los Siglos de Oro, al personaje de Rosaura de *La vida es sueño*, que lleva puesta una vestimenta de varón, ya que ha sido deshonrada como mujer.

11 En lo sucesivo, cito por esta edición, indicando, entre paréntesis, el número de página citado.

El recién venido era un joven como de unos dieciocho años, de *pequeña y proporcionada estatura*, de airoso talante, de pálido rostro, de facciones nobles, delicadas y bellas, hermoseedas más por un bigote apenas naciente; sus *pequeños pies* estaban adornados con unas medias de seda gris y con unos zapatos lustrosos; su pantalón negro, sumamente angosto, estaba ajustado en el tobillo por cuatro pequeños botones de oro; un chaleco de seda azul bordado del mismo metal, estaba dispuesto de manera que dejara ver su blanquísima camisa y su corbata de terciopelo; encima del chaleco traía un fraque negro, cortado según las *últimas estampas llegadas* en aquella fecha de París; *su negra y recortada cabellera* estaba por la frente, dividida en dos mitades, siendo más pequeña la parte izquierda que la derecha; en fin, el complemento de su traje eran unos guantes blancos de cabritilla y un sombrero negro de baile, doblado debajo del brazo. (Rodríguez Galván, 1998: 279; cursivas mías)

Como puede notarse, Manolito viste a la moda y conforme a los estándares de belleza masculina de la época, incluso podría pensarse que ha recortado su cabello a usanza de los cortes para caballeros. No obstante, su estampa, desde una lectura cuidadosa, también posee rasgos o elementos de una estética femenina, que pueden delatar o revelar su sexo biológico: pies pequeños, corta estatura, cabello oscuro y, como se anuncia líneas después, ojos negros (“Manolito tendió sus grandes ojos negros”, 282). Este estereotipo de mujer puede rastrearse en el diario de Madame Calderón de la Barca durante su estancia en la República mexicana hacia la década de 1940: “La belleza de las mujeres de aquí consiste en los soberbios ojos negros, en el hermoso cabello oscuro, en la hermosura de brazos y manos y en su pequeño y bien formado pie. Y sus defectos: de que con demasiada frecuencia son de corta estatura y demasiado gordas” (1976: 97).

Pese a ser guatemalteca, María está configurada de acuerdo con los patrones estéticos de México. ¿Acaso existen grandes diferencias físicas entre las mujeres de estos dos países tan cercanos territorial y culturalmente? La prosopografía de la protagonista es espejo del mestizaje entre los peninsulares y los prehispánicos, no de los cánones de la belleza europea o el modelo más difundido (mujeres altas, blancas, rubias y delgadas). No obstante, si para las mujeres, incluida Teodora, ha pasado de manera inadvertida la verdadera identidad de Manolito, no ocurre lo mismo con el señor Almaraz, quien, luego de haberse celebrado la boda, se encuentra con su exesposa en El Cabrío, un paseo a orillas de San Ángel. Será allí donde estos dos personajes mueran al caer de un peñasco.

De hecho, es muy probable que Manolito haya levantado sospechas entre los hombres que asistieron al baile por sus rasgos femeninos; diríase que vieron en Manolito a un hombre afeminado, mas no a una mujer. Así permite demostrarlo el pasaje en el que un grupo de varones se dirige hacia él/ella con el único fin de hacerle pasar un mal rato: “—¿Cómo va don Agapito Cabriolas y Bizcochea?, díjole uno poniéndole en el hombro la mano. —Vístase usted de mujer, dijo otro, y por vida mía que nos casamos mañana” (281).¹²

Como la segunda burla es más directa, sólo es pertinente especificar el porqué de la primera mofa: el nombre de Agapito Cabriolas y Bizcochea alude al personaje homónimo de la comedia *Marcela ¿o a cuál de los tres?* (1832), del dramaturgo español Bretón de los Herreros. Agapito Cabriola Bizcochea —así en la obra de Bretón— está retratado como un hombre afeminado, infantil y delicado en sus acciones, que parece más una mujer que un hombre. En la propia voz de este personaje se escucha: “Lindamente/ Primoroso va el tejido”. Al final de la historia, pese a sus múltiples intentos por conquistar a Marcela, ella desiste y opta por seguir sin pareja.¹³

María ha fingido ser alguien más, verse como otro, al igual que su esposo ha aparentado ser un buen hombre para desposar a Teodora. En esta novela el travestismo es la máscara que llevan ambos personajes: María por su apariencia física y Jacinto por su falsa moral. Será hasta el final cuando este dúo concuerde en volver a quienes siempre han sido: “es preciso arrancarnos la máscara y presentarnos el uno al otro con la faz descubierta: basta ya de fingir” (295).

12 Luego de una retahíla de insultos, Manolito muestra valentía, característica que en culturas patriarcales ha sido identificada principalmente con el sexo masculino, y decide retar a duelo a uno de sus agresores: “tomó una mano del atrevido militar, y tirándole de ella le decía: Sígame usted, no faltarán dos pistolas” (281). Este comportamiento viril va de la mano con su aspecto masculino, por lo que el travestismo del personaje se vuelve verosímil.

13 Para más información sobre esta comedia y sus personajes, véase el capítulo “De espejismos y ofuscamientos en la literatura del siglo XIX: *A ninguna de las tres* como la horma de *Marcela ¿o a cuál de los tres?*”, en Jonathan Rico Alonso, *Estudio y edición crítica de A ninguna de las tres (1844)*, de Fernando Calderón, tesis de licenciatura, en la Lengua y Literatura Hispánicas (2014: 29-42).

DE NINFO A CHINA POBLANA

La novela *Historia de Chucho el Ninfo* fue publicada en 1871 —treinta y tres años después de la de Ignacio Rodríguez— por la prestigiosa Imprenta de Ignacio Cumplido en la colección La Linterna Mágica. Su autor, José Tomás de Cuéllar, ya contaba con fama dentro y fuera de la Ciudad de México. Para la crítica de su época y la de la centuria del veinte, Cuéllar fue estimado como el mejor escritor de obras costumbristas en México, pues delineó con gran maestría tipos sociales como *la jamona* y *el pollo*. De esta obra me interesa únicamente hacer énfasis en el siguiente fragmento, que muestra cómo Elena, la madre del protagonista, vistió a su niño de china poblana:

Elena, no obstante, veía con placer aquel desarrollo; y al notar que las *formas del niño se redondeaban* abandonaba sin dificultad la idea del *vigor varonil*, tan deseado en el crecimiento del niño, y se inclinaba a contemplarlo bajo la *forma femenil*. / Elena había agotado ya todas las modas y su imaginación se había cansado inventando trajecitos fantásticos para Chucho, hasta que un día *le ocurrió vestirlo de mujer*. / Chucho se exhibió *vestido de china*. / *Estaba encantadora*, según Elena; y como Chucho era objeto de repetidos agasajos en traje de hembra, se aficionaba a esta transformación que halagaba su vanidad de niño bonito y mimado. (Cuéllar, 2011: 10; cursivas mías)¹⁴

Esta escena aparece en el primer capítulo de la obra, en el que también se dice de Chucho: tenía siete años, pero aparentaba cinco, asistía a una Amiga (escuela donde se enseñaba a leer y a escribir a las mujeres) y solía estar “muy contento entre las niñas” (5).¹⁵ De su progenitora se cuenta que era una joven viuda de veintisiete

14 En lo sucesivo, cito por esta edición indicando, entre paréntesis, el número de página citado.

15 Carlos Monsiváis y José Ricardo Chaves consideran a Chucho el Ninfo como el primer homosexual —o por lo menos el antecedente— de la literatura mexicana, según afirma la investigadora Belem Clark de Lara en el estudio preliminar a la edición crítica de esta obra. En tanto que para Monsiváis el hijo de Elena es un “gay evidente”, para Chaves, Chucho es “el más grande afeminado de la literatura mexicana del siglo XIX” por su comportamiento social, aunque “eróticamente se mantiene en lo heterosexual” (XCIX y XCVIII véase *infra* para la referencia bibliográfica). En contraste con esta postura de identidad y de género, Belem Clark de Lara, que aduce que la *Historia de Chucho*... debe leerse a partir de una clave pedagógica y educativa, asegura: “Yo creo que Cuéllar no intentó presentar a un homosexual,

años, que adoraba a su vástago, por quien era capaz de sacrificarse y podía calificarse de “terrón de amores”, pues era “hacendocita, devota y locuaz” (5).

Julia Tuñón sostiene que “lo femenino se construye por contraste con lo masculino, como principios excluyentes que se implican uno al otro” (2008: 16). La forma femenil redondeada del niño se separa, según los ojos y el propio deseo de Elena, de ese vigor varonil o semblante masculino, que corresponde a la época. Aquí, el género de Chucho, para el narrador, debe corresponder con su sexo anatómico, aunque para la viuda el físico femenino de su primogénito es un abanico de posibilidades, de disfraces.¹⁶

Además de ser una amplia paleta de opciones, el cuerpo feminizado de Chucho es el elemento que sostiene la verosimilitud del travestismo en china poblana; esto no habría sido verosímil si la corporeidad del protagonista cupiera en el modelo masculino de entonces. Entrada la segunda mitad del siglo XIX, un escritor —quien sólo firma su texto con la inicial A— alabó a la china poblana en la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Permítaseme citar en extenso para proporcionar una idea más clara de la prosopografía y la etopeya de este tipo nacional:

[...] esa linda y fresca criatura salida del pueblo [...]; legítima y hermosa hija de México, y un conjunto de tentaciones capaz de hacerme abandonar mis costumbres

sino que, como afirma Guillermo Prieto, esa novela en particular le sirvió a Facundo para ‘designar al niño mimado y consentido, entregado a los vicios’, actitud coincidente con uno de los objetivos fundamentales de la narrativa de Cuéllar: la educación” (Cuéllar, 2011: xcvi; véase también este debate completo en el capítulo v, ¿La *Historia de Chucho el Ninfo* precursora de la novela de homosexuales?, del estudio preliminar de esta investigadora, pp. xcv-ciii). Independientemente de ser afeminado, de acuerdo con ciertos patrones actuales, Chucho siente atracción por las mujeres. Es, cuando niño, un individuo travestido por voluntad de su madre, aunque porta vanidosamente el atuendo de china.

16 Casi al finalizar el capítulo cuatro se narra otro pasaje en el que se ve al personaje principal disfrazado de San Juan Bautista en una procesión dedicada a la Virgen de la Merced. Allí, la voz narrativa enuncia: “Éste era un niño muy hermoso, muy blanco y muy gordo, desnudo y muy güero, muy rizado y medio cubierto solamente con una piel de borrego, blanca como el armiño. [...] Elena, que había gozado tanto con tener un hijo tan lindo, que lo había contemplado absorta vestido de china, lo veía ahora con verdadero tra[n]sporte vestido (si por traje se entiende una salea), de San Juan Bautista” (Cuéllar, 2011: 52-53). A este episodio lo acompaña una litografía que pinta el momento en que el primogénito de Elena va caracterizado del santo.

pacíficas, circunspectas y bonachonas, cosa que también sucederá a los *conocedores* e inteligentes si llegan a ver esa personita. La china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su deredor [*sic*] y lo provoca. [Su vestimenta consiste en llevar una falda llamada] de castor con lentejuela, rebozo ametalado, zapato de seda con mancuerna de oro y *por abajos* blanquísimos como la nieve; esa mujer de *banda con fleco de plata* y camisa mal encubridora, porque entre los mismísimos rosarios, cruces y medallas, deja entrever las tentaciones. (A, 1855-1856: 90, 95 y 98)¹⁷

Otro de los aspectos que ayudan a ver al niño como un sujeto plenamente travestido, una pequeña niña con ropa de china, es la feminización del adjetivo *encantador* para referirse a él. Para Elena, su vástago ha dejado de ser un varón, ya no es encantador, sino *encantadora*. Su deseo de verlo hermoso(a) se ha cumplido; por eso ella ha aceptado, aunque sea sólo por unos momentos, el nuevo género, y en ese caso también el sexo. Asimismo, dada su vanidad y arrogancia, Chucho se exhibe y acepta su nueva identidad, aplaudida por los agasajos de quienes lo veían, quizá en un espacio público como la calle, pues no se especifica en el relato si fue mirado con “traje de hembra” dentro o fuera de su casa.

LA TOILETTE DE UN FILIBUSTERO

Sin duda alguna, *Santa* (1903) es la obra más conocida de Federico Gamboa. Sus incursiones como dramaturgo y cuentista son menos reconocidas, pero no por ello menos importantes que su faceta como novelista. De igual manera, su *Diario* (1892-1939), elogiado, editado, anotado y prologado por José Emilio Pacheco en 1977, ha merecido la atención de la crítica.

Casi un lustro antes de haber dado a conocer su autobiografía, salió de las planchas de la Tipografía La Unión, en Guatemala, el libro de cuentos largos o novelas cortas *Del natural. Esbozos contemporáneos*. En este país, el autor de *Santa* fungía como Encargado de Negocios Interino y había recibido en noviembre la invitación para integrarse como miembro extranjero de la Academia Mexicana correspondiente a la Real Academia Española.

17 Las cursivas son del original y el texto está fechado en enero de 1855. Véase también la litografía que acompaña dicho relato descriptivo.

La anécdota de *La excursionista* es sencilla: un “célebre filibustero tejano” sale vestido de mujer de su país rumbo a la Ciudad de México para llevar a cabo una encomienda.¹⁸ El inicio del travestismo de este sujeto, al igual que el personaje de Manolito de la citada noveleta de Galván, comienza por el nombre: se hace llamar Eva Blackhill, como podía leerse en el grabado de una de sus maletas. Su nombre, por alusión bíblica, remite a la primera mujer del Edén. De esto se puede conjeturar que las dos Evas provienen de un varón: la del Antiguo Testamento, de Adán, y la pasajera del ferrocarril, del tejano.

El referente de este invasor podría ser el de Havelock Ellis, alias caballero Eón (1728-1810), quien fue un espía francés en Rusia. Para no ser descubierto tuvo que vestirse de mujer. Se sabe también que su sobrenombre devino en la voz *eonista*, la cual alude a la “inversión estética sexual” y puede ser, *grosso modo*, el antecedente decimonónico del vocablo *travesti*.

Durante el trayecto de El Paso, Texas, a la capital, Miss Blackhill llevó en todo momento un “enorme guardapolvo, con su sombrerito y con su espeso velo” (61). A este primer acercamiento a sus prendas femeninas, se le sumarán dos más casi al terminar el relato: el uno, en el que vestía “un traje excesivamente casto”, acompañado por “el velito sobre la cara, el mismo que usó en su viaje” y unos guantes (106), y el otro, durante la cena con su pretendiente Fernando, en la que éste le sugirió: “Quítate el abrigo y el sombrero, estarás mejor” (108). Es de suponer que, para ocultar sus gruesas manos, con las que, por cierto, golpeó a su conquistador, haya usado desde un inicio los guantes, aunque el narrador no lo advirtió.

Podría también pensarse que este atuendo, el cual no dejaba mucho a la vista de los hombres del Porfiriato, velara por completo el cuerpo robusto del filibustero. No obstante, el agente del tren pudo “ver por debajo del vestido [de Miss Eva] la

18 Vale la pena advertir que para la edición de 1884 del *Diccionario* de la Real Academia Española la voz *filibustero* contaba con el siguiente significado: “(Del inglés *freebooter*, merodeador), m. Nombre de ciertos piratas que por el siglo xvii infestaron el mar de las Antillas. Hoy se aplica a los aventureros que, sin patente ni comisión de ningún gobierno, invaden a mano armada territorios ajenos” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, s. v.). Para el análisis y comprensión de la *nouvelle* en cuestión atiéndase dicha precisión semántica. En palabras del narrador de esta obra, el filibustero llegó a México con el objeto de “enterarse de cómo andaba la pública opinión respecto a sus congéneres” (Gamboa, 1889: 109.) En lo sucesivo, cito por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página citado.

extremidad de unos pantalones de hombre” (64). Este descuido, ocurrido cuando el travesti dormía, forma parte de una serie de sospechas entre el resto de viajeros y el propio narrador, los cuales propician habladurías, burlas y preguntas relacionadas con el sexo biológico y el género “reales” del estadounidense.¹⁹

Las sospechas o indicios que fueron apareciendo a lo largo de la trama puedo enunciarlas como sigue: 1) el cuerpo masculino; 2) tardanza en el tocador; 3) voz estentórea; 4) interacción sólo con mujeres; 5) alojamiento privado, y 6) rechazo a los hombres. Acerca de la corporeidad varonil de la señora Blackhill, se apunta que es de “pronunciados contornos” y “que parecía excesivamente desarrollado, sobre todo en cuanto a la estatura”; además, era dueña de unos pies “que, contra la costumbre reinante, procuraba enseñar lo menos posible, no eran nada pequeños” (59). Más adelante, el narrador prosigue: “Lo que lo atormentaba muchísimo [se refiere a Fernando] era la dimensión de sus pies que parecían hechos adrede, para borrar la ilusión más firme en un enamorado y colmar los sueños de un zapatero” (86).

Para entender el tamaño anormal de los pies y la estatura de Miss Eva hay que indicar, por una parte, la especie de filia que siente Fernando por la altura de su enamorada: la mira del mismo modo en que, en *Las flores del mal* (1857), de Charles Baudelaire, lo hace la voz poética respecto a la gigante. Su gran tamaño es, también, un rasgo más cercano al canon del modelo masculino que del femenino. Por otra parte, las dimensiones de su calzado contrastan/discrepan/desentonan con el canon de belleza de las mujeres del XIX. Baste aquí recordar lo anotado líneas atrás sobre la beldad de María, personaje de *Manolito el pisaverde*, y citar el breve comentario de un escritor mexicano de la década de 1840: “[.]Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una tornada pierna, cuando asalta el estribo de un coche! [...], os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los pies, como si a mí me calaran un birrete hasta el pescuezo”.²⁰

19 El enigma para saber cuál es el sexo/género de esta mujer, pues sus conductas habían ocasionado gran extrañeza, fue motivo para levantar una apuesta: “se formaron dos bandos, de los que creían y de los incrédulos” (64); ello, obviamente, con el único fin de que se “descubriera la verdad”. Sin embargo, poco tiempo después se dio por terminada, ya que “Miss Eva no había vuelto a descuidarse”. Como ejemplo ilustrativo de las mofas suscitadas en torno a esta mujer en cuerpo de hombre, véase esta escena entre señores: “tiene gracia, decían dándose de codo y riendo a carcajadas” (63, 64 y 66).

20 Fabricio Núñez (1841), “A sus lectoras”, en *El Apuntador*, pp. 108-109, *apud* Montserrat Galí Boadella, 2002: pp. 222-223.

Dentro de las cuestiones corpóreas, es pertinente mencionar la tercera característica: “la voz estentórea”. Ésta se anuncia en tres ocasiones: la primera al salir del sanitario de las damas “luciendo una voz tan fuerte, como la del mejor contralto. —¿Sería cantante?” (61); la segunda también al haber ocupado el tocador de damas durante mucho tiempo: “Ella, siempre con su potente voz de contralto, contestaba: ‘Un momento’” (66), y la última cuando, en casa de Miss Blackhill, el pretendiente Fernando, de acuerdo con el narrador, “no escuch[ó] más que voces masculinas” (70), probablemente las del filibustero y su criado negro. Aunado a estos descuidos viriles o “accidentes” —según la voz narrativa—, se alude a su gran fuerza, de la cual se percata Fernando al ser desdenado: “pero fue rechazado suavemente por Miss Eva sin que por ello dejara de adivinarle una fuerza de la que no la hubiera creído capaz” (83).

El acto de travestirse comienza durante el traslado en tren. Fueron alrededor de tres ocasiones en las que las pasajeras se quejaron de la tardanza de esta sospechosa viajera en el sanitario: “En el tocador de las señoras había su alarma. Ocupado por Miss Eva, cuya tardanza en abrir era inexplicable, se impacientaban las demás de ese pudor exagerado. [i]Era el colmo, ocultarse de ellas como si fueran varones!” (61).

Sobre los puntos

4 y 6 (interacción sólo con mujeres y rechazo a los hombres), se resumirían en la siguiente frase: pese a estar vestido de mujer, el “célebre filibustero” es heterosexual. Expongo esto porque gusta de la interacción física con una mujer rubia a quien “besaba mucho” —léase las mejillas— y en “ningún instante dejó de acariciar[le] las manos” (65), de acuerdo con lo que esta emisaria comentó a los demás viajeros. Digo *emisaria* porque es el calificativo puesto por el narrador para designar a la mujer que el resto de viajeros envió con el único objetivo de obtener más información acerca de Miss Eva.

Ahora bien, el rechazo a los varones se evidencia en por lo menos dos personajes: el agente del tren y Fernando. A solas, el primero de éstos, que “era muy vivo y hasta insinuante” (66), intentó platicar con Eva Blackhill, mas ella apenas respondió el saludo con “una muda y fría reverencia” (66). Como son varios los momentos en los que aparecen los desprecios de la señora Eva hacia Fernando, únicamente opto por resumir lo siguiente: al invasor gringo no le interesó ser atendido ni cortejado como mujer por un “niño fino, muy bien educado, [...] inocentón” (68-69), pero que se creía “dueño de una figura arrebatadora” (69). Si al final Eva Blackhill accedió a tener una cita con él, fue sólo por un interés económico, no por una razón erótica o afectiva.

En lo concerniente a los espacios por los que se mueve el invasor vestido de mujer, los clasifico en dos tipos: privado y público. En el primer rubro están el alojamiento particular o habitación del Hotel Iturbide y la casa de la señora Blackhill, en donde comienza a habitar luego de su salida del hotel. En el segundo grupo quedarían incluidos el ferrocarril en el cual hizo su viaje y el restaurante al que fue invitada a cenar. Cabe precisar que siempre se mantuvo renuente a salir a la calle con Fernando. De hecho, gran parte de la narración ocurre en lugares cerrados: el vagón del tren y la casa. Ello tiene sentido debido a que el protagonista intenta guardar a toda costa su identidad para no ser descubierto. Caso contrario al personaje Chucho de la novela de Cuéllar, cuya exhibición en traje de china acrecentaba su vanidad, como ya se comentó.

Los más de cinco accidentes o descuidos revelan que, aunque el tejano se haya vestido de mujer, su comportamiento y físico varoniles lo apartan de ser un individuo capaz de equilibrar las prendas femeninas con las conductas propias de este género. El único que no ha podido realmente reconocer estas “costumbres bastante extravagantes” (79) es Fernando (se percatará hasta la última página, y en voz de otros). Tanto el lector como los personajes —con el apoyo del narrador, a veces intencional, otras no— sabrán que el género y el sexo del filibustero corresponden entre sí, como se esperaba que sucediera en la época de don Porfirio.

DEMONIO Y DEMONIA

En el ocaso de la centuria antepasada, el político, diplomático, militar, periodista y escritor mexicano, Vicente Riva Palacio, se desempeñaba como Ministro Plenipotenciario de México en España, en cuya capital falleció a finales de noviembre de 1896. En ese mismo año, pero de manera póstuma, comenzó a circular su libro intitulado *Cuentos del General*. En él se incluyó el relato que aquí ocupa interés de estudio: “La horma de su zapato”.²¹

21 Aclaro que la primera vez que se dio a conocer dicho cuento fue tres años antes, en una publicación española: *La Ilustración Española y Americana*. Para este dato y un ensayo sobre el referido libro de cuentos, véase Nedezhda Bojalill, “Cuentos del General”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, disponible en [<http://www.elem.mx/obra/datos/5942>].

Con el uso de un narrador omnisciente se cuenta la historia de cómo el demonio Barac (cuyo significado es relámpago), para recuperar su nivel en la jerarquía del infierno, debe buscar en el mundo terrenal el alma de una “mujer, joven y bonita” (Riva Palacio, 2014: 12)²² y llevarla consigo al inframundo en un lapso de quince días. Al término del plazo impuesto por Luzbel, Barac, junto con Irene, la joven de quien se ha enamorado, deciden suicidarse; sin embargo, la mujer resulta ser Jeraní (engañador), el peor enemigo de Barac, quien le juega una broma a este último.²³

Aquí el travestismo consiste en cambiar la naturaleza demoniaca de Jeraní en un cuerpo humano con género femenino.²⁴ En este sentido, Barac también “había adquirido caracteres humanos” (13), pero su género —que es masculino, pues es un demonio— coincidió con el sexo anatómico macho; además, gracias a esos “caracteres humanos” la voz narrativa asegura que este demonio siente atracción física por las mujeres: “Todas le parecían a propósito, a todas quería seguir” (13).

¿Cómo está pintado el retrato de Jeraní transformado en Irene? Es una corista apodada Menegilda, a razón de la mezzosoprano de la zarzuela *La Gran Vía* (1886); calificada de buten (excelente, probablemente por su belleza y buen cuerpo) y de astuta, “porque sabe más que Lepe, y es capaz de darle un timo al diablo” (14), se exhibe como una “morena de ojos negros, un ligero bozo sobre el labio superior, unos dientes blancos y perfectos, ancha de espaldas, alta de pecho, delgada de cintura, pie pequeño y andar majestuoso” (13). En esta descripción, al igual que en las referidas novelas de Rodríguez y Gamboa, se pondera la belleza femenina, en parte por el diminuto tamaño de los pies.

22 En lo sucesivo, cito por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página del fragmento citado.

23 Barac y Jeraní, de acuerdo con la tipología de diablos en la literatura de tradición oral, propuesta por José Manuel Pedrosa, estarían colocados en el terreno de lo cómico y lo humorístico, que no en el de seriedad: “estes dous extremos (o serio e dramático fronte ao cómico e humorístico), dos reflexos orais e das representacións populares do diaño teñen gran interese para nós, porque entre eles existe todo un arco de gradacións e de posibilidades ao que imos ver que se acollerán, un tras outro, os diferentes etnotextos e os diferentes diaños que imos ir traendo a conto” (Pedrosa, 2005: 14).

24 Sobre el extenso abanico de metamorfosis de Satanás y sus demonios cabe agregar que “[e]l diablo también se aparecía en numerosas formas humanas: como viejo o vieja, *muchacho o muchacha atractivos*, criado, pobre, pescador, mercader, estudiante, zapatero o campesino. [...] Su propia forma es invisible o amorfa, pero puede cambiar de aspecto según sus fines” (Russell, 1995: 73-74; cursivas mías).

Las acciones y la conducta del demonio engañador como una joven madrileña de fin de siglo corresponden al modelo de comportamiento femenino de la época. Así, se ve a una corista que ha permitido ser cortejada, a diferencia de la protagonista de *La excursionista*, por el Marqués de la Parrilla, título de Barac como varón; se cumplen los códigos de conquista decimonónicos en su orden habitual: envío de flores y dulces, carteo y visitas en casa de Irene siempre y cuando estuviera presente su madre:

Desde aquel día las entrevistas fueron más frecuentes; el Marqués llegó a apasionarse profundamente de Irene, porque no era Irene como se la habían pintado y como él la creyó en la primera entrevista: una mujer interesable y vulgar; por el contrario, dotada de una imaginación ardiente y de una gran inteligencia, a sus naturales gracias, reunía una instrucción poco común entre las muchachas de su clase, y mostraba una gran elevación de sentimientos. (Riva Palacio, 2014: 17)

En el tenor de seguir al pie de la letra el código, la historia revela cómo la actriz, en la primera visita del Marqués, “esperaba [...], peinada y vestida con más cuidado que de costumbre, ostentando un ramito de violetas, último obsequio del Marqués, prendido graciosamente sobre el pecho” (15). Este equilibrio entre el aspecto y las acciones de Irene hacen verosímil el travestismo como acto performativo. No hay indicios de su verdadera naturaleza ni se engendran sospechas sobre ella en el enamorado demonio Barac ni en el individuo que le da razón de la corista; incluso el lector, a menos que sea muy astuto, es conquistado por la verosimilitud del travesti demoniaco, es decir, Irene ha engañado, como apunta el significado de su nombre (Jeraní), tanto a lectores como a personajes.

Finalmente, el demonio Jeraní se ha metamorfoseado de manera tan detallada que, por un lado, no arroja sospechas, como sí lo hace Barac con ese “olorcito como de yodoformo” (17) —es una suerte de súcubo que en lugar de haber seducido en los sueños, lo ha hecho en la vida real—, y, por el otro lado, se permite el traslado de manera libre y despreocupada entre los espacios públicos y privados: el teatro, la calle y la casa. Sólo al final, luego de que Jeraní soltara “una estrepitosa carcajada” (18) y retornara a su forma diabólica, se revelarán los misterios de su naturaleza y procedencia.

CONCLUSIONES TENTATIVAS

El travestismo como motivo (unidad mínima narrativa) y, en parte, como hilo conductor, es una de las características principales de las cuatro obras que conforman mi corpus: *Manolito el pisaverde*, *Chucho el Ninfo*, *La excursionista* y “La horma de su zapato”. Sin embargo, para la novela corta *La excursionista* va más allá, es decir, funciona como tema central, pues afecta tanto a los personajes como a las situaciones en torno a la figura ambigua de la señora Eva Blackhill, además de que en este texto el narrador focaliza su atención en los detalles o pormenores del disfraz y en el comportamiento de este travesti.

El balance entre apariencia y conducta es condición *sine qua non* para que el travestismo sea creíble, verosímil y, por ende, aceptado por los otros no como disfraz, sino como identidad real del ente travestido: un sujeto femenino al cambiar su aspecto al masculino debe, en todo momento, cuidar con gran esmero todos los detalles que construyen a dicho tipo masculino: una voz grave, un modo tosco, seguridad, fuerza, vigor, vello, gallardía, etcétera, rasgos que a lo largo de la historia de la humanidad han sido ubicados en el terreno de la masculinidad, favoreciendo a los hombres heterosexuales. Del mismo modo, un sujeto masculino, al travestirse en una mujer, debe tener presente lo que significa ser una mujer para esa época; de lo contrario, la actuación podría caer en parodia o farsa.

Las razones por las cuales los personajes, hombres, mujeres y demonios, recurrieron al travestismo fueron tres, a saber: por deseo o vanidad, por mofa y por necesidad. La primera de ellas, como función, se ve en la novela *Historia de Chucho el Ninfo*; allí, la madre del protagonista desea, de manera voluntaria, vestir de china a su vástago, y éste, sujeto vanidoso, se muestra orgulloso ante los demás de su atuendo. Por mofa me refiero específicamente al cuento de Riva Palacio, en el que el demonio Jeraní tiene la intención deliberada de burlarse, por medio del engaño, de su homólogo Barac. La última de estas causas la catalogué como necesidad, debido a que tanto María/Manolito como el filibustero tejano/Miss Eva Blackhill, para ocultar sus verdaderas identidades, se visten y comportan, salvo algunas excepciones, del modo en el que lo hacía el género contrario al suyo.

Pese a que el término *travestismo* se haya acuñado en el siglo xx, no significa, como se ha podido demostrar en esta nómina de obras, que no existiera como fenómeno desde épocas pasadas, en el sentido de portar vestidos del género opuesto. En esos

años, la *performance* del travestismo llevó otros nombres: máscara, metamorfosis, traje de hembra, disfraz, engaño, entre muchos otros. Considero, además, que ninguno de los personajes travestidos muestra, durante este acto de performatividad, un deseo y una atracción físico-emotiva ajenos a su heterosexualidad. En las novelas de Ignacio Rodríguez Galván y José Tomás de Cuéllar, incluso se configura a los protagonistas con deseos explícitamente heterosexuales. Sin embargo, yace un juego de identidades inestables y de juegos eróticos que permiten lecturas más sugerentes o arriesgadas: ¿acaso Chucho, a diferencia del filibustero, no se sentía cómodo con ropas de mujer?

A diferencia de lo que podría creerse, el travesti como categoría analítica para la narrativa del XIX está presente en obras que han gozado de prestigio, y no en textos marginados ora autoría, ora recepción. Ha llegado el momento de leer a nuestros clásicos hispánicos a partir de nuevos modelos que revelen, por fin, lo que los escritores decimonónicos quisieron decir y, sobre todo, lo que sus lectores entendieron claramente. Pienso, por ejemplo, en el caso del “observador curioso”, referido por el narrador de *El fistol del diablo*, que será capaz de entender las razones de la presencia de los objetos de belleza, propios de las mujeres de la época, en la habitación de un personaje masculino, como don Francisco.

BIBLIOGRAFÍA

- Bojalill, Nedezhda (2015), “Cuentos del General”, *Enciclopedia de la Literatura en México*, disponible en [<http://www.elem.mx/obra/datos/5942>], consultado: 28 de noviembre de 2016.
- Butler, Judith (2015), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, Paidós Entornos, 6.
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, Paidós Studio, 168.
- Calderón de la Barca, Madame (1976), *La vida en México durante dos años en ese país*, traducción y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, Sepan Cuantos, 74.
- Chaves, José Ricardo (2010), “Hombres que leyeron a Verlaine”, en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Colección Nexos y Diferencias, 27, pp. 227-244.

- Conway, Christopher (2010), "El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana", en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Colección Nexos y Diferencias, 27, pp. 193-208.
- Cuéllar, José Tomás de (2011), *Obras III. Narrativa III. Historia de Chucho el Ninfo, con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga) (1871, 1890)*, edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara, apoyo técnico Cynthia Isabel Rojano Cong, México, Coordinación de Humanidades-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana, 171.
- Cuéllar, José Tomás de (1871), *Historia de Chucho el Ninfo, con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, La Linterna Mágica.
- Galí Boadella, Montserrat (2002), *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, Estudios y Fuentes del Arte en México, 72.
- Gamboa, Federico (1889), *La excursionista*, en *Del natural. Esbozos contemporáneos*, Guatemala, Tipografía La Unión.
- Lamas, Marta (2002), *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus.
- Lamas, Marta (1998), *El género: la construcción de la diferencia sexual*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, disponible en [<http://www.conecta.unam.mx/conecta2016/>], consultado: 20 de noviembre de 2016.
- Pedrosa, José Manuel (2005), "Deus e o demo na literatura de tradición oral", en Isidro Novo y Antonio Reigosa (coords.), *Actas da I Xornada de Literatura oral. A figura do demo na literatura de tradición oral*, Lugo, Asociación de Escritores en Lingua Galega, pp. 13-32.
- Real Academia Española (2016), *Diccionario de la lengua española*, disponible en [<http://dle.rae.es/?id=aXYeuEJ>], consultado: 24 de noviembre de 2017.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Real Academia Española (1985), *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, 3ª ed. revisada, Madrid, Espasa-Calpe.

- Real Academia Española (1884), *Diccionario de la lengua castellana*, 12ª ed., Madrid, Imprenta de don Gregorio Hernando.
- Rico Alonso, Jonathan (2014), *Estudio y edición crítica de A ninguna de las tres (1844), de Fernando Calderón*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Robb, Graham (2012), *Extraños. Amores homosexuales en el siglo XIX*, traducción de Martí Soler, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Historia.
- Riva Palacio, Vicente (2014), *Cuentos del General*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Clásicos para Hoy.
- Rodríguez Galván, Ignacio (1998), *Manolito el pisaverde*, en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, 2ª ed., estudio preliminar, recopilación, edición y notas de Celia Miranda Cárabes, México, Coordinación de Humanidades-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana, 96, pp. 275-297.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo (2014), *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México. Versión corregida y aumentada*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Russell, Jeffrey Burton (1995), *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes.

Tuñón, Julia (2008), “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”, en Julia Tuñón (comp.), *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, pp. 11-65.

VV. AA. (1854-1855), *Los mexicanos pintados por sí mismos*, edición de M. Murguía, México, Litografía Portal del Águila de Oro.

JONATHAN GUSTAVO RICO ALONSO: Pasante de la maestría en Literatura Hispanoamericana en El Colegio de San Luis (2016-2018) y licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido asistente de investigación y becario en la Fundación para las Letras Mexicanas, la Biblioteca Nacional de México, el Instituto de Investigaciones Filológicas, el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación y la Academia Mexicana de la Lengua. Sus principales líneas de investigación son la literatura mexicana del siglo XIX y la edición crítica de textos literarios.

D. R. © Jonathan Gustavo Rico Alonso, Ciudad de México, julio-diciembre, 2018.

SIMÓN BOLÍVAR Y MANUELA SÁENZ: LOS GÉNEROS DE LA HISTORIA/ LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA EN EL ENSAYO DE TERESA DE LA PARRA.

MAYULI MORALES FAEDO

ORCID.ORG/0000-0003-2989-4389

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

mayulimf@yahoo.com

Abstract: *This article aims to explore the strategies of historical configuration of the characters of Manuela Sáenz and Simón Bolívar in the essay “Influence of women in the formation of the American soul” by the Venezuelan writer Teresa de la Parra (1889-1936). The explanation of the relationship between literature and history from the perspective of literary genres and the updating of the topics of romanticism allow us to construct the figure of Bolívar from the women who formed it, guided and promoted it, to end with the incarnation of the utopia of independence in a woman: Manuela Sáenz.*

KEYWORDS: ENSAYISTAS; IDENTIDAD; MUJERES; INDEPENDENCIA; PERSPECTIVA DE GÉNERO

RECEPTION: 09/06/2017

ACCEPTANCE: 15/05/2018

SIMÓN BOLÍVAR Y MANUELA SÁENZ: LOS GÉNEROS DE LA HISTORIA/ LOS GÉNEROS DE LA LITERATURA EN EL ENSAYO DE TERESA DE LA PARRA.

MAYULI MORALES FAEDO

ORCID.ORG/0000-0003-2989-4389

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

mayulimf@yahoo.com

Resumen: Este artículo se propone explorar las estrategias de configuración histórica de los personajes de Manuela Sáenz y Simón Bolívar en el ensayo “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” de la escritora venezolana Teresa de la Parra (1889-1936). La explicitación de la relación literatura – historia desde la perspectiva de los géneros literarios y la actualización de los tópicos del romanticismo permiten construir la figura de Bolívar desde las mujeres que lo formaron, orientaron e impulsaron, para finalizar con la encarnación de la utopía de la independencia en una mujer: Manuela Sáenz.

PALABRAS CLAVE: ENSAYISTAS; IDENTIDAD; MUJERES; INDEPENDENCIA; PERSPECTIVA DE GÉNERO.

RECEPCIÓN: 09/06/2017

ACEPTACIÓN: 15/05/2018

El conocimiento es una forma de ordenar el mundo; y como tal, no es previo a la organización social sino que es inseparable de ella.

JOAN W. SCOTT, GÉNERO E HISTORIA

La historia tiene indudablemente sus propios placeres estéticos, que no se parecen a los de ninguna otra disciplina. Ello se debe a que el espectáculo de las actividades humanas, que forma su objeto particular, está hecho, más que otro cualquiera, para seducir la imaginación de los hombres. Sobre todo cuando, gracias a su alejamiento en el tiempo o en el espacio, su despliegue se atavía con las sutiles seducciones de lo extraño. [...] Cuidémonos de quitar a nuestra ciencia su parte de poesía. [...] Sería una formidable tontería pensar que por tan poderoso atractivo sobre la sensibilidad, tiene que ser menos capaz también de satisfacer a nuestra inteligencia.

MARC BLOCH, APOLOGÍA DE LA HISTORIA

I
Del proyecto de escribir una biografía sentimental, íntima —fuera de los cauces de la historia oficial— de la vida de Bolívar, al que Teresa de la Parra (1889-1936) dedicó sus últimos años, sólo nos queda la última parte de su ensayo/conferencia titulado “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”, en el que explora el papel de las mujeres en la Independencia. Con ellas, a quienes llama “las inspiradoras y las realizadoras”,¹ se cierra el ciclo femenino iniciado en la primera parte del ensayo con las mujeres de la Conquista, “las dolorosas crucificadas por el choque de las razas”. De un punto al otro, es decir, de la Conquista a la Independencia, pasando por “las místicas y las soñadoras” de la Colonia, la autora traza una línea evolutiva.

¹ Teresa de la Parra, “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” (2005: 148). Las citas del ensayo de Teresa de la Parra remitirán siempre a esta edición y se anotará el número de página al final de las mismas.

Que la escritora venezolana haya fraguado el proyecto de biografía del héroe hispanoamericano y que la adjective como *íntima*,² apunta hacia una inversión del punto de vista del lugar de realización del héroe —el espacio público—, al de su formación —el privado—, o quizá, para un mejor entendimiento, del lugar de la historia oficial, espacio de realización de los héroes nacionales. De modo que “ver a Bolívar fuera de la literatura heroica, que hasta ahora me lo había cubierto y desfigurado”,³ sea su propósito, en una búsqueda de realismo o de verosimilitud histórica. Y para lograrlo, el contexto en su sentido más amplio es imprescindible, pues, a su juicio, “los lugares y épocas por donde pasa Bolívar son de por sí y aun prescindiendo de él, épocas sumamente sugestivas: la colonia en el siglo XVIII, vida de la ciudad y de la hacienda; corte de Carlos IV; el consulado con el alba del Romanticismo y el París de Napoleón, etc.” (Parra, 2005: 33).

Esta conciencia de la necesidad de recuperar una perspectiva epocal en todos los ámbitos: el paisaje, la concepción de la existencia, la mentalidad, es la estrategia para salir de la suspensión en el tiempo y en el espacio que la historia oficial opera en su construcción del héroe o la literatura heroica que lo deforma. De hecho, al asumir la perspectiva romántica se tiende a disolver la dicotomía público/privado para construir la vida de Bolívar como un relato de aprendizaje que se desenvuelve en un *locus* romántico inclusivo. Por otra parte, esa reconfiguración del contexto está más cerca de las estrategias cognitivas aportadas por la novela realista desde la perspectiva tempo-espacial, pero con una voluntad clara de hacer historia. “Yo detesto la novela

2 Respecto a este proyecto, le escribe al historiador venezolano Vicente Lecuna: “De mis trabajos, muy pocos, y lecturas de estos últimos tiempos me ha venido una idea o proyecto muy vago todavía: el de escribir una biografía o vida íntima de Bolívar. Quisiera hacer algo: fácil, ameno, en el estilo de la colección de vidas célebres noveladas que se publica ahora en Francia. La palabra *novelada*, es naturalmente muy relativa, yo creo que una biografía de Bolívar es de por sí, sin salirse de la verdad histórica, mejor novela que cualquiera otra que quisiera hacerse. Quisiera ocuparme más del amante que del héroe, pero sin prescindir enteramente de la vida heroica tan mezclada a la amorosa. Es un proyecto un poco atrevido quizás; ¡se ha escrito tanto sobre Bolívar...! La buena acogida que se le hizo a una conferencia que sobre Bolívar dije en la Habana me ha dado la idea [...] No sé qué se ha hecho últimamente sobre el particular. Yo escribiría el libro para hacerlo quizás traducir al francés. Para no caer en el lugar común lo mismo que para obtener datos hay que leer mucho: bueno y malo”. Véase “Carta a Vicente Lecuna”, 18 de mayo de 1930 (Parra, 2005: 33).

3 Véase “Carta a Vicente Lecuna”, 12 de julio de 1930 (Parra, 2005: 35).