



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**



**ANÁLISIS DE DOS PERSONAJES “EFÉBICOS” EN LA NARRATIVA DEL  
SIGLO XIX MEXICANO: EL PISAVERDE Y EL NINFO**

**TESIS  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA  
LUIS ADRIAN LINARES SÁNCHEZ**

**ASESORA  
ANA LAURA ZAVALA DÍAZ**

**LA PRESENTE PERTENECE AL PROYECTO PAPPIT IN400715**

**Ciudad Universitaria, CDMX**

**Diciembre, 2016.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia: a Mary, madre y mujer ejemplar; a Luis y Adrián, quienes no sólo me dieron sus respectivos nombres, sino también han estado a mi lado desde que tengo memoria; a Octavio, cuya constante presión alentó la elaboración del presente texto; a mis abuelos, Maya y Ponce, por sus desmedidos mimos e incondicional apoyo.

A mis maestras del Seminario de Edición Crítica de Textos del IIF: a Ana Laura Zavala quien, preocupada por mi desarrollo académico y personal, dirigió, alentó y leyó atentamente mi trabajo; a Raquel Mosqueda la cual, además de proporcionarme bibliografía, aceptó ser una de mis sinodales; a Belem Clark, por su minuciosa lectura y observaciones; a Luz América Viveros quien, al igual que las anteriores, estimuló mis excéntricas propuestas.

A Claudia Darrigrandi cuyo artículo, libro, bibliografía y charla fueron indispensables para elaborar la hipótesis de la investigación.

A mis lectores críticos, Miriam Zavala y César Cañedo, los cuales brindaron mayor lucidez a mis reflexiones sobre la *performance* o performatividad de género.

A mis maestras que pronto se convirtieron en amigas durante nuestro viaje por las Letras: a Dulce María Adame, la primera en colocar esta idea que hoy cobra tinta, y a María Luisa Ibar, quien ha guiado mis pasos en la dirección correcta desde que nos conocimos.

A la UNAM, pues me brindó una educación completa y una beca a causa de mi participación en el proyecto de investigación dirigido por la Dra. Ana Laura, “Un liberal empedernido: Hilarión Frías y Soto (1831-1905). Rescate y edición crítica de su obra literaria (PAPPIT IN400715)”. Del mismo modo, la Universidad me permitió acceder a su enorme acervo literario; del cual destaco la Biblioteca Central, la Samuel Ramos (FFyL), la Rubén Bonifaz Nuño (IIF), la Rosario Castellanos (PUEG) y la Hemeroteca Nacional (tanto a su Fondo Reservado como su portal digital).

A mis compañeros del PAPIIT, pues me ayudaron y, sobretodo, motivaron la conclusión de dicha tarea: Belem, Mauricio, Ximena, Jesús, Carina, Jimena y Nancy.

A mis amigos, *diablos guardianes*, con los quienes he compartido el aula en diferentes momentos: a Marcela, mi experta en computación disponible 24/7; al entrañable B.C.C.: Estefanía, Carla, Pamela, José y Claudio; a mis aliados en la Facultad: Karla, Karen, Gabriela, Axel, Ana y, por supuesto, mi fiel secuaz Abel.

A todos ustedes... ¡Gracias totales!

## ÍNDICE

Introducción. El efebo romántico.....	5
Capítulo I. “El mundo todo es máscaras”	
1. El Género: generalidades y construcciones sexogenéricas.....	13
2. Breve arqueología de los roles sexuales durante el siglo XIX en México.....	18
3. El contraejemplo: la literatura nacional como forjadora de las normas sexogenéricas.....	24
4. Escenas y fisiologías: subgéneros costumbristas de los cuerpos nacionales.....	27
5. Las fisiologías del “efebo romántico” y su impacto en la narrativa decimonona....	35
6. Propuesta para una aproximación a los “efebos románticos”.....	40
Capítulo II. Manolito el Pisaverde	
1. Ignacio Rodríguez Galván: portavoz de la Academia de Letrán.....	43
2. La <i>performance</i> de El Pisaverde.....	49
Capítulo III. Chucho el Ninfo	
1. José Tomás de Cuéllar: heredero del proyecto nacional.....	60
2. La <i>performance</i> de El Ninfo.....	64
Conclusiones.....	78
Apéndice	
1. Apolo Belvedere.....	84
2. Apolo vencedor de la serpiente Pitón.....	85
3. San Sebastián socorrido por las santas mujeres.....	86
4. Hallazgo de San Sebastián.....	87
5. Análisis de la cabeza de un Petimetre.....	88
6. El Pollo.....	89
7. Chucho el Ninfo.....	90
Bibliografía.....	91

*¿En quién tienes los ojos puestos?  
¿Qué belleza virgen condenas a tus arrestos?  
Esta descuidada elegancia de vestir,  
Y esta fragancia que perfuma el viento...  
Sólo la cadencia de tu movimiento  
Confiesa la conquista oculta que persigues  
¡Ay! ¡Pobre doncella desdichada  
a qué raudal de infortunios sentenciada!*

LADY MARY WORTLEY MONTAGU

*Como los niños le hacían mal a Chucho,  
y las niñas no, Elena procuraba inculcar a  
su hijo esta máxima:  
—No quieras a los hombres  
—¿Y a las mujeres? —preguntaba el angelito.  
—A las mujeres, sí.*

FACUNDO

*Me pregunto quién definió al hombre como un  
ser racional. Fue la definición más prematura  
que se ha hecho nunca. El hombre es muchas  
cosas, pero no racional.*

OSCAR WILDE

## INTRODUCCIÓN

### EL EFEBO ROMÁNTICO

El siglo XIX mexicano se caracterizó por ser una época en pugna. Las constantes luchas, tanto internas como externas, ocasionaron gran inestabilidad política, económica y social que culminó, hasta cierto punto, en el último tercio de la centuria con el gobierno de Porfirio Díaz. Desde la época postindependista, cuando las balas cesaban, se afilaba otro tipo de arma: la letra. Las plumas decimonónicas luchaban desde una trinchera distinta en favor de la conformación ideológica de la nación. Sin dejar de lado su faceta de soldados, los periodistas y literatos, la élite intelectual, demostraban su interés patriótico por dar una “fisonomía al país”:<sup>1</sup> unificarle, dotarle de rostro, crearle una identidad, proponiendo rutas para una convivencia fructífera y pacífica en medio de los violentos movimientos que definieron la historia del México durante ese periodo transitorio.

La labor del escritor decimonono entraba en conflicto con un lector en vías de formación. Paralela a la organización del Estado, la misión consistía en configurar a los integrantes de éste a través de la palabra. Dicho propósito se veía obstaculizado por la gran cantidad de analfabetas que habitaban el territorio; sin embargo, nunca se dejó de lado la necesidad pedagógica de moldear ciudadanos mediante relatos e historias que trataran sobre los anhelos de progreso comunitario.

Desde los inicios de México como país independiente se instauraron centros de reunión para leer y escribir: tertulias y veladas literarias que, con el transcurrir del tiempo,

---

<sup>1</sup> María Teresa Camarillo, “Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (edits.), *La República de las Letras. Asomos a la literatura escrita del México decimonónico I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos temas y géneros literarios*, p. 153.

devinieron en arcadias, parnasos y academias, como la de Letrán (1836), donde se difundieron las creaciones de sus integrantes; todo este esfuerzo mantenido a lo largo de la primera mitad del siglo, tendría su máxima expresión en el nacionalismo cultural expuesto por Ignacio Manuel Altamirano hacia 1867. En su magno proyecto nacional, difundido a través de revistas, se seguiría pensando en la formación ciudadana por medio de la letra, como se puede constatar en *El Renacimiento* (1869).

En este intento por forjar una sociedad de costumbres laicas, cabría preguntarse ¿quiénes integraban dicha comunidad? ¿Quiénes eran los que podían convertirse en materia prima para formar verdaderos ciudadanos y quiénes no? Si se trataba de un proyecto dirigido por unos cuantos, ¿quiénes eran *ellos*?

Para conocer la idea que se tenía sobre el ciudadano es forzoso hablar del concepto de hombre moderno formulado por un pequeño conjunto de miembros de la élite intelectual. Ellos propusieron como modelo a un ente masculino, viril, entregado a la Patria, en dos aspectos, tanto en el campo de batalla como en el provechoso empeño de construir a México como nación. El varón prototípico se representaba como un ser adulto, viril, fuerte, virtuoso, contenido, discreto, sano, disciplinado, productivo y mesurado.<sup>2</sup> Tal fue el anhelo que postulaba la ciudad letrada.<sup>3</sup> De ahí que resultó indispensable que los hombres se sumaran a

---

<sup>2</sup> Durante el siglo XIX los nuevos valores “no desaprovecharon estas manifestaciones «épicas» de la cultura, por cuanto que forzaban una concepción del hombre viril (fuerte y contenido, sano y disciplinado, productivo y centrado)” (Beatriz González Stephan, “Héroes nacionales. Estado viril y sensibilidades homoeróticas”, en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez [edits.], *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, p. 39). A pesar de que me enfocaré en autores ligados al liberalismo, cabría señalar que conservadores y liberales poseían los mismos ideales masculinos necesarios para la edificación nacional; aunque los mecanismos para unificar al país fuesen distintos, la meta era la misma: la articulación social.

<sup>3</sup> Entiendo por “ciudad letrada” a la minoría que posee un estrecha relación con el poder y es capaz de leer y escribir. Ésta consiguió su lugar privilegiado durante el nacimiento de los estados nacionales latinoamericanos mediante diversos mecanismos políticos y de difusión de ideas, particularmente el periódico (*vid.* Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 43).

este proyecto nacional, cuyos valores se expresaron en la literatura del momento, en tanto espacio simbólico, lugar desde el cual se diseñó imaginariamente a la Patria.

Desde una perspectiva social, la cual comprendía al hombre en tanto ciudadano, se buscó construir las masculinidades mexicanas. Menciono masculinidades en plural porque la visión anterior, la del deber ser, no era la única. Existían, en la literatura y en la realidad, “otros” tipos de hombres; entre ellos, el de algunos jóvenes ociosos, atractivos, excéntricos, refinados y vanidosos, preocupados por ellos mismos y por la moda, más que por la sociedad que los veía de manera sospechosa. Estos personajes iban en contra de los intereses de los patriarcas gobernantes, por lo que fueron ampliamente criticados por los escritores en su afán de normar los actos ciudadanos y de determinar quién formaba parte o no del proyecto nacional.

A partir de lo anterior, el objetivo de esta investigación es el estudio de lo que calificaré como “**efebos románticos**”, cuya función en la literatura radica en servir de contraejemplo, ya que al oponerse a la aspiración viril hegemónica impuesta por las clases letradas, la reafirmaba. Inicialmente, en la narrativa, dichas figuras fueron descritas y analizadas a través de un subgénero costumbrista en boga durante el siglo XIX: la fisiología. Después se filtraron en obras narrativas, ya fueran de corto o largo aliento. En este trabajo me centraré específicamente en dos novelas: *Manolito el Pisaverde*, escrita en 1837 por Ignacio Rodríguez Galván, e *Historia de Chucho el Ninfo. Con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)*, redactada en 1871 por José Tomás de Cuéllar. Examinaré la configuración de estos personajes por medio del concepto de *performance* de Butler y Diana Taylor; es decir, a través del estudio de los gestos, poses,

apariencias, prácticas, actuaciones y actitudes que definen a los tipos sociales del Pisaverde y el Ninfo.<sup>4</sup>

Aunque algunos críticos han catalogado a este último personaje como homosexual, me parecería anacrónico utilizar este término durante siglo XIX; más aún en el caso mexicano.<sup>5</sup> Por ello pienso que es más adecuado clasificarlos como “efebos”, en el sentido de que en ellos se observa “un deslizamiento del ideal estético [...] hacia el adolescente”,

---

<sup>4</sup> Adquiero el lente metodológico propuesto por Claudia Darrigrandi, quien en su estudio de la literatura finisecular argentina y chilena une ambas posturas. Para la investigadora “la *performance* es una herramienta de análisis de las construcciones sexo-genéricas, y también de los ‘modales urbanos’ en cuanto repiten comportamientos aprendidos [...] En este sentido, la teatralidad o lo teatral y el espectáculo al buscar efectividad y no autenticidad, se vinculan con una dimensión consiente y controladora, por lo tanto, política, que no necesariamente la *performance* implica [...]” (C. Darrigrandi Navarro, *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*, p. 12).

<sup>5</sup> Monsiváis encasilla al Ninfo como “gay” en diferentes artículos publicados en la revista *Debate Feminista* los cuales remito en la bibliografía, explícitamente en “Los iguales, los semejantes, los (hasta hace un minuto) perfectos desconocidos. A cien años de la Redada de los 41”. Después reafirma su postura en “Los 41 y la gran redada”, “Prólogo” a *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, pp. 35-36. También está la perspectiva de Robert McKee Irwin, quien liga al personaje a la idea del afeminamiento, aunque menciona: “Chucho [...] fue quizás el hombre más maricón de la literatura decimonónica mexicana” (R. McKee, “Homoerotismo y nación latinoamericana: patrones del México decimonónico”, en A. Peluffo e I. M. Sánchez [edits.], *op.cit.*, p. 217). Para otras posturas acerca del Ninfo *vid.* José Ricardo Chaves, “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX en México”, en *Acta Poética*, vol. 26, núms. 1-2, pp. 425-441; así como, Belem Clark de Lara, “Estudio preliminar” a la edición crítica de *Historia de Chucho el Ninfo*, pp. XCV-CIX. Para una aproximación de las figuras tanto del Pisaverde como del Ninfo *vid.* J. Ricardo Chaves, “Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX”, en Michael K. Schuessler y Miguel Caspitrán (edits.), *México se escribe con J*, pp. 65-85. Cabría señalar que, contrario a las primeras críticas mencionadas, Foucault marca el nacimiento del homosexual en 1870; anterior a ésta sólo existieron dos variantes: el practicante de sodomía o una suerte de androginia, basada en cierto hermafroditismo del alma. El autor refiere: “El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; así mismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás una misteriosa fisiología” (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I La voluntad de saber*, p. 45). En México, el destape del “homosexual” fue a partir del escándalo publicado en la prensa sobre el descubrimiento de una celebración, aparentemente clandestina, de cuarenta y un hombres, donde la mitad de ellos vestían de mujer. José Guadalupe Posada los destaca en su grabado: “Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 17 de noviembre de 1901” (*cf.* Robert McKee Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser, “Introduction” a *The famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*, pp. 1-2). En palabras de Michael K. Schuessler: “Esta serie de grabados hace gala, si bien sarcástica y ofensiva, de una singular fiesta que terminó en redada, pero que realmente fue punto de partida de la noción de un aspecto de la realidad social que resultaba ser tan alarmante para muchos mexicanos de aquella época que se horrorizaban, no sin cierto morboso deleite, por supuesto, al leer los pormenores demás llamativos de este singular baile...” (M. K. Schuessler, “Una macana de dos filos”, en Michael K. Schuessler y Miguel Caspitrán [edits.], *op.cit.*, pp. 32-33). Mayor información sobre la difusión del hecho en rotativos se encuentra en R. McKee, “Los cuarenta y uno: La novela perdida de Eduardo Castrejón”, en *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, pp. 8-14.

que los coloca en un “ambiente de tensión entre los sexos”,<sup>6</sup> es decir, en una especie de oscilación entre lo considerado propio del género masculino y femenino.

La conceptualización del efebo nació en la Grecia Antigua.<sup>7</sup> Desde entonces, el cuerpo de formas juveniles que divaga entre rasgos masculinos y femeninos ha sido materia para las artes. En el siglo XIX dicha silueta aparece mediada por las representaciones neoclásicas y renacentistas,<sup>8</sup> así como por los discursos ilustrados y nacionalistas.<sup>9</sup> La escultura y la pintura no fueron el único lugar para la proliferación de estos seres, también se trabajaron en la literatura. Específicamente en la mexicana, algunos escritores utilizaron, de manera directa u oblicua, los rasgos de pubertos clásicos para configurar sus personajes.

---

<sup>6</sup> J. Ricardo Chaves, *Andróginos*, p. 171.

<sup>7</sup> Sobre el origen de la figura en la Antigüedad, Julia Mendoza postula en la nota número 6 a su edición de *Efesíacas* que: “Efebo, en general, es el nombre dado al muchacho que ha alcanzado la pubertad, es decir, el de quince años. La época del efebo parece haber durado tres años, y a los dieciocho el joven alcanzaba la plenitud de los derechos ciudadanos. En Atenas existe una organización educativa, la Efebía, instituida por Epícrates en 355 a.C., que agrupa a los jóvenes ciudadanos desde los dieciocho años y en las que ingresaban con un juramento” (*Quéreas y Calirroé, Efesíacas y Fragmentos novelescos*, p. 235). A partir de este referente surgieron más definiciones, siempre vinculadas a aquella etapa de transición entre el infante y el adulto, por ejemplo: “Un chico [entiéndase efebo] es ese ser que ya no es un niño, pero que aún no es un hombre” (Germaine Greer, *El chico. El efebo en las artes*, p. 13). De manera que la idea del efebo está asociada a la juventud, una etapa transitoria, formativa y en construcción, la cual busca llegar a determinado fin: la madurez adjudicada a la etapa adulta.

<sup>8</sup> Carlos Reyero hace notoria esta tradición al ligar los rasgos que existen entre el *Apolo Belvedere* (Autor y fecha desconocidos. Escultura, 2.24 m., Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano [figura 1]) y el *Apolo vencedor de la serpiente Pitón* (Pietro Benvenuti, 1813. Óleo sobre tabla, 705 x 1024 cm. Colección particular, Roma [figura 2]) en *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, pp. 16-21 (vid. “Apéndice” de la presente tesis, pp. 82 y 83; respectivamente). Cabe añadir que por mucho tiempo Apolo representó “el ideal de belleza física, espiritualidad e inteligencia” (cf. Francisco González Crussí, *El rostro y el alma*, p. 90).

<sup>9</sup> En el “Apéndice” he colocado algunos ejemplos pinturas de San Sebastián durante el periodo. Las imágenes que recrean la concepción decimonónica acerca de la imagen masculina ligada al efebo son *San Sebastián socorrido por las santas mujeres*, p. 84 (Eugene Delacroix, 1836. Óleo sobre lienzo, 215 x 246 cm., Iglesia de Saint-Michel, Nantua, Francia [figura 3]) y *Hallazgo de San Sebastián*, p. 85 (Gustav Moreau, 1869. Óleo sobre tabla, 32.1 x 23.8 cm., Saint Louis Art Museum, Missouri, Estados Unidos [figura 4]). Escogí a estos dos pintores ya que, al igual que Baudelaire y Flaubert, Delacroix y Moreau conforman dos caras de un mismo Hermes: las del hombre encabalgado entre el Romanticismo y el Decadentismo. En palabras de Mario Praz “ambos representan muy bien la atmósfera moral de los dos períodos en los cuales florecieron: el romanticismo con su ímpetu de acción frenética, el decadentismo con su estéril contemplación” (M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p 517).

En cuanto al término “romántico”, retomo la periodización propuesta por José Ricardo Chaves, para quien el Romanticismo en la literatura abarca desde 1789 a 1914,<sup>10</sup> englobando varias corrientes estéticas, que en Hispanoamérica convivieron de manera simultánea, muchas veces encabalgándose. En este sentido, el Romanticismo debe entenderse como una confabulación de diversas transformaciones, como un cambio profundo de paradigmas políticos y culturales, que conllevó un movimiento de ideas filosóficas, estéticas, religiosas, etc., y que atraviesa el siglo con distinta importancia e intensidad.<sup>11</sup> Parto de este esquema con la finalidad de mostrar el trayecto de la figura “efébrica” en la narrativa mexicana decimonónica, pues me resulta operativo para aproximarme a dos momentos distintos de su realización alejados en el tiempo, pero que tienen algo en común: su relación con el costumbrismo.

Para su análisis, como advertí, utilizo el concepto de *performance*, siguiendo los parámetros formulados por Judith Butler y Diana Taylor, ya que éste me permitirá abrir el espectro de las identidades sexogenéricas sin caer en los postulados heteronormativos generados por Occidente. Ello me posibilitará, asimismo, difuminar la dicotomía masculino/femenino, para visualizar tipos intermedios, estimados como ambiguos. De acuerdo con Butler, el género es performativo, por lo que “una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género”;<sup>12</sup> en otras palabras, su configuración no centra la atención en lo que el sujeto *es*, sino en las acciones que realiza y lo configuran.

---

<sup>10</sup> Cf. J. Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, p. 17.

<sup>12</sup> Judith Butler, *El género en disputa*, p. 17.

Desde esta perspectiva, las manifestaciones del cuerpo (gestos, acciones, etc.), todos los signos sociales-simbólicos que constituyen la identidad del actor, son vistos como si se tratase de un espectáculo, de manera casi teatral, pues se presentan ante un público, ya sea frente a otros o a uno mismo; en este sentido, el género es una construcción, un constante *ir haciendo*. La teoría performativa analiza las conductas enmarcadas dentro de cierta “norma”, de tal suerte que, en ese contexto, cualquier anomalía o desviación de ésta, sirve como contraejemplo, para reafirmar y fortalecer la misma, como intentaré demostrar a lo largo de mi estudio sobre el Pisaverde y el Ninfo.

La presente investigación examinará a los “efebos románticos” a través de diferentes concepciones de ver, percibir, desenvolver y vivir el cuerpo en la medida en que éste “se ha convertido en el teatro primordial de la incertidumbre entre naturaleza y cultura”.<sup>13</sup> Específicamente me enfocaré en la representación de las masculinidades que los dos personajes llevan a cabo. Dicho estudio considerará como concepto central el género; a partir de él será posible observar la configuración social y literaria de una cultura como la mexicana que durante el siglo XIX luchó por establecer límites políticos y somáticos.

Con este propósito en mente, en el capítulo primero me enfocaré en el concepto de género performativo propuesto por Butler y Taylor, las cuales me servirán de herramienta para analizar los casos del Pisaverde y el Ninfo; gracias a este aparato metodológico mostraré cómo “la actitud del cuerpo, los gestos, los vestidos, la expresión del rostro, todo el comportamiento exterior [...] es la expresión del hombre en su conjunto”<sup>14</sup>. Para contextualizar la época, esbozaré brevemente algunas de las nociones jurídicas, sociales y simbólicas sobre los cuerpos sexuados y sus representaciones comunes durante el siglo XIX.

---

<sup>13</sup> Daniel Denis, *El cuerpo enseñado*, p. 13.

<sup>14</sup> Norbert Elias *apud* en Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, p. 22.

Después me centraré en el ámbito literario señalando sus directrices nacionalistas regidas por el costumbrismo. Gracias a ello, estudiaré la filiación que los “efebos románticos” tuvieron con éste, mediante la construcción de su imagen tanto física como moral. Por último, propondré los lineamientos que me servirán para el análisis de los textos.

En los siguientes dos capítulos, ahondaré en las obras aludidas; particularmente examinaré la configuración de los personajes: Manolito el Pisaverde y Chucho el Ninfo. Para ello, daré un vistazo a la época de su producción, haré una breve semblanza de sus autores y estudiaré a los protagonistas, poniendo especial atención en su apariencia y comportamiento.

Con todo lo anterior, pretendo que esta tesis no sólo logre exhortar a otros al estudio de las ficciones como archivo de las configuraciones ideológicas de una época, en este caso de las configuraciones del género masculino y femenino, espacio de suma importancia para los discursos nacionalistas fundacionales,<sup>15</sup> sino también la apertura de nuevas rutas de investigación a partir del estudio comparado de obras aparentemente “raras” en sí mismas. Mi intención con este análisis es formular una lectura sobre la constitución literaria de lo que se ha considerado masculino en una época, con la esperanza de que en estas masculinidades “alternativas”<sup>16</sup> se haga visible una de las grandes preocupaciones de nuestros autores decimononos: la construcción del hombre mexicano moderno a través de diferentes textualidades.

---

<sup>15</sup> Un buen punto de partida es el propuesto por Doris Sommer: “Al tiempo que las naciones se estaban construyendo, demarcando meticulosamente sus fronteras y sus recursos, lo mismo sucedía con los cuerpos sexuales” (D. Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*, p. 55).

<sup>16</sup> Utilizo el adjetivo ‘alternativas’ en su tercera acepción: “En actividades de cualquier género, especialmente culturales, que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados” (*DRAE*).

## CAPÍTULO I

### “EL MUNDO TODO ES MÁSCARAS”

#### 1. El Género: generalidades y construcciones sexogenéricas

Como esbocé anteriormente, para la comprensión del género como *performance* es necesario definir ambos conceptos. Parto de la premisa de que, aunque los cuerpos se distinguen biológicamente, el género es una edificación sociocultural y, por lo tanto, histórica;<sup>17</sup> es decir, si bien se fundamenta en los órganos sexuales, trasciende éstos para convertirse en una categoría autónoma que no necesariamente recurre a los referentes biológicos. Así, el género se establece a partir de los vínculos que los individuos entablan en una misma comunidad, en un momento específico, y en la apropiación de un imaginario ya dado, el cual se instaura a partir de un acervo de oposiciones que condicionan los comportamientos y actos del individuo.<sup>18</sup>

Gracias al marco binario del género, que con frecuencia se presenta como incuestionable, se fundamenta y enaltece lo que es “normal” y “natural” entre lo masculino y lo femenino. En la cultura occidental dicha división de representaciones se crea desde una

---

<sup>17</sup> Cf. Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Marta Lamas (comp.), *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, p. 289.

<sup>18</sup> A diferencia del sexo, un hecho anatómico mediado por los aparatos reproductores del macho o la hembra, el género es completamente cultural. Para este estudio utilizo dos definiciones: la primera, propuesta por Pierre Bourdieu, consiste en una especie de tamiz mediante el cual se interpreta el mundo y que nos otorga una “armadura con la que constreñimos nuestra vida” (Pierre Bourdieu *apud* en “Introducción” a M. Lamas, *ibidem*, p. 18); y la segunda, de Judith Butler, la cual se funda en la sentencia de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo”. Para esta investigadora, entonces, el género radica en la construcción de un proyecto compuesto por “un conjunto de actos intencionales y apropiativos, [y] la adquisición gradual de ciertas destrezas [...] para asumir un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos” (Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, en M. Lamas [comp.], *ibidem*, p. 303).

visión androcéntrica que ha desarrollado ciertos discursos para legitimarse. Su estructura obedece a una enorme máquina simbólica que pretende “ratificar la dominación masculina en la que se apoya”.<sup>19</sup> Desde esta perspectiva, es posible afirmar que los cuerpos parecieran recipientes vacíos que son llenados de significados con el objetivo de moldearlos de acuerdo con argumentos biologicistas basados en las diferencias físico-anatómicas; en otros términos, los cuerpos representan un espacio donde se encarnan las ideas. Para alcanzar dicha empresa se han creado instituciones para vigilar, controlar y legislar tanto el cuerpo femenino como el masculino.

Bajo este sistema binario, “lo femenino [se ha construido] en contraste con lo masculino, como principios excluyentes que se implican uno al otro”;<sup>20</sup> faltaría añadir: y viceversa. Mientras que al Hombre se le ha asociado a ideas como lo dominante, el arriba, lo público; a La Mujer se le ha otorgado un imaginario relacionado con conceptos como lo dominado, lo bajo, lo privado.<sup>21</sup> Las conceptualizaciones de estos contrarios complementarios que se representan por medio de actitudes, valores y expectativas han sido apropiadas, adoptadas y adaptadas en Occidente de acuerdo con la idiosincrasia, las raíces y, particularmente, los intereses de una minoría encabezada por hombres,<sup>22</sup> quienes han llevado este sistema de oposiciones y opresiones a la práctica por medio de diferentes vías e instituciones.

---

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 22.

<sup>20</sup> Julia Tuñón, “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*, p. 16. Utilizo “La Mujer” y “El Hombre” para referirme a idealizaciones a diferencia de las mujeres y los hombres reales.

<sup>21</sup> Cf. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> Para Gabriel Giorgi: “los varones se ponen a sí mismos y/o a otros en el centro de la escena y desde allí regulan las definiciones de masculinidad y sus límites” (Gabriel Giorgi, “Diagnóstico de lo raro. Cuerpo masculino y nación en Osvaldo Lamborghini”, en Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove [eds.], *Heterotopías. Narrativas y alteridad latinoamericana*, p. 324).

Como puede observarse, entonces, el género involucra muchos más aspectos que los órganos sexuales. Éste constriñe al cuerpo en su totalidad marcando aquello que se encuentra en la frontera de lo aceptado o no socialmente. De tal suerte, el género no es únicamente “una superficie disponible que espera significación”,<sup>23</sup> sino que también configura “un conjunto de límites individuales y sociales que permanecen y adquieren significación políticamente”.<sup>24</sup> Tal definición permite analizar los movimientos y acciones de los sujetos (y, en el caso de esta investigación, de los personajes literarios) desde un concepto tan productivo como el de la *performance*.

Para entender esta noción, parto de las ideas de Butler entorno al acto performativo. Para la autora, este último posee dos aspectos: por un lado, es un acto de habla constituido por aquellos “enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante”.<sup>25</sup> Por otro, simboliza una forma de ‘existir’, es decir, una forma personal de asumir, acatar e interpretar las normas; una concatenación de acciones, gestos, poses y actuaciones, a la manera de una representación dramática:<sup>26</sup> “el acto discursivo es [...] un acto ejecutado [*performed*] (y por lo tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a una interpretación)”; es decir, “el discurso mismo es un acto corporal”.<sup>27</sup> En ese

---

<sup>23</sup> Punto que Butler comparte con Bourdieu: “los comportamientos y los actos sexuales están sobrecargados de determinaciones antropológicas y cosmológicas” (P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 19).

<sup>24</sup> Judith Butler, *El género en disputa*, p. 99.

<sup>25</sup> J. Butler, *Cuerpos que importan*, p. 316. Una de las interpretaciones de Butler se encuentra más relacionada con el estudio lingüístico de verbos que al mismo tiempo que se enuncian son realizados, como “bautizar”. En otras palabras, “un término derivado de la teoría del acto de habla (*speech act*) de [...] J. L. Austin, en el cual ciertas elocuciones ceremoniales representan una acción y ejercen un poder vinculante. Entre los ejemplos, se incluyen la sentencia legal y la ceremonia del matrimonio” (Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer*, p. 87).

<sup>26</sup> Para Diana Taylor: “*Teatralidad y espectáculo* captan el sentido de performance como algo construido y abarcador. *Teatralidad* muestra la distinción entre lo que es performance y lo que puede ser visto como performance. *Teatralidad* no se refiere de modo exclusivo al teatro, ni funciona como adjetivo de teatro, pero sí apunta al lente metodológico que señala o enmarca el objeto de estudio como teatro [...] la teatralidad nos muestra que las cosas pasan como en un escenario, con participantes supuestamente en vivo...” (D. Taylor, “Introducción” a Diana Taylor y Marcela Fuentes [comps.], *Estudios avanzados de performance*, p. 25).

<sup>27</sup> J. Butler, *El género en disputa*, p. 31.

tenor, la investigadora norteamericana argumenta que: “Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos”.<sup>28</sup>

En suma, desde esta postura teórica, el cuerpo es un conjunto de relaciones, pero también una construcción basada en actividades constantes; en otras palabras, siempre se trata de un hacer más que de un ser. De la misma manera lo estima Gutiérrez Lozano cuando propone que: “‘Hacer género’ [...] es actuar, relacionarse de manera específica en un escenario o contexto más o menos definido”.<sup>29</sup> Esta noción “teatral” de género, su condición de “artificio, juego, falsedad e ilusión”,<sup>30</sup> no consiste solamente en mirar, por ejemplo, cuál es la vestimenta que porta una persona;<sup>31</sup> va más allá al identificar cómo se usan esas prendas en un ambiente determinado y cómo el sujeto vestido se desarrolla en escena, reconociendo su representación.<sup>32</sup> Así, “el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es”,<sup>33</sup> y se enfoca en un actuante que da vida a un personaje. Con la ayuda de esta máscara, entonces, cabría subrayar que “el efecto del género se crea por medio de una estilización del cuerpo”.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>29</sup> Saúl Gutiérrez Lozano, “Género y masculinidad: relaciones y prácticas culturales”, en *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 112, vols. I-II, p. 163.

<sup>30</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 27.

<sup>31</sup> De manera que, como afirma Mauricio List Reyes, “Los atuendos utilizados en diversas épocas nos dan información sobre el sentido que se le daba al cuerpo y sobre la manera de representarlo, a partir de lo que se mostraba y se cubría, de lo que se disimulaba y de lo que se hacía evidente. Podemos repasar muchos elementos que dieron sentido a los cuerpos, y permitieron que se fuera transformando su sentido sociocultural de acuerdo a cada época y lugar” (M. List Reyes, “Hombres: cuerpo, género y sexualidad”, en *Cuicuilco*, vol. 12, núm. 33, p.174).

<sup>32</sup> Sylvia Molloy también comparte esta visión “teatral” del cuerpo en cuanto a que “los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales [...] [y] la exageración [de éstos] es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar a la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (S. Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, pp. 43-44).

<sup>33</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 84.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 273.

Ahora bien, aun cuando el género es una realización individual, puesto que cada quien lo conforma de manera indistinta, también representa, como advertí, “una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica”.<sup>35</sup> En otros términos, se encuentra mediado por los demás: “en el mundo siempre estoy siendo constantemente constituido por otros, de tal modo que el género constituido por mi yo bien puede encontrarse en oposición cómica o incluso trágica con el género que otros me ven”.<sup>36</sup>

Enfatizo este último punto, pues, la idea de género como un *haciendo* sistematiza una constante construcción, en la cual ya no hay cabida para el hecho biológico: “El acto que uno hace, [...] es [...] un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario [...]; el género es un acto que ya estuvo ensayado”<sup>37</sup> y ejecutado de diferentes formas, pero determinado por las mismas reglas. Por su parte, el actor, en una convivencia con el resto, “asume e intercambia varios ‘papeles’ dentro de complejas expectativas sociales [...]”,<sup>38</sup> expectativas que median la apariencia y el desarrollo del cuerpo y que también definen los modelos de El Hombre y La Mujer en una sociedad y en un tiempo determinado. Al respecto, Garosi considera que existen tres factores importantes:

En las sociedades occidentales, los marcadores convencionales del género que diferencian a “hombres” y “mujeres” incluyen típicamente elementos corporales (vestimentas, genitales y características sexuales secundarias, como pechos y vello corporal), factores del área de sexualidad (orientación y prácticas sexuales) y componentes sociales (actitudes, emociones, comportamientos y actividades).<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> J. Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, 1998, p. 300.

<sup>36</sup> J. Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvior, Wittig y Foucault”, en M. Lamas (comp.), *op. cit.*, p. 322.

<sup>37</sup> J. Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *op. cit.*, p. 306.

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p. 310.

<sup>39</sup> Eleonora Garosi, “¡Son cosas de la vida! Trans-masculinidades en la Ciudad de México”, en Rodrigo Parrini y Alejandro Brito (coords.), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, p. 184.

Si como señalé la atención recae en el actuante, para comprender su configuración genérica será importante observar su apariencia física, pero también analizar con detenimiento cómo hace propias o no las reglas de convivencia, de qué manera organiza sus relaciones sociales y, con mayor preponderancia, qué papel juega u ocupa en el imaginario social y, para los objetivos de esta tesis, literario de su época.

En este sentido y partiendo de la concepción de género como construcción es que propongo el estudio de los personajes de *El Pisaverde* y de *El Ninfo* en dos narraciones decimonónicas; para ello, es necesario examinar brevemente el contexto cultural y estético en el que estas figuras realizan sus *performances*. El somero recorrido histórico que presentaré a continuación se enmarca en el México del siglo XIX y, como mencioné, resulta indispensable para la comprensión de las representaciones literarias.<sup>40</sup>

## **2. Breve historia de los roles sexuales durante el siglo XIX en México**

Desde los orígenes de las sociedades occidentales los hombres se han colocado en cúspides sociales que les han permitido el ejercicio del poder; mientras que a las mujeres se les ha pensado y descrito en relación con éste en tanto madre, esposa, hermana e hija. De esta suerte, ambos géneros se han definido de acuerdo con una estructura de prestigio;<sup>41</sup> como sugiere

Tuñón:

---

<sup>40</sup> Suscribo la opinión de Georges Duby, quien propone que cualquier discurso debe entenderse como un enorme conjunto en el cual confabulan diferentes elementos, entre los que destacan el momento histórico, el lugar de enunciación, la recepción, etc.; éstos, finalmente, lo dotan de significado (cf. G. Duby, “La historia cultural”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli [eds.], *Para una historia intelectual*, pp. 451-453).

<sup>41</sup> Entiendo por “estructura de prestigio” “los mecanismos por medio de los cuales los individuos y grupos alcanzan determinados niveles o posiciones, y de las condiciones generales de reproducción del sistema de estatus” (Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, “Indagaciones acerca de los significados sexuales”, en M. Lamas [comp.], *op. cit.*, pp. 127-179).

La asociación común de lo femenino con el cuerpo y lo masculino con la mente equivale a asociar a La Mujer con la naturaleza y al Hombre con la cultura; a la primera con lo pasivo y al segundo con la actividad creadora, potenciando la exclusión de ella: a la división entre alma y cuerpo se le suma la asignación por diferencia sexual.<sup>42</sup>

En el México decimonono, época que aquí importa, los varones privilegiaron la elección de profesiones que les permitieran controlar los cuerpos (primero mediante la jurisprudencia; más tarde, de la ciencia). Éstas le otorgaron el dominio político y social de sectores poblacionales considerados como inferiores, entre los que se encontraron las mujeres, los menores de edad y, en otro nivel, las clases populares. Así, las instituciones estatales, jurídicas y clínicas sirvieron de mecanismos para normar y restringir las prácticas somáticas, según las cuales “el actor [únicamente] hace lo que tiene que hacer, [...] sin tener si quiera la necesidad de saber lo que hace”.<sup>43</sup> Por obvio que parezca, para el funcionamiento de dichos instrumentos se necesitaron de presencias corporales (personas, pueblo, cuerpos) que estuvieran dispuestas a percibir y hacer propias dichas prácticas.<sup>44</sup>

En cuanto a las configuraciones de género, la sexualidad decimonónica fijó el matrimonio formado por un hombre y una mujer. La misión primordial de esta unión fue la procreación, enmarcada en el núcleo social de la familia en tanto espacio inicial donde se juzgaban y valoraban los actos y comportamientos individuales.<sup>45</sup> Según esta visión, se invalidó, o por lo menos fue vista de manera sospechosa, cualquier práctica distinta. De manera que durante el siglo XIX, como señala Foucault, se “hizo del sexo no sólo un asunto

---

<sup>42</sup> J. Tuñon, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>43</sup> Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 75.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> Cf. M. Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, pp. 9, 29 y 109-111.

laico, sino un asunto de Estado; aun más, un asunto en el cual todo cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos, eran instados a someterse a vigilancia”.<sup>46</sup>

En lo referente a la representación simbólica de los géneros en el México postindependentista,<sup>47</sup> las concepciones de El Hombre y La Mujer estuvieron ancladas fuertemente a las circunstancias sociopolíticas del recién emancipado país. En términos generales, dentro de un ambiente convulso y en plena construcción, la imagen masculina se configuró a partir de una serie de referentes relacionados con la heroicidad.<sup>48</sup> El prestigio de los hombres adultos, fundamentado en la idea de virilidad, cualidad estimada como intrínseca al Hombre, se vio mediado por valores como la fuerza, la valentía, la medida de los sentimientos y la exaltación de las hazañas, dentro o no de la lucha armada, necesariamente en función de la causa comunitaria más noble: la edificación material y somática de la

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>47</sup> Cabe señalar que desde el descubrimiento del “nuevo” continente se estableció un imaginario basado en una serie de paralelismos alegóricos entorno a los géneros sexuales: a Europa se le dotó de rasgos masculinos, propios del conquistador e intelectual; en cambio, América adquirió cuerpo y rostro femeninos, cierto salvajismo (que avalara la necesidad de ser conquistada), belleza, sensualidad y exotismo (*vid.* Karl Höltz, “Conciencia nacional y herencia colonial. El orden de los sexos en la literatura patriótica de México”, en Friedhelm Schmidt-Welle [edit.], *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina [siglo XIX]*, pp.193-195).

<sup>48</sup> Para Beatriz González Stephan, las “representaciones verbo-simbólicas” nacionalistas forman parte de “una política que promovía un gusto hipertrofiado por el culto por los héroes” (B. González Stephan, “Héroes nacionales. Estado viril y sensibilidades homoeróticas”, en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez [edits.], *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, p. 33). En otras palabras, las “descripciones del varón en el romanticismo equivalían claramente a la saga nacional, por lo tanto, estos cuerpos toman su lugar en el sistema de íconos que sirven al proyecto nacional. Los cuerpos masculinos dependen de su discurso nacionalista para significar héroes” (Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, p. 25). Bajo esta perspectiva, no fue casual la apropiación y adaptación de la figura de Hércules para encarnar la imagen deseable de El Hombre; estas masculinidades hegemónicas fueron personificadas por generales, militares, soldados, y, particularmente, campesinos y obreros. Así, dentro de la literatura mexicana decimonónica encontramos numerosas descripciones de cuerpos musculosos constituidos por vigorosos torsos, fornidos brazos y grandes manos. Algunos ejemplos de su uso pueden hallarse en Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1816) y Altamirano, *El Zarco* (1888) que describen esta “hermosura varonil” propia de los hombres “hercúleos” (*cf.* R. Mckee Irwin, *Mexican Masculinities*, pp. 26-27 y 34 respectivamente). Castera también se inserta en esta tradición de la literatura mexicana al describir los “brazos hercúleos” de Luis, el protagonista de su novela *Los maduros* (1882) (*vid.* Pedro Castera, *Los maduros*, p. 38).

Nación.<sup>49</sup> El Hombre mexicano decimonónico, en tanto guerrero, fue pensado como producto de las condiciones adversas que condicionaron su estilo de vida: las diferentes pugnas, internas y externas, que definirían gran parte de la vida política y social del país en esa centuria.

Por su parte, la figura femenina se empleó como base para la elaboración de una retórica patriótica. De acuerdo con Karl Höltz, “su ser [sirvió] para embellecer las proyecciones masculinas del mundo político”.<sup>50</sup> De esta suerte, La Mujer, particularmente representada como esposa y madre, se relacionó de manera directa con la idea de Nación en el imaginario mexicano; de este modo, la Madre Patria sirvió como punto de partida para crear la identidad nacional.<sup>51</sup>

A lo largo del siglo, sin embargo, tal proceso estuvo determinado por una serie de tensiones y fricciones no sólo entre los diferentes bandos políticos, liberales y conservadores, sino también con la Iglesia y su influencia en el ámbito sociocultural. En ese sentido, cabría destacar que los triunfos del bando liberal permitieron acelerar el lento proceso de secularización iniciado en el país hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. La paulatina separación de la Iglesia y del Estado en México se vio plasmada en una serie de normativas que establecieron los parámetros, los espacios, las acciones, los comportamientos y las gestualidades de los géneros sexuales. En particular, Benito Juárez y su gabinete

---

<sup>49</sup> Como propone Carlos Monsiváis: “Antes *lo masculino* [era] la substancia viva y única de *lo nacional* y de *lo humano*, entendido *lo masculino* como el código de machismo absoluto que nunca requiere de una definición, *lo humano* como el cumplimiento de los deberes para con la mitología de la especie, y *lo nacional* como el código de virtudes posibles, que ejemplifican los héroes y, en la vida diaria, ‘los muy machos’ y los reproductores de la especie. La jactancia de lo *viril* mezcla la herencia hispánica y el difuso catálogo de valentías ‘nacionales’ [...]” (C. Monsiváis, “Prólogo. Los 41 y la gran redada” a *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, p. 38).

<sup>50</sup> K. Höltz, *op. cit.*, p. 196.

<sup>51</sup> Julia Tuñón, “Introducción” a Soledad González Montes y Julia Tuñón (comps.), *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*, p. 22.

pretendieron desplazar del poder a eclesiásticos y conservadores mediante el decreto de las llamadas Leyes de Reforma, que consistieron en acciones como

[la] nacionalización de los bienes del clero, [la] separación de la iglesia y del Estado, [la] supresión de las órdenes religiosas (cofradías, congregaciones y hermandades), [el] matrimonio y registro civiles, [la] secularización de los cementerios y, finalmente, [la] libertad de cultos.<sup>52</sup>

Por medio de dichas acciones, los liberales buscaron, entre otras cosas, obtener el control absoluto para manejar a la población y erigirse en autoridad.<sup>53</sup> En este contexto cambiante, cobró especial relevancia el contenido de la Epístola de Melchor Ocampo (1859), la cual se leía cuando una pareja contraía nupcias. En ella se estipulaba que:

el hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe de dar y dará a la mujer, protección, alimento y dirección, tratándola siempre como la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se le ha confiado.<sup>54</sup>

Una vez derrotado el Segundo Imperio Mexicano (1867), el triunfante gobierno juarista promulgó, asimismo, el Código Civil para el Distrito Federal (1870). Este último sirvió como mecanismo para que los hombres mexicanos adquirieran legalmente el papel jurídico de *pater familias* que ya se perfilaba en la Epístola; es decir, su función de autoridad, dueño y representante de su esposa y de sus descendientes.<sup>55</sup> El Código Civil concedía al

---

<sup>52</sup> Josefina Zoraida Vázquez, “De la Independencia a la consolidación republicana”, en *Nueva historia mínima de México*, p. 171.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> Artículo 15 de la ley de matrimonio civil de 1859 *apud* en Raquel Barceló, “Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia”, en S. González Montes y J. Tuñón (comps.), *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*, p. 78.

<sup>55</sup> Cf. Didier Lett *apud* en Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, p. 85. En otras palabras, “a finales del siglo XVIII [...] ser un buen padre alcanzó prestigio social”, por lo que algunos pensadores concibieron al matrimonio como “una necesidad social y [...] [a] la familia como núcleo de regeneración” (Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, pp. 110-111).

padre la patria potestad de los hijos, la administración del hogar y los títulos de los inmuebles;<sup>56</sup> en otras palabras, otorgaba a los varones completa responsabilidad como propietarios y ordenadores de los bienes corporales, materiales y económicos del principal núcleo social.

Como se observa, el Código Civil resultó de central importancia para la institucionalización de los roles de género;<sup>57</sup> en él se condensaron muchos de los conceptos herederos de la Ilustración sobre el deber ser de los cuerpos ciudadanos: la idea del hombre como proveedor, y la de la mujer como ángel del hogar.<sup>58</sup> Normó, además, la sexualidad y su organización alrededor de la célula familiar, institución por medio de la cual se lograría “la reproducción de los valores, de la conciencia nacional y las pautas de comportamiento aceptables”.<sup>59</sup> A través de ésta fue posible la transmisión de los preceptos moralmente correctos, operación que pretendía modelar no sólo al yo personal, sino también a la colectividad. En palabras de Juan Poblete:

Se trataba [...] de producir la subjetividad que hubiese internalizado la sociabilidad que se estimaba adecuada; producir, en suma, lo que podríamos llamar el sujeto-ciudadano nacional estéticamente construido, aquel donde la ley funciona internamente y sin coerción, aquel en que lo nacional funciona análogamente al objeto estético.<sup>60</sup>

De manera que, como puede observarse, el Estado fungió como promotor de máximas legales de comportamiento y de actitudes, que intentaron imponer a los ciudadanos, tanto masculinos como femeninos, con el afán de contribuir al proceso fundacional de la nación a

---

<sup>56</sup> Cf. R. Barceló, *op. cit.*, p. 79.

<sup>57</sup> Cf. *Ibidem*, p. 75.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Juan Poblete, “Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: La novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVI, núms. 52, p. 21.

lo largo del siglo XIX, esfuerzo del que también participaría el campo literario, como se verá a continuación.

### **3. El contraejemplo: la literatura nacional como forjadora de normas sexogenéricas**

El ámbito jurídico no fue el único lugar desde donde se pretendió delinear simbólicamente la configuración, las relaciones y los espacios de los sexos; otras textualidades y diferentes discursos participaron en la definición de identidades y en la labor de imaginar a un ciudadano ideal, a quien había que conformar a partir de la palabra;<sup>61</sup> entre ellos, sin duda, se encontraron las bellas letras, cuya finalidad principal consistió en enseñar deleitando.<sup>62</sup> Esta visión ideológica y pedagógica determinó, de alguna manera y hasta cierto punto, la creación, producción y difusión de obras literarias. En su afán de instruir al sujeto ciudadano, la literatura también delineó y promovió ciertos estándares sexogenéricos, en la medida en que “Las características de los personajes [...] y mensajes transmitidos en la familia, la religión, la escuela, las leyes y los medios de comunicación, jugaron un papel muy importante en el proceso de construcción de la identidad masculina y femenina”.<sup>63</sup>

Bajo esta perspectiva, la escritura y la lectura se convirtieron en un método para legitimar a la ciudad letrada, pero también sirvieron como un medio para “domesticar” y educar a la masa. En esta línea, el crítico Ángel Rama postula que “La constitución de la literatura, como discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría

---

<sup>61</sup> Al igual que el *Manual de Carreño*, los códigos, las leyes, el rotativo y otras textualidades, la novela sirvió como el medio para expresar “el código ético de una nueva clase; configura las estrategias para convertirse en el nuevo sujeto urbano [...]” (B. González Stephan, “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núms. 166-167, p. 114).

<sup>62</sup> Como establece José Emilio Pacheco, nuestra literatura nació “*edificante* en los dos sentidos del término: quiere instruir y moralizar, intenta desempeñar un papel en la tarea de construir una nación” (J. E. Pacheco, *A 150 años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso*, p. 37).

<sup>63</sup> R. Barceló, *op. cit.*, p. 74.

de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior a las bellas letras que emanaban de las élites cultas [...]”.<sup>64</sup> En el caso mexicano, cuyo pueblo siempre se ha caracterizado por una gran heterogeneidad, la letra buscó acotar material, somática y simbólicamente a una comunidad que aún no se asimilaba como una nación constituida en plenitud; en palabras de Butler: “Todo discurso que establece los límites del cuerpo sirve también para instituir y naturalizar algunos tabúes respecto de los límites, las posturas y los modos de intercambios adecuados [e inadecuados] que definen lo que conforman los cuerpos”.<sup>65</sup> En este sentido, la élite letrada contribuyó a “crear una visión homogénea de una realidad básicamente regida por la diferencia”,<sup>66</sup> instaurando todo tipo de marcas: económicas, raciales, profesionales, sexuales, etcétera.<sup>67</sup>

Ahora bien, la vista clasificadora y civilizadora de los grupos letrados pretendía establecer un *nacionalismo* definido como: “una expresión cultural, folclórica y literaria carente de implicaciones políticas y de articulación con movimientos de masas”.<sup>68</sup> La literatura, al tratarse de uno de los espacios de mayor producción simbólica, coadyuvó de manera importante a crear “una idea” de Nación basada en un imaginario formado por pares dicotómicos; como advierte Carlos Illades, la “mexicanidad”, cuyo protagonista fue el pueblo mestizo, se definió en oposición a lo que estimó y sancionó como ajeno, diferente, anómalo e, incluso, enfermizo.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 74.

<sup>65</sup> J. Butler, *El género en disputa*, p. 257.

<sup>66</sup> Bladimir Ruiz, “La ciudad letrada y la creación de la literatura nacional: costumbrismo, prensa y nación”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 33, núm. 2, p. 83.

<sup>67</sup> De manera que, como propone Robert Buffington, los límites sociales imaginarios dividieron internamente a la comunidad nacional basándose en “temas, más amplios, de clase, raza, género y sexualidad” (R. Buffington, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*, p. 20).

<sup>68</sup> Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, p. 16.

<sup>69</sup> Cf. *ibidem*, p. 18.

De esta forma, muchas de las ficciones del siglo XIX mexicano se construyeron a partir de un punto en tensión estructurado mediante ejemplos y contraejemplos literarios; es decir, difundieron “prototipos [y antimodelos] del deber de las marcas sexuales [y sociales] de los cuerpos”.<sup>70</sup> Se plantearon, de ese modo, claras oposiciones al interior del género masculino, en las cuales se asoció lo deseable con lo local, lo virtuoso, lo correcto, lo fuerte, lo viril, lo sano; mientras que el lado negativo correspondió a lo extranjero, lo vicioso, lo incorrecto, lo blando, lo afeminado, lo malsano.<sup>71</sup>

Para los objetivos de esta tesis, resulta de especial importancia el mecanismo del contraejemplo como uno de los dispositivos de fundamentación de la regla consistente en instruir señalando las conductas inadecuadas; aquéllas que no debían hacerse, ubicadas en el terreno de lo prohibitivo.<sup>72</sup> Éstas fueron encarnadas por algunos personajes de la narrativa decimonónica mexicana, entre los cuales destacaron los que he denominado “efebos románticos”. Tales seres transgresores rompían una serie de normativas encausadas a establecer los límites de lo apropiado, lo válido y lo aceptado en el seno de una sociedad en construcción. Ellos sirvieron para advertir sobre las consecuencias de la falta de una ética nacional, y exhibieron, con mayor severidad, no sólo el error social, sino también el castigo o el final funesto al que los ciudadanos estaban destinados si violentaban las reglas.

De acuerdo con su *performance*, dichos actuantes personificaban la sentencia de que “Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la

---

<sup>70</sup> Adriana Sáenz Valadez, “Poética del cuerpo: Prototipos del deseo”, en Adriana Sáenz, Elizabeth Vivero y Rosa Ma. Gutiérrez (coords.), en *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, p. 69.

<sup>71</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>72</sup> Pienso que en México, al igual que en Argentina, como propone Jorge Salessi, “los anormales [fueron] utilizados para marcar lo que serían las normas de la nueva respetabilidad [...]” (J. Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, p. 149).

identidad de género”.<sup>73</sup> Desde esta perspectiva, el contraejemplo se utilizó como herramienta discursiva para configurar al ciudadano ideal por medio de opuestos, pero también para “que la cultura [identificara, castigara, marginara y excluyera] a quien [fallara] en representar la ilusión de un género esencialista”.<sup>74</sup> Es decir, fue un mecanismo textual que sintetizó con mayor claridad el sistema de normas y prohibiciones que regulaban a la sociedad mexicana del siglo XIX.

Bajo esta lógica de género, las bellas letras mexicanas del siglo XIX contribuyeron a plantear y visibilizar una serie de lineamientos morales y de comportamiento para ambos sexos; por medio de los personajes se postularon cuáles eran las maneras correctas e incorrectas de desenvolverse en sociedad para hombres y mujeres. Sin duda, a este fin coadyuvarían, en diversa medida, las diferentes corrientes estéticas que convivieron, no siempre de forma armoniosa, en nuestro país durante buena parte de la centuria; especial relevancia tendría el costumbrismo y sus representaciones en este proceso, por su evidente sesgo pedagógico y modelador, como examinaré en el siguiente apartado.

#### **4. Escenas y fisiologías: subgéneros costumbristas de los cuerpos sexuales**

Para centrarse por completo en las representaciones sexogenéricas propuestas desde la literatura nacional resulta indispensable abordar una de las diversas tendencias estéticas que contribuyó a su singularización: el costumbrismo. Éste debe entenderse “como un ejercicio textual de definir las características regionales y como exploración de identidades igualmente locales. Asimismo, debe estudiarse como un intento por dialogar con lo universal [...], [el

---

<sup>73</sup> J. Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *op. cit.*, p. 311.

<sup>74</sup> *Idem.*

cual] centra más su atención en la ciudad y su entorno [...] y/o [en] las costumbres que se desean corregir”.<sup>75</sup>

Dentro la narrativa costumbrista, uno de los aportes más productivos en la configuración del imaginario nacional al que me he referido, fue el subgénero de la “fisiognomía”, manifestación que “plantea [...] la pervivencia anacrónica de una antigua forma de conocimiento natural en la sociedad y la cultura posilustradas”.<sup>76</sup> Como propone Cuesta Abad: “La fisonomía [o fisiognomía] es como una máscara que puede disimular múltiples rostros del todo distintos”.<sup>77</sup> Hacia el siglo XVIII, dicha modalidad textual migró del campo científico hacia las bellas letras, en donde encontró terreno muy fértil. Su objeto de estudio residía en el análisis del sujeto tanto en lo individual como en lo colectivo.

En el discurso “fisognómico” el papel del narrador no sólo consistía en un simple rol observacional, sino también en poseer una “vista perspicaz y grande uso de mundo”; así como en “distinguir cuáles [eran] los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía” de un personaje o una región determinada.<sup>78</sup> Quien enuncia el texto se convierte, así, en su propia fuente de conocimiento en tanto miembro de la sociedad que intenta retratar. Al analizar a la manera de las ciencias exactas los diferentes “perfiles” de ciertos hombres y mujeres, estos últimos dejan de ser sujetos para convertirse en piezas o cuerpos exhibidos, verificados y pensados a la luz de un ojo que se postula como conocedor o erudito de la naturaleza humana o de una sociedad en particular. Una más de sus características fueron las referencias

---

<sup>75</sup> B. Ruiz, *op. cit.*, p. 80.

<sup>76</sup> José Manuel Cuesta Abad, “Fisonomías de Baudelaire”, en *Baudelaire*, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>78</sup> Mariano José de Larra, *Artículos de costumbres*, p. 358.

“actuales” (para los lectores decimononos), con el fin de captar la vida cotidiana “en su singularidad, y por lo tanto, también en lo que podríamos llamar sus ‘vivos instantes’”.<sup>79</sup>

El costumbrismo desplegó un amplio espectro de subgéneros entre los que destacan: las escenas, las fisiologías y los tipos. Muchos de ellos se fusionaron tomando recursos unos de otros, por lo que a veces resulta difícil encontrarlos de manera pura o aislada. En cuanto a la *escena*, cabe señalar que su fin fue crear un ambiente provisto de una gran ornamentación, donde la descripción tanto de los espacios como de los sectores sociales que los habitan y configuran cobran especial relevancia: un baile, una fiesta, una conmemoración; en fin, ese lugar donde coexisten varios, si no es que todos, los estratos sociales de una comunidad. En palabras de Juan Poblete, por medio de la escena se trata de convertir “un espacio físico en un espacio moral nacionalizado el cual posibilitó que ‘todas las clases sociales’ [se reconocieran] en la práctica ceremonial y del tiempo solemne de rito nacional...”.<sup>80</sup> En este sentido, ciertamente, la escena costumbrista sirvió de igual modo como “testimonio” de los grandes cambios que cada nación experimentó durante la centuria decimonona, pero también de las *performances* representados por diferentes cuerpos nacionales:

Las diversas clases emergentes, sus respectivas vestimentas o modas, el tiempo libre, los paseos en carruaje, los salones, las fondas, ramadas y fiestas, el alumbrado público, la ópera, los bailes populares y de élite, etc., imponían todos tendencialmente un régimen de la visibilidad, un dominio de lo visual, del ver y ser vistos, que ya parecían indesmentibles aún para los sectores que más lamentaban su advenimiento. Dicha visibilidad, por su parte, exigía y permitía el análisis y comentario de la sociabilidad imperante como una forma de espectáculo para narrar y saborear, un tejido social para gozar, sufrir y también participar, pero sobre todo como una forma nacional para aprender, adquirir, inculcar y transformar las costumbres nacionales.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> L. Puelles Romero, *op.cit.*, p. 22.

<sup>80</sup> J. Poblete, *op. cit.*, p. 27.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 23.

Acorde con este espíritu visual, el narrador de la escena miraba y “dibujaba” “aquellas escenas, personajes u objetos que, dadas sus características formales o de contenido, [eran] considerados suficientemente atractivos para describirlos [...]”.<sup>82</sup> Dentro de ellas se distinguieron con claridad las funciones y los atributos de los lugares públicos y privados, así como del campo y la ciudad. Sus escenarios preferidos fueron el salón, el paseo y la avenida. En ellos los personajes se desenvuelven según “su capacidad para recurrir simultáneamente a la realización práctica del capital moral que su educación familiar representa [...] y al modelo de comportamiento verbal y corporal que la sociedad alta [les] proporciona”.<sup>83</sup>

En esa lógica, en la escena —cuyo nombre remite a una representación teatral— se intentó retratar la manera de hablar de los diferentes grupos sociales, esferas bajas y altas, pero también se puso atención en los temas de su plática: aquello que les causaba interés o preocupación. La reproducción de un léxico específico, dialecto o sociolecto, dentro de sus páginas obedeció al afán de establecer diferencias y jerarquías entre los unos y los otros; entre la gente perteneciente a cierta élite y las personas de los estratos más humildes. Si bien se estableció esta marcada distinción en los usos lingüísticos, en cuanto a los temas, los narradores de escenas señalaron ciertas afinidades entre los diferentes miembros de la comunidad. Todos participaban de los mismos sucesos de actualidad, hechos históricos y tradiciones; sus conversaciones giraban en torno a asuntos y espectáculos compartidos, así como a personajes de época que tomaban parte en ellos.

Además de la escena, otra de las modalidades costumbristas que imperaron durante buena parte del siglo XIX fue la *fisiología* o *tipología*. Ésta adquirió su nombre a partir de la apropiación literaria de los principios “fisognomistas” expuestos en manifiestos científicos

---

<sup>82</sup> María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*, p. 21.

<sup>83</sup> J. Poblete, *op. cit.*, p. 25.

que circularon entre el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX, tales como *Elementa physiologicae corporis humani* de Albert de Haller (publicado en ocho volúmenes en Suiza, entre 1757 y 1766).<sup>84</sup> Una de las primeras manifestaciones de la adaptación de este discurso científicista la encontramos en la magna obra *Tableau de Paris*, de Louis-Sébastien Mercier, publicada en seis volúmenes entre 1781 y 1788.<sup>85</sup> Desde ese momento las fisiologías se popularizaron y se dieron a conocer en diversos soportes: dentro de publicaciones periódicas o en grandes colecciones que reunían los esfuerzos creativos de varios autores.

Estas colecciones se elaboraron a manera de galerías escrituarias en las que se representaron las “fisognomías” de las figuras consideradas como representativas de cada nación; un ejemplo paradigmático de ello fue la serie *Heads of People*, publicada en Inglaterra por entregas en 1838, y en dos volúmenes entre 1840 y 1841, respectivamente. Tiempo después, otros países siguieron este ejemplo y recopilaron sus propios cuerpos en trabajos colectivos, impresos con títulos tan significativos como *Les Français peints par eux-mêmes*, difundido por entregas con el título de *Les Français Moeurs Contemporaines* en 1839, y editado en nueve volúmenes en 1842, y *Los españoles pintados por sí mismos*, distribuido también en fascículos, aparentemente en 1842.<sup>86</sup> México se sumó a la empresa costumbrista de pintar y describir sus propios cuerpos; justo a la mitad de la centuria apareció en el mercado la emblemática obra colectiva *Los mexicanos pintados por sí mismos*.<sup>87</sup>

En ese tomo se representaron “la caracterología y [las] actitudes psicológicas de [figuras] populares, la descripción de modos de vestimenta y lenguaje, y una crítica social

---

<sup>84</sup> L. Puelles Romero, *op. cit.*, p. 174.

<sup>85</sup> J. M. Cuesta Abad, *op. cit.*, p. 16.

<sup>86</sup> Para un estudio de las obras aludidas y su influencia en México *vid.* Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, pp. 53-101.

<sup>87</sup> La versión más antigua de *Los mexicanos pintados por sí mismos* data de 1854 (*cf. ibidem*, p. 278). Después tuvo múltiples reediciones.

con tono irónico”.<sup>88</sup> Sin embargo, cabría precisar que no todos fueron tipos “populares”; por el contrario, entre sus piezas pueden distinguirse dos clases: los heredados de la tradición europea y que podían encontrarse en cualquier país (El Abogado, La Casera, La Coqueta, etc.), y aquéllos considerados como propiamente nacionales, individuos cuyo origen era específicamente mexicano, entre los cuales existían algunos de un cariz humilde o popular (El Pulquero, La Chiera, por ejemplo).<sup>89</sup>

Al igual que las colecciones predecesoras, *Los mexicanos...* respondió a una “manera humorística y pseudocientífica [de abordar a] diversos personajes típicos”.<sup>90</sup> Gracias a estos cuerpos identificables, que los lectores supuestamente podían encontrar en su cotidianeidad, se establecieron perfiles generales nacionales, basados en elementos como “la profesión, el carácter, la extracción y hasta el modo de vida de los viandantes”,<sup>91</sup> pero también en sus defectos y vicios. Desde esa perspectiva, dichos retratos se rigieron por una especie de interdisciplinariedad; en ellos había, por un lado, confluencia de nociones sociales, morales y anatómicas, y, por otro, de la pintura (litografía o caricatura) y la literatura. Con ayuda de distintas artes y ciencias, en estas fisonomías se exponían “las meras deformaciones plásticas, ciertos rasgos ‘personales’ [intrínsecos] del retratado, sea en términos de captura de la subjetividad interior o mediante la acusación de las condiciones por las que [eran] personajes tipos del teatro social”.<sup>92</sup> No es casual, en ese sentido, que la mayoría de las figuras descritas en los compendios mencionados se acompañaran de su iconografía; litografía y texto

---

<sup>88</sup> Camilo Ayala Ochoa, “Presentación” a *Tipos Mexicanos*, p. 23. De acuerdo con el carácter nacionalista de la publicación, Cécida Webster Henestrosa menciona que: “No parece una mera casualidad que el día 16 de septiembre de 1854, aniversario del ‘Grito de Dolores’, se estrenara en el Gran Teatro Santa Anna el Himno Nacional Mexicano, y que días después apareciera la primera entrega de *Los mexicanos pintados por sí mismos*” (C. Webster Henestrosa, “Liminar” a *Los mexicanos pintados por sí mismos*, p. XII).

<sup>89</sup> Cf. Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, pp. 280 y 291.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>91</sup> W. Benjamin, *Baudelaire*, p. 72.

<sup>92</sup> L. Puelles Romero, *op. cit.*, p. 35.

conformaron una unidad de gran valor semántico, artístico, así como, en otro nivel, de mercado, en la medida en que lo visual no sólo apoyaba y otorgaba sentido a la parte explícitamente literaria, sino que también generaba mayor interés en los consumidores.<sup>93</sup>

En cuanto a lo formal, cabe destacar que las fisiologías o tipologías comúnmente se estructuraban desde un punto de vista de un narrador en primera persona o un yo poético, dependiendo la modalidad textual que el autor eligiera para elaborar juicios, críticas, o señalamientos a propósito de los supuestos tipos comunes.<sup>94</sup> Por lo general, éstos fueron retratados a la manera de “una especie botánica o zoológica, perteneciente a determinada familia, raza, especie”, exaltando, además, su hábitat, indumentaria, manera de hablar y desenvolvimiento en sociedad.<sup>95</sup> En las fisiologías y los tipos se restringió el desarrollo literario de los retratados, ya que éstos “se [trataban] de [...] arquetipos inmutables cargados de una vez y para siempre de una serie de características, sin la evolución, sin los cambios que son de esperarse en el desarrollo de un personaje literario [...]”;<sup>96</sup> en otras palabras, esta serie de relatos carecía de acción narrativa y, como advierte Cécilia Webster, se construían de acuerdo con un itinerario narrativo previamente establecido:

se comenzaba con el cuadro de datos históricos, se retrataba al protagonista: su aspecto físico y ademanes así como la vestimenta y herramientas [...] Además, las narraciones mostraban a los personajes en situaciones que los vinculaban con otros

---

<sup>93</sup> En cuanto a la imagen y el texto en el costumbrismo, la relación puede catalogarse de un “binomio indisoluble” (cf. Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, p. 20). Sin embargo, no hay que olvidar que ambos se encuentran anclados a un sistema de producción en rotativos, de manera que existen narraciones que no fueron acompañadas por su representación pictórica como el caso del “Álbum fotográfico” de Hilarión Frías y Soto.

<sup>94</sup> Mario Praz menciona que: “Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía” (M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 351). Para una definición más completa sobre los tipos sociales vid. L. Puelles Romero, *op. cit.*, p. 171 y Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, 18 y 53-55.

<sup>95</sup> Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, p. 290.

<sup>96</sup> José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 54.

tantos, con lo que a través de su descripción resulta posible tener un verdadero cuadro social.<sup>97</sup>

A pesar de su aparente superficialidad, en la construcción de estos textos podemos encontrar huellas del discurso “fisognómico” de corte científicista, fundamentado en la idea de que por medio del análisis del exterior de un tipo podría conocerse su interior (en el sentido de valores, no de órganos).<sup>98</sup> Tal forma de mirar a las figuras resaltaba las características corporales como una traducción literal o metafórica del alma; de este modo, mediante la observación del físico se podía acceder a lo que el sujeto pensaba, sentía, padecía y valoraba.<sup>99</sup> En esa lógica discursiva, es posible asegurar que una de las funciones ideológicas de estas textualidades fue la de intentar, a partir de este conocimiento del alma, moldear cuerpos individuales y colectivos en una gran unidad polimorfa, con el propósito de crear una identidad y ofrecer una concepción de lo nacional. Desde una perspectiva de género, es evidente que estas textualidades costumbristas sirvieron de vehículo para plasmar y sancionar distintos perfiles masculinos y femeninos tanto hegemónicos como alternativos, entre los que sobresaldrían los denominados “efebos románticos” que tuvieron su particular expresión en el contexto mexicano, como se revisará a continuación.

## **5. Las fisiologías del “efebo romántico” y su impacto en la narrativa decimonona**

---

<sup>97</sup>C. Webster Henestrosa, “Liminar” a *op. cit.*, pp. XIV-XV.

<sup>98</sup> Cf. J. M. Cuesta Abad, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>99</sup> Cabe señalar que las descripciones fundamentadas en una correspondencia entre cuerpo y alma tienen su origen en la Antigüedad y han atravesado por distintas etapas histórico literarias. Gracias a Johann Kaspar Lavater, éstas adquirieron un auge “[e]n las postrimerías del siglo XVIII y los principios del XIX [debido a que] su influencia era omnipresente en los círculos artísticos y literarios, y en el público en general” (Francisco González Crussí, *El rostro y el alma*, p. 76). El impacto social fue de tal magnitud que las bases fisonómicas de Lavater prontamente fueron apropiadas por el imaginario colectivo. Incluso hasta la fecha muchas personas hacen uso de ellas, aunque sin saber quién y cuándo se establecieron.

Dentro de las páginas costumbristas mexicanas, los “efebos románticos” fueron configurados a partir de una serie de atributos cercanos a los de la figura extranjera del dandi, el cual para Baudelaire debía poseer una fisonomía que lo distinguiese del resto, una especie de originalidad notoria, un “placer de asombrar y la satisfacción orgullosa de nunca asombrarse”.<sup>100</sup> Con seguridad, estos personajes causaban una especie de extrañamiento y atracción en el espectador-lector gracias a su imperiosa necesidad de jamás pasar inadvertidos, de ser el centro de atención.<sup>101</sup> En distintas regiones de Europa y América Latina surgieron diferentes nombres para definir a estas presencias que representaban una masculinidad alternativa; es decir, diferente a la del canon viril imperante en el imaginario sexogénico de la época. Así, fue llamado *beau* en Inglaterra, *petit-mâitre* en Francia, currutaco en España; pisaverde y ninfo en México.<sup>102</sup> La representación y difusión de éstos en rotativos se circunscribió a un espacio específico: la urbe, centro del desarrollo civilizador del siglo XIX.

La obra que, se cree, inauguró el tratamiento literario de estos “efebos” decimononos, que entendieron la vanidad como un “vaciar de sí para vivir en los ojos de los demás”,<sup>103</sup> fue *The Spectator*, dirigido por Joseph Addison y Robert Steele, cuyas entregas diarias aparecieron entre 1711 y 1714, publicación periódica considerada como un hito de las

---

<sup>100</sup> Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, pp. 41-42.

<sup>101</sup> A esta característica se le ha denominado “erostratismo”. Su nombre hace referencia al mito de Eróstrato, quien incendia el templo de Diana en Éfeso. El término se utilizó para designar a la asociación de la malignidad con la amoralidad y la vanidad en los débiles. Para Foucault, sin embargo, aludía a personas que “[podían] alcanzar celebridad [...] y [procuraban] atraer la atención mediante extravagancias vestimentarias o bien por actos extraordinarios” (M. Foucault, *Los anormales*, p. 16).

<sup>102</sup> A los “pisaverdes [...]” después se les dio el nombre de *petimetres* ó de *elegantes* á la francesa, y de *Dandys* á la inglesa [...] se les llama *currutacos* [...] suelen apellidarlos con mil epítetos que inventan, adoptan, desechan y sustituyen, siendo los más notables el de *catrines*, y el de *rotos*” (Imitación del Estudiante, “El Pisaverde”, en *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, ts. I-III, 1 de enero de 1840, pp. 130-131). Al respecto vid. Christopher Conway, “El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana”, en A. Peluffo e I. M. Sánchez (edits.), *op.cit.*, p. 194.

<sup>103</sup> L. Puelles Romero, *op. cit.*, p. 55.

textualidades costumbristas.<sup>104</sup> Dentro de sus páginas se encuentra un artículo denominado “The Dissection of a Beau’s Head”, impreso en enero de 1712.<sup>105</sup> Resulta altamente significativo que, justamente, este texto se publicó, con variantes, en dos órganos de la prensa mexicana: *El Mosaico Mexicano*<sup>106</sup> y *El Siglo Diez y Nueve*.<sup>107</sup>

La traducción de *El Mosaico*... apareció con el título de “Análisis de la cabeza de un Petimetre”,<sup>108</sup> en cambio, la del *El Siglo* pretendió ceñirse más al original inglés, por lo cual llevó el encabezado de “Dissección de la cabeza de un Petimetre”.<sup>109</sup> En ambas traducciones el narrador se introduce imaginariamente en la cabeza de un hombre vanidoso del siglo XIX,

---

<sup>104</sup> En el “Panorama Matritense”, Larra analiza los diferentes tipos, intenciones y genealogía del subgénero. En sus páginas caracteriza el periódico de Addison como fundacional, en este sentido: “El primero que en Inglaterra dio el ejemplo con admirable profundidad y perspicacia fue Addison en *El espectador*, y si ninguno logró superarle, no dejó con todo tener felices imitadores” (M. José de Larra, *op. cit.*, p. 357). El autor también lo menciona en “El casarse pronto y mal” al enumerar algunos diarios: “[...] por más que confesamos también no tener para este género el buen talento del *Curioso Parlante*, ni la chispa de Jouy, ni el profundo conocimiento de Addison” (*ibidem*, p. 54). Ferreras concuerda con Larra cuando expone que los “autores [de *The Spectator*] han sido considerados como los fundadores del costumbrismo o los inventores de lo que ellos mismos denominaron *essay or sketch of manners*” (no en el sentido de maneras o formas, sino de comportamientos). Asimismo califica el diario como una “publicación de primera magnitud en cuanto a la corriente costumbrista europea se refiere” (Juan Ignacio Ferreras, “Novela y costumbrismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 242, 1970, p. 358).

<sup>105</sup> Según el *Oxford English Dictionary*, un *beau* es un ser superficial y vanidoso (*apud* en la nota 2 de Ch. Conway, *op. cit.*, p. 194).

<sup>106</sup> *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* inició su periodización de manera quincenal el 1° de octubre de 1836 al 15 de marzo de 1837, después, de 1840 a 1842, fue semanal. Impreso por Ignacio Cumplido, se autodefinió como “una colección [...] para el uso privado”, cargada de cierto eclecticismo, tanto en géneros literarios como en procedencia; pretendió, asimismo, centrarse en “la naturaleza y la industria”. Una de sus principales características fue el uso de imágenes: “aquellos dibujos que demanden una lámina para su más perfecta inteligencia, irán desde luego con este adorno” (Los Editores, “Introducción” a *El Mosaico Mexicano*, t. I, 1836, pp. 2-3). Ma. E. Pérez Salas lo califica como “pionero de la prensa ilustrada” (*vid.* Ma. E. Pérez Salas, *op. cit.*, pp. 213-217). Entre sus colaboradores aparece Ignacio Rodríguez Galván, cuya obra será analizada en el siguiente capítulo.

<sup>107</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, periódico editado desde sus orígenes por Ignacio Cumplido, se distinguió por su tendencia liberal. Se fundó el 8 de octubre de 1841 y duró hasta el 15 de octubre de 1896.

<sup>108</sup> Addison, “Análisis de la cabeza de un Petimetre”, en *El Mosaico Mexicano*, t. IV, 1840, pp. 484-486.

<sup>109</sup> Addison, “Parte literaria. Dissección de la cabeza de un Petimetre y del corazón de una Coqueta”, en *El Siglo Diez y Nueve*, año IV, t. II, época 3°, núm. 1 434 (21 de noviembre de 1845), pp. 3-4. Los textos se diferenciaron aún más en su fondo. *El Mosaico*... internamente da a entender que se trata de un sueño; *El Siglo*... lo señala explícitamente con un subtítulo. También difieren en cuanto a la extensión y la división: en el primero, de 1840, aparece únicamente el petimetre, hojas después es analizada la coqueta, versión femenina de éste; en el segundo, de 1845, se encuentran juntos en un solo relato, pues conforman una pareja de estrecha unión. Otra diferencia es que en el último se utilizan voces mucho más vinculadas al discurso médico, como la palabra ‘cirujano’ la cual denota con mayor precisión la labor de diseccionar un cuerpo. Pero quizá la mayor distinción reside en que al primero lo antecede la imagen de un petimetre (Addison, *El Mosaico Mexicano*, p. 484). También se anexó en el “Apéndice” (p. 86, [figura 5])

donde encuentra, en vez de sesos, una serie de cavidades extrañas y desordenadas, a manera de gavetas repletas de utensilios para el uso personal. Acompañado por otros anatomistas, el narrador halla dentro del cráneo perfumes, espejos, encajes, bordados, anillos, guantes, etc. Contrariamente a un “hombre normal”, el petimetre alberga en su cabeza, además, las herramientas propias de un Don Juan: epístolas amorosas, novelas, lisonjas, juramentos, promesas y canciones (armas todas de seducción). Una vez establecido su perfil de seductor y vanidoso, quien enuncia el discurso prosigue con la descripción del cadáver: los ojos, por ejemplo, están deteriorados por su constante filtrado, y por todos los conductos de su cerebro circulan lo que el cirujano considera un tipo de azogue como el de los espejos.

Los títulos de ambos textos demuestran, claramente, que las traducciones mexicanas relacionaron esta figura con la del *petit-maître*, término que literalmente quiere decir pequeño maestro o señorito. Aun cuando este artículo inaugural marcaría la llegada de esta masculinidad “efébrica” desde Inglaterra, cabe resaltar que su apropiación atravesó por otras regiones. Las evidencias hacen creer que este tipo arribó a tierras mexicanas más bien vía Francia, como sucedió con otras representaciones costumbristas nacionales.

De tal suerte, como advertí al inicio de este apartado, en nuestro país dichas figuras estuvieron impregnadas de cierto extranjerismo, no anglosajón, sino más bien de la cultura parisina.<sup>110</sup> Dotados de una fisonomía y un comportamiento europeizados, los vanidosos eran cuestionados en el marco de las aludidas discusiones sobre la identidad propia llevadas a

---

<sup>110</sup> Como ocurre en el caso específico de El Pollo que “representaban un grupo de jóvenes afrancesados y adinerados, que despreciaban los valores por los cuales habían derramado su sangre los liberales” (Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras II. Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del carnet de Facundo (1869-1870, 1871, 1890)*, p. LVII). Este tipo masculino mexicano “se define por una identidad imaginada asociada a los patrones literarios europeos” al igual que el petimetre (vid. C. Conway, *op. cit.*, p. 201). Por lo que no es gratuito que a El Pollo se le califique de un “Adonis”, ya que se trata de un mancebo “Guapo y bello como un sol” (Heberto, “El Pollo”, *México y sus costumbres*, [25 de julio de 1872] p. 5-6). A estos versos los acompaña un grabado atribuido a José María Villasana que se incluyó en el “Apéndice” (p. 87 [figura 6]).

cabo en México durante buena parte del siglo XIX. Cabe señalar que el incremento de las representaciones de hombres presumidos y vanidosos en la literatura mexicana se efectuó a la par del proceso modernizador experimentado en distintas regiones de Occidente. Gracias al desarrollo industrial y tecnológico se mejoraron y proliferaron las pomadas, los ungüentos, los polvos y todo tipo de utensilios para “incrementar” la belleza del ser humano, así como para prolongar, aunque fuera de manera artificial, la juventud. El desarrollo de la industria del vestido también ayudó a la estilización de los cuerpos de ambos géneros durante esta época.

En este sentido, es importante destacar que para estos “efebos románticos” vestir es sinónimo de ser visto, de actuar. A partir de sus diferentes artilugios corporales se construye una noción alternativa de género frente a un público, demostrando su “auténtica” actitud vital. Las prendas condicionan, además, ciertos movimientos del cuerpo; es decir, la indumentaria tiene un papel crucial en la puesta en escena. Esta excentricidad afecta todas las esferas de la vida de los personajes como una forma “única” de desenvolverse, de moverse, de comportarse en una sociedad ficticia. Ellos se exponen constantemente a los ojos y los labios públicos y construyen sus *performances* con un perfil egocéntrico, impasible y, en muchos momentos, impertinente.

Estos roles literarios masculinos, en cuanto a géneros performativos, pasan de ser notorios a, la mayoría de las veces, exagerados; se tratan de “un interminable ponerse y quitarse máscaras [...]. Tales actuaciones son llevadas a cabo con una particular actitud de seguridad en sí mismos”.<sup>111</sup> Entiéndase máscaras en un sentido más amplio de crear un papel a través de elementos como el maquillaje; el disfraz, cuya vertiente, el travestismo, atraviesa

---

<sup>111</sup> Robert Irwin Mckee, *Mexican Masculinities*, p. 25 (la traducción es mía).

la idea preconcebida de que “los hombres usan pantalones y las mujeres vestido”, lo cual define sus actuaciones sexogenéricas.

Si bien las fisiologías se estimaron como idóneas para retratar a los “efebos románticos”, no fueron las únicas en usarlos como materia prima. De hecho, buena parte de las modalidades textuales de corte costumbrista de alguna manera lo hicieron; en particular la novela echó mano de estas figuras para desarrollar contraejemplos. De esta suerte, las fisiologías se insertaron y adaptaron de forma paulatina a la heterogénea estructura novelística, en la que se difundieron masivamente.

No es casual, al respecto, que los subgéneros costumbristas se integraran de una manera más o menos armónica a la novela, género que a lo largo del siglo adquirió un valor simbólico, debido al plan ideológico propuesto por la élite letrada, la cual la utilizó para plasmar y difundir sus anhelos y modelos de lo nacional, como lo postuló Ignacio Manuel Altamirano, uno de los más visibles influyentes “patriarcas” de nuestras letras:

La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de la literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que otro modo habría sido difícil que aceptasen [...] hay que buscar en el fondo de ella [...] una intención profundamente filosófica y transcendental en las sociedades modernas.<sup>112</sup>

Es justo en esta modalidad narrativa, donde propongo el estudio de la representación de los “efebos” a partir de una serie de lineamientos que expongo en el siguiente inciso.

## **6. Propuesta para una aproximación a los “efebos románticos”**

---

<sup>112</sup> I. Manuel Altamirano, *Obras completas XII. Escritos sobre literatura y arte, I*, p. 39.

Como mencioné en un principio planteo el análisis de los “efebos románticos” a la luz de la *performance*. Desde esta perspectiva, considero que es posible aplicar algunos de los conceptos ya estudiados de Judith Butler y Diana Taylor, puesto que la literatura puede considerarse como una especie de archivo que atesora la representación del acto.<sup>113</sup> Así, los escritores, en su calidad de artistas, “juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador y con la del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social”.<sup>114</sup>

Habiendo expuesto lo anterior, me parece necesario ahora establecer las directrices que regirán el futuro análisis literario de los personajes considerados como “efebos románticos”; para ello propongo cuatro ejes los cuales, aunque se analizarán de manera conjunta, me parece prudente separarlos aquí para exponer de manera más clara los elementos de estudio de la presente investigación:

1. Escenario: ¿Dónde realiza el “efebo” su *performance*?

Los lugares donde ocurren los hechos distinguiendo los públicos de los privados, interiores de exteriores. Con frecuencia los espacios reflejará el contexto histórico-cultural mediante sus referentes.

2. Actuante: ¿Quién lo hace?

El rol que los protagonistas interpretan. Este puede variar según la función que realice dentro de un sistema: ya sea familiar (hijo, padre, hermano), profesional (intelectual, militar, sacerdote) o, incluso, teatral (por ejemplo, si el personaje actúa de Don Juan

---

<sup>113</sup> “Este archivo hecho por el ser humano mantiene lo que se percibe como el núcleo duradero-registros, documentos, fotografías, textos literarios, expedientes policíacos [...]” (D. Taylor, “Usted está aquí: El AND del performance”, en D. Taylor y M. Fuentes [comps.], *op. cit.*, p.16).

<sup>114</sup> D. Taylor, “Introducción” a *ibidem*, p. 12.

en la obra dramática de *Don Juan Tenorio*). Este último resulta de suma importancia ya que, si el personaje está actuando algún papel además del que le ha tocado vivir, se deberán hacer notorias las transformaciones, las cuales muchas veces estarán basadas en la apariencia y en la vestimenta.

3. Espectáculo: ¿Qué hace?

Las acciones elaboradas por los actores (poses, gestos, hechos). Todo lo que constriñe al cuerpo de los protagonistas. Cabe resaltar que la manera en cómo personifican sus actos será de vital relevancia, ya que por medio de ésta se acercan o alejan de los ideales impuestos a los hombres y las mujeres del siglo XIX.

4. Mirada: ¿Para quién o quiénes lo hace?

Los personajes siempre son observados por el narrador, por ellos mismos o por otros personajes. Los protagonistas constantemente son el centro de atención en la narración. En este punto habrá que preguntarse quiénes enfocan su vista en ellos y a través de los ojos de quién son vistos para saber la concepción que se presenta sobre los actores y cómo se configuran por medio de los demás. Por último, si es el caso, se cuestionará cómo se ven los personajes a sí mismos y cómo ambas percepciones afectan la construcción de su propia imagen.

Estos cuatro ejes servirán para identificar las *performances* que distinguen y fundamentan mi estudio de dos figuras emblemáticas de la literatura mexicana decimonona: el Pisaverde y el Ninfo, que se presentará en los siguientes dos capítulos.

## CAPÍTULO II MANOLITO EL PISAVERDE

### 1. Ignacio Rodríguez Galván: portavoz de la Academia de Letrán

Como he desarrollado a lo largo de este texto, el siglo XIX mexicano fue una época compleja en todos los ámbitos: político, económico, social y cultural. Cabe destacar que estas esferas, en conjunto, influyeron en la sistematización gradual del campo literario e intelectual.<sup>115</sup> Tal proceso se debió en gran parte a las asociaciones literarias instituidas durante esa centuria. Parnasos, liceos, colegios e, incluso, tertulias sirvieron de punto de partida para la configuración de una élite letrada; entre ellos, sobresalió la Academia de Letrán, uno de los principales cenáculos donde se fundaron nuestras bellas letras.<sup>116</sup>

Al respecto, cabe recordar que, una vez consumada la Independencia mexicana (1821), se experimentó una paulatina transformación de las instituciones encargadas del estudio y resguardo de los conocimientos. Las órdenes eclesiásticas novohispanas abrieron paso a nuevas condiciones de aprendizaje, ya no arraigadas en los conceptos medievales del *trivium* y *quadrivium*, sino en el progreso inspirado por el Iluminismo y los nuevos ideales provenientes del liberalismo europeo. Como establece Josefina Zoraida Vázquez:

las universidades perdieron su prestigio y fueron sustituidas por academias encargadas de difundir conocimientos científicos y por los nuevos institutos de

---

<sup>115</sup> Entiendo como campo intelectual al círculo de personas cuyo poder reside en la palabra y el conocimiento. Su lugar central siempre se encuentra en constante movimiento con el resto de la periferia (cf. Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Teresa Delgado [comp.], *Textos de teorías y críticas literarias [Del formalismo a los estudios poscoloniales]*, p. 241).

<sup>116</sup> Cf. José Emilio Pacheco, *A 150 años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso*, p. 40.

ciencias y artes promovidos por los republicanos, los cuales iban a educar a la generación que haría su entrada a la política a mediados del siglo.<sup>117</sup>

Tal fue el caso de la referida Academia de Letrán cuya sede, como su nombre lo indica, se ubicó en el Colegio de San Juan de Letrán, en lo que hoy es la esquina de Venustiano Carranza y el Eje Central Lázaro Cárdenas. El Colegio había sido fundado por el Virrey Mendoza durante el siglo XVI para la educación de los mestizos, quienes habían estado segregados del estudio hasta ese momento. En este sentido, Letrán sirvió como uno de los primeros talleres literarios del país recientemente emancipado; de manera oficial, se constituyó con el discurso pronunciado por José María Lacunza ante José Nepomuceno Lacunza, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto, en una celda del Colegio la noche del 11 junio de 1836. En palabras de este último: “La Academia tuvo [la] más alta significación, democratizando los estudios literarios y asignando las distinciones al mérito, sin distinguir edad, ni posición social, ni bienes de fortuna, ni nada que no fuera lo justo y elevado”.<sup>118</sup> En ella dialogaron antiguos, modernos, liberales y conservadores.<sup>119</sup> La Academia estuvo conformada, así, por un grupo de amigos y compañeros, la mayoría de ellos nacidos entre 1806 y 1820, que, si bien no compartieron la misma ideología, procuraron enaltecer los rasgos propios de México; todos ellos serían reconocidos como “la prez y gala de los mejores poetas, escritores e intelectuales y los más sobresalientes jóvenes de la época”.<sup>120</sup> Al respecto, sólo cabría advertir que estas veladas tuvieron como antecedente otras reuniones semejantes que se llevaban a cabo en la ciudad; entre ellas destacaron las encabezadas tanto por la familia

---

<sup>117</sup> Josefina Z. Vázquez, “De la independencia a la consolidación republicana”, en *Nueva historia mínima de México*, p. 187.

<sup>118</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 96.

<sup>119</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 21.

<sup>120</sup> Marco Antonio Campos, *La Academia de Letrán*, p. 15.

de Francisco Ortega,<sup>121</sup> como por Mariano Galván (1791-1876) en las cuales su sobrino, Ignacio Rodríguez Galván, tomó parte.<sup>122</sup>

Ahora bien, no bastó únicamente la congregación de jóvenes ávidos de saber, también se necesitó de alguien que poseyera cierto renombre para hacer visible a la también llamada, años más tarde, “pléyade de Reforma”.<sup>123</sup> Éste resultó ser Andrés Quintana Roo, reconocida personalidad del momento, debido no sólo a su relación con José María Morelos y Pavón, sino también a su participación en la lucha de Independencia. Por sus méritos, dicho escritor fue nombrado presidente perpetuo de la Academia, en cuyas sesiones participaron los aludidos hermanos Lacunza, Tossiat y Prieto, así como Ignacio Ramírez, Fernando Calderón, José Joaquín Pesado, Wenceslao Alpuche, Manuel Payno, Juan Navarro, el ya mencionado Rodríguez Galván, entre otros. Todos se rigieron bajo el principio de “mexicanizar la literatura, emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar”, por medio del retrato de la flora y fauna (“nuestros vergeles y frutas”), la historia (“los horrores de la Inquisición”, “la condición degradante de los criollos”, pero también al rescate del pasado precolombino retomando alguna historias “aztecas”) y las costumbres mexicanas.<sup>124</sup> El último aspecto fue ampliamente explorado en la narrativa de muchos de sus integrantes, que utilizaron el

---

<sup>121</sup> Estas veladas se realizaban en la calle de Escalerilla núm. 2, hoy calle de Guatemala, a espaldas de la Catedral. Al respecto Tola de Habich afirma que allí: “Francisco Ortega [...] un poeta distinguido de los primeros años republicanos [...] pensando en la educación de [sus hijos], no se le ocurrió mejor idea que reunir en su casa a muchachitos de la misma edad [...]. Les puso una mesita de billar, música y les instaló una imprenta en los bajos de la casa para que aprendieran el oficio [...], les daba clases de latín y de literatura, y hasta invitaba al poeta Manuel Carpio [...]. Los muchachos [que oscilaban entre 15 y 16 años] incluso se atrevieron a crear un periódico manuscrito que se llamaba *Obsequio a la Amistad* [...]. Estas reuniones duraron de 1833 a 1836” (F. Tola de Habich, “Estudio preliminar” a *El Año Nuevo de 1837*, t. I, p. XVIII). En ellas se encontraban personalidades como “Antonio Larrañaga, Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Carpio, Luis Martínez de Castro y un joven Silva que más tarde fue sacerdote”; muchos de ellos después se afiliaron a las juntas realizadas en la Academia de Letrán (Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 68).

<sup>122</sup> “En la librería [de Galván] había tertulia perpetua de literatos chancistas, clérigos de polendas, como el doctor Quintero, Moreno Jove y otros, y poetas como Couto, Carpio y Pesado” (G. Prieto, *op. cit.*, p. 58).

<sup>123</sup> Luis González y González *apud* en J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 20.

<sup>124</sup> G. Prieto, *op. cit.*, p. 96.

“costumbrismo” como mecanismo para recrear a la sociedad, a la vez que para modelarla de acuerdo con un imaginario nacionalista.<sup>125</sup>

Originario de Tizayuca, hoy estado de Hidalgo, Rodríguez Galván (1816-1842) trabajó en uno de los centros editoriales más importantes de la época, propiedad de su tío, la citada Librería de Galván, ubicada en el portal de Agustinos número 3. Allí tuvo acceso, por un lado, a diferentes lecturas que lo formaron como escritor, y, por el otro, a las relaciones personales que le permitieron convertirse en uno. El ingreso de Rodríguez Galván a la Academia de Letrán comenzó con el envío de una composición anónima, caracterizada, según Prieto, por su “versificación [...] trabajosa y brusca, [...] sentimiento tiernísimo, [...] imágenes vivas y novedad muy cercana a la extravagancia. Trascendía la oda a la escuela romántica, pero indudablemente revelaba un ingenio superior”.<sup>126</sup>

Como parte de esta asociación, el autor experimentó con diversos géneros literarios como la novela, el drama y la poesía. Los versos que conforman “La profecía de Guatimoc” lo consagraron como uno de más reconocidos poetas de inspiración romántica en nuestro país. Esta emblemática poesía fue publicada por primera vez en 1839 en las páginas de *El Año Nuevo* (1837-1840), órgano difusor de los trabajos literarios de los integrantes de Letrán. Al respecto, valdría la pena subrayar que la presencia de Rodríguez Galván resultó decisiva para consolidar la agrupación, dada su labor tanto de promotor como de editor de dicha publicación, cuyas “piezas originales”, supuestamente “no se formaron para publicarse: contienen la relación de los pensamientos, de las pasiones de sus autores...”.<sup>127</sup> De tal suerte

---

<sup>125</sup> Bajo esta perspectiva patriótica, de acuerdo con Benedict Anderson, “la nación llegó a ser imaginada y, una vez imaginada, moldeada y transformada” (B. Anderson, *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 200).

<sup>126</sup> G. Prieto, *op. cit.*, p. 84.

<sup>127</sup> Sin firma, sin título, en *El Año Nuevo*, t. 1, p. IV.

que, según los redactores, esta especie de anuario sólo estaba destinado a sus propios integrantes, quienes escribían para ser leídos y criticados por sus cófrades; de ahí, el subtítulo de la publicación: “Presente Amistoso”.<sup>128</sup>

Entre las características de dicha publicación sobresalen: su carácter exclusivamente literario y, la más importante, su referida intención de crear una identidad nacional a través de la literatura. Al finalizar el primer volumen, el editor sostuvo que tal empresa estaba encaminada a “los verdaderos mejicanos que [amaban] de corazón a su país, por ser obra enteramente original de algunos de sus compatriotas”.<sup>129</sup> En suma, por medio de las bellas letras los escritores reunidos en el *Año Nuevo* buscaron conformar un corpus genuinamente “mexicano”; así lo señaló Prieto cuando afirmó que tanto él en su “Insurgente”, como Calderón en su “Adela” y Rodríguez Galván en su “Moza” y “Manolito el pisaverde” ambicionaban representar “nuestras costumbres” pronunciándose “contra los vicios [...]”.<sup>130</sup>

De acuerdo con esta visión, no resulta extraño que “Manolito el Pisaverde” sea una narración que pretende examinar a la sociedad mexicana de su tiempo, a partir de un protagonista que se muestra como un agente anómalo; es decir, en términos sexogenéricos, en constante oposición “con lo normal, con la norma [...] es definitivamente [lo] excéntrico, [lo] anormal”.<sup>131</sup> Dividida en cuatro capítulos (El baile, La cruz, Almaráz y El Cabrío), esta novela corta cuenta la historia de Manolito, quien en realidad es María, una mujer disfrazada de pisaverde. Con ayuda de esa máscara, el personaje viaja a México con el objetivo de resarcir su honor y obligar al hombre que ama, llamado Jacinto Almaráz, a cumplir su palabra

---

<sup>128</sup> Aunque José Emilio Pacheco señala que el subtítulo completo era “Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas” (J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 31), en el facsímil impreso por la Universidad únicamente está escrito “Presente Amistoso”.

<sup>129</sup> Sin firma, “El Editor”, en *El Año Nuevo*, t. 1, p. 189.

<sup>130</sup> G. Prieto, *op. cit.*, p. 96.

<sup>131</sup> Cf. Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer*, p.53.

de matrimonio. Motivado por sus aspiraciones económicas y de ascenso social, este último ya ha contraído matrimonio con Teodora, una rica joven mexicana perteneciente a una familia de alcurnia.

El texto ha sido antologado múltiples veces como un ejemplo del romanticismo mexicano, incluso en la edición de *Cuentos románticos* reunidos en la Biblioteca del Estudiante Universitario. En el prólogo de esta edición, David Huerta retoma las palabras de Luis Leal, cuando señala que en esta obra

las descripciones ambientales [...] son realistas, rasgo que está compensado por el predominante sentimentalismo y la idealización de los personajes. Los temas románticos europeos son los primordiales y poco aporta el espíritu nacional en el terreno temático. Estos temas trillados son “el amor imposible, el fracaso en amores, la rebeldía, la aventura truculenta, las intrigas, el honor mancillado”. La estampa histórica y el costumbrismo están presentes también.<sup>132</sup>

Si atendemos lo anterior, “Manolito...” podría leerse a la luz de una cierta tensión entre lo mexicano y lo extranjero. Desde el epígrafe que lo antecede (“¡Oh infeliz una y mil veces / la que se ve aborrecida / de la cosa que más quiere!) se establece un diálogo con la obra dramática de Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo, los celos*.<sup>133</sup> Los versos revelan el ambiente cultural conflictivo que imperó durante los años postindependentistas en el entorno mexicano, donde, a pesar de las aspiraciones

---

<sup>132</sup> David Huerta, “Prólogo” a *Cuentos románticos*, p. x.

<sup>133</sup> La tragedia de Calderón de la Barca, también llamada *El Tetrarca de Jerusalén* (título al que se remite en el epígrafe) se centra en la posesiva relación amorosa entre el Tetrarca y su esposa Mariene. Existen concordancias entre la obra dramática y el texto de Rodríguez Galván como la indiscreta curiosidad de una mujer, la mentira y el final funesto del personaje femenino. El fragmento citado por Rodríguez Galván se encuentra en el último monólogo de Mariene en la II jornada, vv. 2318-2324: “¡Oh, infelice una y mil veces / la que se ve aborrecida / de la cosa que más quiere! / ¿En qué, amado esposo mío, / en qué mi vida te ofende, / que te pesa de que viva / la que adorarte muere?” (Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*, p. 537). A pesar de que Altamirano señala que en las “composiciones dramáticas” del autor de *Manolito*... “se nota [una] estructura calderoniana” desconozco algún estudio actual sobre estas resonancias de la literatura del Siglo de Oro en la obra de Rodríguez Galván (cf. I. M. Altamirano, “Ignacio Rodríguez Galván [Apuntes biográficos]”, en *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte*, t. 2, p. 100).

nacionalistas, no se dejó de lado la tradición hispana. Al respecto, cabría advertir que, en esta obra, aun cuando existe una evidente conexión con el legado español y, por lo tanto, europeo, significativamente el autor intentó nacionalizarla por medio de espacios y personajes contruidos bajo los principios que rigieron los principales subgéneros costumbristas: la escena y la fisiología. En este caso el centro de la atención reside en el Pisaverde, cuya presencia y acciones se analizarán a partir del itinerario metodológico propuesto al final del capítulo anterior.

## **2. La *performance* de El Pisaverde**

En *El Año Nuevo*, esta novela corta se presenta al lector con un dato entre corchetes, que sitúa el lugar y tiempo de la narración: “[Mejico-1832]” (p. 163).<sup>134</sup> Si bien se establecen desde el principio estas coordenadas espacio-temporales, el autor las refuerza al recrear a lo largo de la obra varios lugares tanto públicos como privados identificados, implícita o explícitamente, con el México de esa época. De esta suerte, en sus páginas aparecen la algarabía de las tabernas de San Pablo o de la Palma, la casa de descanso de don Fernando Murtas y el pedregal, ambos ubicados en el pueblo de San Ángel (*cf.* p. 191). Asimismo, se describen otros escenarios íntimos, por medio de los cuales se contribuye a la caracterización de las costumbres de los personajes, tales como la alcoba de doña Teodora (*cf.* p. 177). Todos éstos funcionan como “escenografías sociales”, donde se reúnen, conviven y dialogan

---

<sup>134</sup> Ignacio Rodríguez Galván, “Manolito el Pisaverde”, en *El Año Nuevo de 1838*, edición facsimilar, t. II, pp. 163-199. Todas las citas provienen de esta edición, por lo cual sólo incluyo en texto el número de página. Respeto la ortografía del original hemerográfico.

diferentes figuras; en ellos se lleva a cabo la *performance* del pisaverde, quien se modela a través de la mirada y de los comentarios de los demás participantes de la “función” social.<sup>135</sup>

El espacio con el que se inaugura la novela resulta altamente significativo, pues desde el título del apartado denota el lugar donde se elabora la escena de corte costumbrista: “El baile” organizado en la casa de Fernando Murtas por la boda de su hija Teodora. El salón se representa como un ambiente ruidoso, ornamentado, grande, cerrado, al que únicamente pueden acceder algunas personas de abolengo:

estaba ricamente tapizado i embellecido con espejos, cuadros, candiles de luciente cristal, sillas i sofás de caoba cubiertos de telas de cerda suntuosamente bordadas de seda que representaban diversas escenas i paisajes, i por último cubría el pavimento una alfombra que verdaderamente daba dolor pisarla (pp. 163-164)

Además de los objetos, se construye la imagen de la concurrencia y sus acciones a partir de un referente textual explícito: los didácticos dramas de costumbres de Bretón de los Herreros (1796-1873), escritor español que tuvo una fructífera recepción en nuestro país.<sup>136</sup> Con su ayuda, el narrador, en tercera persona, establece los contornos de la experiencia festiva:

Diversas escenas se representaban en el salón, dignas por cierto de la pluma de Bretón de los Herreros. Hai muchas cosas que ver en un baile, i en un baile de rumbo, donde se analizan las personas i los vestidos con minuciosidad admirable; donde se indagan la vida i las aventuras de los concurrentes, donde se forjan anécdotas infamantes i se aplican al primero que pasa (p. 164).

---

<sup>135</sup> Cf. Claudia Darrigrandi, “De «Fulano» a Dandi: Escenarios, performance y masculinidad en *Pot Pourri* (*Silvidos de un vago*) de Eugenio Cambaceres”, en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez (edits.), *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, p. 147.

<sup>136</sup> La obra de Bretón de los Herreros fue ampliamente recibida y difundida por los escritores del México decimonono, a tal grado que Ignacio Manuel Altamirano alentó la imitación de sus tipos, pues en ellos se visibilizaban los “vicios que también corroen el corazón de nuestra sociedad” (I. M Altamirano, “Crónica de teatros”, en *El Siglo Diez y Nueve*, t. VI, núm. 253, 23 de marzo de 1868, p. 4).

La celebración genera las condiciones adecuadas para que exista cierta “sociabilidad”, por medio de la charla entre los presentes, la cual evidencia los “performances altamente coreografiad[o]s [...] que se exhibe[n] ante los ojos de otros”.<sup>137</sup> Incluso, en cierto momento el salón de don Fernando se describe como una especie de bar, donde se pactan todo tipo de uniones y se enaltece la fraternidad entre los comensales (*cf.* p. 174).<sup>138</sup> Cuando dos damas asistentes, madre e hija, cuchichean sobre la melancólica actitud de los novios, Manolito el Pisaverde entra a escena: “Fueron interrumpidas por un movimiento general de concurrencia, y por algunas voces que decían: ‘¡Manuel!... ¡Manolito!... ¡El elegante!... ¡El pisaverde de México!’” (p. 170).

Como se aprecia, desde su arribo al convite, el personaje se convierte en “el objeto de la mirada, es el ser leído, observado, [que] se pone en el centro de la atención, instauro el espectáculo y se posiciona como representante [...]”.<sup>139</sup> Tras su llegada, Manolito acapara totalmente la atención de los otros: “Los ojos de los concurrentes se clavaron en él, i mas de un pecho latió de gozo, mas de un bello rostro se cubrió de carmin, i mas de un hombre le maldijo encolerizado” (pp. 170-171). En consecuencia, su imagen se va construyendo no sólo a través de la mirada del narrador, sino también de los diálogos de algunos de los participantes. Los observadores se preguntan, así, sobre su origen incierto, acerca de la causa de su embelesamiento y el motivo de su participación en el ritual social.

---

<sup>137</sup> Juan Poblete, “Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: La novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVI, núms. 52, p. 27.

<sup>138</sup> *Cf.* Robert Mckee Irwin, *Mexican Masculinities*, pp. 63-64. Aunque hay diferencias notorias, particularmente históricas y económicas, entre lo que es una taberna, una cantina, una pulquería y un bar, creo que la similitud imperante en ellas es la de tratarse de lugares que albergan cuerpos, en su mayoría, masculinos, y donde existe una especie de pacto amistoso entre hombres, “homosocial bonding” como refiere el autor (*ibidem*, pp. XXIX-XXXV).

<sup>139</sup> *Cf.* C. Darrigrandi, *op. cit.*, p. 160.

En este proceso, resulta evidente que Rodríguez Galván estructuró a su protagonista de acuerdo con una serie de convenciones que ya existían en el imaginario social de la época. En esta línea, valdría la pena recordar que, para 1737, la palabra “pisaverde” se encontraba ya fijada en el español. En el *Diccionario de Autoridades* se definió a dicha figura como: “El mozuelo presumido de galán, holgazán, y sin empleo ni aplicación, que todo el día se anda paseando”.<sup>140</sup> A lo largo del siglo XIX, se utilizaron además otras denominaciones para jóvenes ociosos e improductivos, tanto en el sentido reproductivo como laboral. Entre ellas destacó la de “petimetre”, como se mostró previamente.<sup>141</sup> Al parecer, la aparición de este “tipo” social fue muy temprana en la prensa mexicana. La primera mención de la que tengo conocimiento data de 1824; en ella se califica al pisaverde de “libertino y voluptuoso”.<sup>142</sup> En consonancia con lo anterior, el narrador describe al protagonista haciendo uso de recursos narrativos propios del subgénero “fisognómico”, en el cual por medio de los rasgos físicos se buscaba determinar los atributos morales de los personajes. De ese modo, su figura es trazada en los siguientes términos:

El recién-venido era un joven como de unos dieziocho años, de pequeña i proporcionada estatura, de airoso talante, de pálido rostro, de facciones nobles, delicadas i bellas, hermoeadas mas por un bigote apenas naciente; sus pequeños piés estaban adornados con unas medias de seda gris i 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 i recortada caballera estaba por la frente, dividida en dos mitades, siendo la parte mas pequeña la izquierda que la derecha; en fin, el complemento de su trage eran unos guantes blancos de cabritilla y un sombrero negro de baile, doblado debajo del brazo. [...] (p. 170).

---

<sup>140</sup> *Diccionario de Autoridades*, t. v., 1726-1739.

<sup>141</sup> Etimológicamente, *petit* quiere decir “pequeño” y *maître*, “maestro o señor” (*vid.* el apartado número 5 del capítulo anterior: “Las fisiologías de ‘El efebo romántico’ y su impacto en la narrativa decimonona”).

<sup>142</sup> LL. EE., “México 10 de octubre”, en *El Sol*, año 2º, núm. 484 (10 de octubre de 1824), p. 472.

Aun cuando Manolito pareciera seguir las pautas de la moda extranjera, el narrador establece una distancia entre esta figura y la del *petit maître* parisino, que con frecuencia actuaba de manera ridícula y fanfarrona: “no era uno de esos petimetres almibarados i fastidiosos que son la diversión de las mugeres i la risa de los hombres sensatos, sino un jóven o mas bien, un niño de figura delicada e ideal, difícil de dibujar” (p. 171). En otras palabras, a pesar de su estilizada presencia, Rodríguez Galván intentó crear una versión mexicana del pisaverde, pues le confirió una serie de elementos positivos que contrastaban con los “viciosos” jóvenes europeos (elegancia, nobleza, refinamiento). En cuanto a esto, el narrador señala: “Tenia gran partido entre las damas [...] porque sus modales no eran afectados ni descompuestos; porque su pálido rostro era bello, interesante, mágico; porque su apostura era elegante i noble, i tenia un aire melancólico i fantástico que arrebatava los corazones” (p. 171). En varios pasajes, Manolito también se presenta como un ser pensativo, arrinconado y ajeno al ambiente de celebración de esa sociedad ficticia; incluso, conforme avanza la historia, el narrador lo muestra con una personalidad cada vez más melancólica, de “rostro taciturno”, mirando el abismo que tiene debajo de él “cruzando los brazos” (p. 195). Como se observa, los atributos de este pisaverde oscilan entre elementos positivos y negativos: es respetuoso, pero vanidoso; tiene “un aire melancólico”, a la vez que fantástico; es hermoso, aunque afeminado (p. 171).

En cuanto a esa última característica, resulta evidente que el “aparato exterior” (el traje, la camisa, el chaleco, el pantalón, los guantes y los zapatos) del pisaverde construye una noción de género que, como ha señalado Judith Butler, difumina ciertos límites socio-culturales entre los ideales regulatorios sexogénéricos.<sup>143</sup> En este sentido, sin duda, llama la

---

<sup>143</sup> Judith Butler, *El género en disputa*, p. 266.

atención que Manolito se defina también a partir de la alusión a uno de los personajes de Bretón de los Herreros, “Agapito Cabriolas i Bizcochea”, el cual aparece continuamente como referente textual en la configuración de los “efebos románticos” como Manolito (cf. p. 173). En el drama pedagógico titulado *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, Don Agapito es un petimetre que pretende el amor de la protagonista. Los personajes lo califican de “lechuguino”, “afeminado y enclenque”, “muñeco, mono y bicho”, pero su característica más preponderante es enunciada por Marcela, como puede notarse en el breve diálogo: “Agapito: Sí, soy delicado / Marcela: Ya se ve: niño mimado...”.<sup>144</sup>

Tal percepción en torno al protagonista rige la mayor parte de la narración; de ahí que, cuando éste se reúna con otros hombres cause polémica, conmoción e, incluso, violentas reacciones. En un momento de la celebración, incluso, en tono de burla, otro hombre se dirige a Manolito, proponiéndole que: “Vístase vd. de muger [...] i por vida mia que nos casamos mañana” (p. 173). Las ofensas verbales darán pie a un conato de agresión física entre el protagonista y un comensal; en esa lucha, se enfrentan dos tipos de masculinidades: la “alternativa” representada por el vanidoso pisaverde, y la hegemónica personificada por un “militar” (p. 173). La última encarna el modelo de hombre necesario para la construcción de lo nacional, pues muestra atributos físicos (“alto y grueso”) y actitud (“atrevido”) de lo estimado como viril (p.173). Esa masculinidad “hegemónica” acosa a la alternativa, marcando una diferenciación que subraya la falta cometida: el incorrecto desempeño de un cuerpo varonil, al que se tilda de “femenino”. La puesta en escena del “mal” ejercicio de la masculinidad de Manolito se llevará al límite, al caracterizar al personaje no sólo como un “bribonzuelo alborotador” e “inquieto y revolucionario” (p. 174), sino incluso como un

---

<sup>144</sup> Manuel Bretón de los Herreros, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, act. 1º, esc. 1, vv. 78-79.

transgresor del orden festivo, social y religioso. Por ello, no es casual que Teodora lo compare con el ángel réprobo de Luzbel, según se lee en la siguiente cita:

—Es vd. jóven, es vd. niño, es verdad; pero un niño que despedaza mi corazon, que me trae sin duda desgracia.... Lo confieso: ántes que ver a vd. quisiera mas bien tener en mi presencia a un asesino, a Lucifer.... En esos ojos brillantes, en esa pálida frente..... me estremezco sólo al pensarlo, estoí viendo.... ¡Oh, Dios!.... (p. 179).

Ahora bien, el peligroso “amaneramiento” del personaje funciona como un indicio narrativo del travestismo de Manolito, el cual se descubrirá cuando se revele su verdadera identidad. Entiendo por travestismo “un artificio que supone un acto de ocultamiento y simulación, inscrito en el campo semántico del disfraz, la impostura y el enmascaramiento, debido a que altera los signos visibles de la caracterización genérica tradicional [...]”.<sup>145</sup> Gracias a esa ambigüedad sexogenérica, el petimetre logra acercarse y hablar a solas con Teodora, para contarle la historia de María, una huérfana extranjera, engañada y abandonada por su amante, quien acaba de contraer nupcias con su interlocutora. Desde la mirada masculina, Manolito delinea la imagen de María como una mujer que ha perdido todos los atributos de un “ángel del hogar”,<sup>146</sup> al carecer no sólo de un sostén masculino, sino también al abandonar el espacio doméstico en busca de éste. Debe recordarse que en el ámbito jurídico, social y literario de la época La Mujer fue representada como alguien que necesitaba ser educada y

---

<sup>145</sup> Adriana de Teresa, “Modalidades de travestismo literario: Dos cuentos de escritores mexicanos contemporáneos”, en *Mundo Nuevo*, año VII, núm. 16, p. 111. De Teresa también señala que el travestismo literario posee una larga historia en la literatura hispánica, particularmente en “el teatro español del Siglo de Oro” (*ibidem*, p. 112). Claramente, el narrador tenía conocimiento de ella; recuérdese el fragmento tomado del drama de Pedro Calderón de la Barca.

<sup>146</sup> Dicho “arquetipo” femenino consistió en formular dos movimientos que podrían parecer contradictorios: por un lado, se consideró a las mujeres como seres inferiores; por el otro, gracias a su rol materno, estimado como natural, se les confirió una superioridad moral. Mediante estas ideas imperantes durante el siglo XIX, el “ángel del hogar” se utilizó para que “las mujeres [fueran] cuidadas, rescatadas de situaciones de peligro” (*cf.* Julia Tuñón, “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”, en J. Tuñón [comp.], *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, pp. 44-45).

protegida por un varón, ya fuera su padre, sus hermanos o su esposo. Bajo esta concepción de animal doméstico,<sup>147</sup> si ésta dejaba su hábitat, el hogar, su honor podría encontrarse en verdadero peligro y, por ende, el de su familia.

Con el anhelo de restaurar este orden perdido, ya fuera en busca de su redención o como un ardid de venganza, María opta por la “efébrica” faz del pisaverde, pues el disfraz le permite moverse dentro de distintos espacios públicos y privados de la sociedad. A pesar de sus esfuerzos, al ser descubierta por su antiguo amante, éste la rechaza. Así, paradójicamente, la salida del ambiente hogareño condicionará su final funesto en la última escena de la obra, en la cual Jacinto y Manolito-María, después de un forcejeo cuerpo a cuerpo, caen en las profundidades de un peñasco. La desgracia simboliza el derrumbe moral; sus muertes representan simbólicamente el castigo que ambos deben sufrir por haber roto el orden tanto social como divino.<sup>148</sup> En otras palabras, el relato de Manolito-María sirve de advertencia para las lectoras de lo que no debían hacer; es decir, la historia funciona a manera de contraejemplo, al exhibir las fatales consecuencias que una fémina sufriría si rompía las “reglas” de conducta impuestas a las mujeres en la época. En suma, en la medida en que el caso de Manolito-María cuestionaba tanto el rol masculino como el femenino, contribuía a reforzar los estereotipos de género vigentes en la sociedad mexicana, según los cuales era inadecuado que una dama se disfrazara de hombre, más aún de petimetre. En este sentido, años después de la publicación de la novela de Rodríguez Galván, la figura de la fémina vestida de hombre fue abiertamente criticada en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra fundacional en la construcción de la identidad nacional:

---

<sup>147</sup> Cf. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, p. 171.

<sup>148</sup> Cf. Dulce María Adame González, “Prólogo” a *El cuento mexicano en el siglo XIX. Volumen II. El cuento romántico: tema y variaciones*, p. 30.

Así es que siendo la mitad más hermosa del género humano, muchas veces tan fea como la otra mitad, no debe la mujer adoptar el traje varonil so pena de perder las apariencias del tesoro que oculta y de abdicar la coquetería. Si en nuestra patria se hubiera adoptado esa moda anti-coqueta presentaríamos en nuestro tipo un fastidioso *dandy* en lugar de esa joven graciosa y provocativa.<sup>149</sup>

De acuerdo con la comunidad imaginada propuesta en *Los mexicanos...*, parecería que tanto la belleza como la coquetería facilitaban los vínculos afectivos entre hombres y mujeres; de tal suerte que, si la dama carecía de tales atributos, fracasaría en cualquier tipo de relación amorosa. Bajo dicho estatuto estético y moral, la figura de la fémica dotada de ciertos atributos masculinos fue recreada literariamente, al igual que El Pisaverde, como un ser marginal en tanto que transgredía las pautas de comportamiento impuestas a su género.<sup>150</sup> Cabe añadir que la mujer “virilizada” no tuvo muchas representaciones textuales durante la primera mitad del siglo,<sup>151</sup> el tipo de El Pisaverde fue ampliamente trabajado en diferentes publicaciones periódicas, sobre todo de la década de 1840, en las cuales se pretendió definir su naturaleza. Por ejemplo, en el artículo titulado “El Pisaverde”, publicado en el *Semanario de Señoritas Mexicanas*, se estableció que su personalidad correspondía a la del hombre de las grandes ciudades. Para quien relata, los jóvenes vanidosos eran una “clase degenerada de la especie humana, [con] la singular anomalía de reunir como se hace hoy con su afeminada tendencia el prurito de ostentar el signo con que la naturaleza distinguió al hombre de la

---

<sup>149</sup> Ignacio Ramírez, “La Coqueta”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, pp. 261-262.

<sup>150</sup> En este sentido, la “fémica masculinizada” podría considerarse una “mujer *performer*”, la cual se caracteriza porque en ella “el dandi se mira a sí mismo como en un espejo distorsionado y, con ello, genera un nuevo espectáculo como respuesta a esta *performance* exterior de la mujer” (C. Darrigrandi, *op. cit.*, p. 158).

<sup>151</sup> Aunque el travestismo difiere de la mujer “virilizada”, pues el primero radica en la creación de un aparato exterior y la segunda varía en elementos tanto exteriores como interiores, ambas consisten en adquirir algunos marcadores convencionales del género opuesto. En cuanto a la última, José Ricardo Chaves establece que durante el último tercio de la centuria decimonónica existió en la literatura una “recomposición de la figura femenina, percibida como masculinización y degeneración, sin establecer todavía un vínculo necesario con el lesbianismo” (J. R. Chaves, “Mujeres ‘viriles’: el caso de *La Rumba* de Micrós”, en *Literatura mexicana*, vol. XX, núm. 2, p. 72).

muger, que es la barba”.<sup>152</sup> El narrador establece el origen de este personaje a partir de la referencia a dos escritores hispanos: Miguel de Cervantes<sup>153</sup> y Bretón de los Herreros.<sup>154</sup> Por medio de tales alusiones, el autor elabora un juicio crítico sobre dicho tipo, cuyo extremo cuidado personal y evidente delicadeza lo convertían en una “plaga social”; su aspecto físico (patilla, barba y bigote rizados; botones, alfileres, cadenas y cordones) difería mucho del “aspecto varonil de un hombre”, por lo que provocaba “la risa y la mofa” del bello sexo.<sup>155</sup>

En 1844, en las páginas de *El Museo Mexicano* apareció otro texto titulado “Costumbres Contemporáneas. Tipos Originales. El Pisaverde”. Nuevamente acompañado de un epígrafe de Bretón de los Herreros,<sup>156</sup> la composición utiliza recursos narrativos propios del subgénero “fisiológico”,<sup>157</sup> en función de los cuales se reafirman las características antes referidas del personaje. Así, para el autor, El Pisaverde es un “animal” que procura llamar la atención y “sobresalir entre los demás [...] escitando su envidia y atrayendo las miradas de las damas...”. Además, propone una clasificación de estas figuras de acuerdo con su posición económica: el pisaverde rico y los pisaverdes de segundo orden. En esta última categoría se encuentran: el empleado, el imberbe (el estudiante) y el sesentón

---

<sup>152</sup> Imitación del Estudiante, “El Pisaverde”, en *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, ts. I-III (1° de enero de 1840), p. 131.

<sup>153</sup> El texto inicia con un epígrafe tomado de *El amante liberal*, que habla acerca de Cornelio: “mancebo galán atildado, de blandas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y finalmente, todo hecho de ámbar y alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados” (Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, p. 137).

<sup>154</sup> De nueva cuenta, en este texto se alude al mencionado Agapito.

<sup>155</sup> Imitación del Estudiante, “El Pisaverde”, en *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, ts. I-III, (1° de enero de 1840), p. 133.

<sup>156</sup> El texto hace suyo el fragmento de la obra *Marcela o ¿a cuál de los tres?*: “Marcela: Yo hablo con todos y con ninguno” (M. Bretón de los Herreros, *op. cit.* act. 3°, esc. 13°, vv. 824-825).

<sup>157</sup> El escrito claramente posee muchas de las propiedades antes descritas del discurso “fisiognómico”. Posiblemente esto se debe a que la publicación donde apareció perseguía coleccionar documentos de “asuntos nacionales”, “mezclar lo útil con lo agradable” y, en particular, hacerle justicia a su nombre de “Costumbres y Trages Nacionales”. De ese modo pretendía acercarse a “costumbres y usos de la república, tan curiosas como interesantes, serán descritas en esta serie de artículos con toda exactitud que nos fuera posible, y sus láminas iluminadas todas, ó en su mayor parte, se procurará que tengan la corrección y belleza necesarias para cumplir debidamente su objeto” (Sin firma, “Introducción” a *El Museo Mexicano*, t. III, 1° de enero de 1844, pp. 3-4).

(el viejo rabo verde). Todos ellos son “monstruos [...] libertinos y corrompidos”, cuya “principal condición es la ociosidad” y la improductividad, pues se encuentran en edades lejanas a la idea de Hombre basada en el matrimonio y el trabajo.<sup>158</sup>

Como puede verse en esta breve revisión histórico-literaria, el tipo social de El Pisaverde fue altamente productivo para criticar cada vez con mayor severidad el afeminamiento de los hombres, pero también para reforzar y enaltecer, por oposición, el ideal femenino y masculino de la época. En esa dirección, aunque posiblemente no fue su objetivo principal, es evidente que la obra de Rodríguez Galván favoreció la apropiación y adaptación de esta figura en las letras mexicanas en tanto tipo social. Sin embargo, cabría señalar que, dado su carácter pionero, esta novela corta únicamente puso en escena algunos de sus defectos, pero sin desarrollarlos a profundidad, como sí se llevó a cabo en los mencionados artículos posteriores. Si bien en sus páginas, como dijimos, no se profundizó sobre la configuración de estos personajes, ciertamente en ellas se vislumbró su carácter anómalo, preparándose el escenario narrativo para el surgimiento y desarrollo de otros tipos “efébicos” como el del Ninfo. A diferencia del Pisaverde, este último sí se construyó en la lógica del discurso fisognomista y tipológico, que privilegió el nacionalismo costumbrista para establecer formas sociales de comportamiento entre los ciudadanos, como se analizará en el siguiente capítulo.

---

<sup>158</sup> I. de L., “Costumbres Contemporáneas. Tipos Originales. El Pisaverde”, en *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 277.

## CAPÍTULO III CHUCHO EL NINFO

### 1. José Tomás de Cuéllar: heredero del proyecto nacionalista

Anteriormente mencioné que la Academia de Letrán fue para México una de las primeras asociaciones que buscó emancipar nuestra literatura de otras, otorgándole características particulares. Dicho movimiento nacionalista pervivió en las bellas letras a lo largo del siglo y tuvo un especial auge hacia la década de 1870, debido a los esfuerzos y la pluma de un grupo cercano a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893). A pesar de que existe una distancia de más de treinta años entre las propuestas de los jóvenes de Letrán y el movimiento de El Maestro, se debe entender que el enfoque del último es una continuación de la empresa iniciada por la “pléyade de Reforma”, ya que, como establece José Emilio Pacheco, “Altamirano también [fue] producto de Letrán”.<sup>159</sup> Este último y sus allegados lograron sistematizar el enfoque patriótico de la literatura, después de una ardua lucha armada con profundas consecuencias tanto locales como mundiales: la Invasión Francesa y el Segundo Imperio Mexicano (1862-1867).

Cabe señalar que a la caída del gobierno de Maximiliano de Habsburgo inició la etapa histórica denominada República Restaurada, la cual abarcó desde la reelección de Benito Juárez en 1867 hasta el triunfo de Plan de Tuxtepec, liderado por Porfirio Díaz en 1876. El

---

<sup>159</sup> Cf. José Emilio Pacheco, *A 150 años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso*, p. 21. El autor señala que, si bien la Academia se disolvió oficialmente en 1840, ésta continuó de manera informal hasta 1857. La figura de Altamirano destacó en ella durante 1854, cuando encabezaba “una tercera promoción de estudiantes”. De dicha manera, éste no sólo conoció directamente el ímpetu nacionalista de Letrán, sino que comulgó con sus ideas (*ibidem*, p. 22).

periodo resultó propicio para la fundación de instituciones y reuniones dedicadas a la ciencia y la literatura, tales como la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística o las Veladas Literarias (1867-1868).<sup>160</sup> En ellas, Altamirano sobresalió como uno de sus principales impulsores. Por esos años, además, fundó una empresa editorial que se convertiría en un hito de la prensa y de las letras mexicanas: *El Renacimiento* (1869). En sus páginas se reunieron intelectuales tanto liberales como conservadores; entre sus colaboradores destacaron José Tomás de Cuéllar, Gonzalo A. Esteva, Hilarión Frías y Soto, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio, Francisco Sosa, José María Roa Bárcena y Anselmo de la Portilla. Estos “soldados de la República”,<sup>161</sup> contribuyeron al florecimiento de dicho órgano, cuyo propósito consistió en incentivar “a la juventud [...] [a] llevar a cabo la creación y el desarrollo de la literatura nacional”.<sup>162</sup> En sus columnas se publicaron una serie de “novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos”.<sup>163</sup>

A partir de esta amplia labor cultural letrada, Altamirano fue estableciendo algunos parámetros de cómo la élite intelectual debía regirse y organizarse de acuerdo con sus propias

---

<sup>160</sup> La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística se fundó en 1833. Al triunfo de la República, quedó a cargo de Altamirano, quien propuso no sólo explorar la veta científica, sino también la literaria. Entre los integrantes del organismo sobresalieron Francisco Pimentel, Ignacio Ramírez, Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Eulalio Ortega (antiguo integrante de Letrán), José María Lafragua, José María Roa Bárcena, Francisco Sosa, etc. El organismo difusor de la asociación fue el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, el cual atravesó toda la centuria hasta nuestros días (vid. Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, pp. 65-68). En cuanto a las Veladas Literarias, se sabe que a ellas asistieron escritores como Vicente Riva Palacio, Gonzalo Esteva e Hilarión Frías y Soto con el propósito de leer sus composiciones y discutir sobre literatura (cf. I. M. Altamirano, *La literatura nacional*, vol. 1, pp. 113-115). También vid. Ana Laura Zavala Díaz, “‘La política y la discordia huyeron luego al aspecto agradable de la fraternidad’: el discurso doméstico y familiar en las Veladas Literarias de 1867-1868”, en Guadalupe Curiel Defossé y Belem Clark de Lara (coords.), *Aproximaciones a una historia intelectual. Revistas y asociaciones literarias del siglo XIX*, pp. 59-78.

<sup>161</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 7.

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 9.

normas;<sup>164</sup> es decir, sintetizó las bases y los elementos para fundamentar la “autonomía” del campo literario, entendida como una “dulce e inmensa expansión”.<sup>165</sup> Para ello, fomentó la creación de círculos de lectura, así como periódicos y revistas, en los cuales se apoyara a los escritores nacionales; esto siempre con la creencia de que la principal función de la letra era deleitar e instruir al pueblo por medio de obras enfocadas a la edificación de la identidad mexicana.<sup>166</sup>

El crítico José Luis Martínez ha señalado que Altamirano “aspiraba a que nuestra literatura llegara a ser la expresión fiel de nuestra nacionalidad y un elemento activo de integración cultural”;<sup>167</sup> tal empeño colocó a la novela como el género literario por excelencia, ya que éste era un medio propicio para educar a las masas. Muchos de los allegados a El Maestro, miembros de la República de las Letras, se dedicaron a practicar dicho género; entre ellos, destacó, sin duda, José Tomás de Cuéllar (1830-1894).

Originario de la Ciudad de México, este último tuvo una vida marcada por las luchas políticas y armadas de la época.<sup>168</sup> En su juventud participó como niño héroe en la defensa del Castillo de Chapultepec durante la guerra contra Estados Unidos en 1847. Un año después, en compañía de otros escritores, estableció el Liceo Hidalgo, ejerciendo el papel de secretario junto con Mariano Morali.<sup>169</sup> Facundo, seudónimo más conocido del autor,

---

<sup>164</sup> Cf. Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, p. 242.

<sup>165</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 7.

<sup>166</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>167</sup> José Luis Martínez, “Prólogo” a *La literatura nacional*, vol. I, p. IX.

<sup>168</sup> Solamente he consignado los datos más relevantes de la semblanza realizada por Belem Clark (cf. B. Clark de Lara, “José T. de Cuéllar. Semblanza bibliográfica”, en *La Ilustración Potosina*, pp. 88-96).

<sup>169</sup> A causa de la Invasión Norteamericana algunos intelectuales mexicanos se propusieron la continuación de modelos nacionales; así, gracias a las renovadas fuerzas del “patriotismo” nació en 1849 la Academia de Bellas Letras, antecedente de lo que sería después el Liceo Hidalgo. Durante esta primera etapa de la asociación, las creaciones de sus integrantes se publicaron en *La Ilustración Mexicana* (1851-1855). En 1851 la organización quedó a cargo de Francisco Zarco, pero, a causa de las guerras intestinas, ésta sufrió una serie de intermitencias hasta desaparecer por completo en 1893 (cf. A. Perales Ojeda, *op. cit.*, pp. 89-93).

comenzó su labor escritural dedicándose tanto a la poesía, como al teatro, en el que sobresalió por obras como *Deberes y sacrificios* (1855) y *Natural y figura* (1866).

Sin embargo, el terreno donde logró sobresalir de manera excepcional fue en la “novela de costumbres [...] género [en el cual no tuvo] rival por la fidelidad con que [reprodujo] las escenas de nuestra vida social y por las gracias de su estilo siempre natural y fluido”.<sup>170</sup> Su primera novela de largo aliento titulada *El pecado del siglo* apareció en 1869, el mismo año en el que fundó, acompañado de José María Flores de Verdad, el semanario *La Ilustración Potosina* en el estado de San Luis Potosí,<sup>171</sup> en la cual dio a conocer la primera versión de *Ensalada de pollos* (1869-1870). De regreso a la capital en 1871, emprendió un gran proyecto editorial impreso por entregas en los talleres de Ignacio Cumplido: *La Linterna Mágica*, que incluyó la segunda edición de *Ensalada de pollos*, así como las primeras versiones de *Historia de Chucho el Ninfo*, *Isolina la ex-figurante*, *Las jamonas*, *Las gentes que “son así”* y *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*.<sup>172</sup> En 1872 se trasladó a Washington, donde vivió diez años en calidad de diplomático. A su vuelta a México continuó con su labor como escritor; inició la elaboración de los “Artículos ligeros sobre asuntos

---

<sup>170</sup> I. M. Altamirano, *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, t. 1, p. 243.

<sup>171</sup> Belem Clark asegura que la causa del “exilio” de Cuéllar en San Luis Potosí se debió a algunos artículos escritos en *El Correo del México* sobre, el entonces presidente, Benito Juárez quien no toleró la crítica facundiana (cf. B. Clark de Lara, “Introducción” a *La Ilustración Potosina*, p. 21). Asimismo, la investigadora señala que *La Ilustración Potosina* continuó con “la escuela de *El Renacimiento* [demostrando] que la unidad social era posible si había respeto a las creencias y a la libertad de expresión” (*ibidem*, p. 20). Su actividad semanal transcurrió entre el 1º de octubre de 1869 y el 9 de julio de 1870. En sus páginas se destacó el “movimiento literario” que reunió lo útil y lo agradable, “noticias de la ciencia y de la estadística, especialmente lo relativo a la riqueza, producciones, é historia del Estado de San Luis Potosí [...] [siempre a favor] del desarrollo intelectual, síntoma halagador de vida en la República...” (Los Redactores, “Introducción” a *La Ilustración Potosina*, p. 3).

<sup>172</sup> Existen otras novelas que no pertenecen propiamente a la primera época de la *Linterna Mágica*, las cuales Cuéllar escribió para distintas publicaciones periódicas de la época. Tal es el caso de “El Carnaval” (*La Ilustración Mexicana*, 1851); también se le atribuye “El Comerciante en perlas” (*El Federalista*, 1869), y, en colaboración con Alejandro Dumas hijo, dejó inconclusa “El hombre-mujer” (*La Linterna Mágica. Periódico de la Bohemia Literaria*, 1872). Las últimas dos se publicaron en varias entregas, mientras que la primera en una sola (cf. José Tomas de Cuéllar. *Obras IV. Novelas cortas*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Ana Laura Zavala Díaz, 2012 y José Tomás de Cuéllar. *El Comerciante en perlas*. Recuperación y estudio preliminar Luis Mario Schneider, 1997, respectivamente).

trascendentales” (la primera serie en 1882-1883 y la segunda en 1884). Tiempo después, escribió también por entregas las novelas: *La Noche Buena* (1882), *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino* (1885), que, como las narraciones anteriores, se incluyeron en la Segunda Época de La Linterna Mágica editada en España entre 1889 y 1892.<sup>173</sup>

Cuéllar concibió la literatura “no sólo [como] el termómetro de la civilización, sino [como] el reflejo de la historia de los pueblos”.<sup>174</sup> Así, en sus novelas proyectó una especie de decálogo ético para la construcción de una sociedad mexicana civilizada; de ahí que, sostuviera que su ejercicio literario “no [traía] costumbres de altamar, ni brevet de invención; todo [era] mexicano, todo [era] nuestro, que es lo que nos importa”.<sup>175</sup> Bajo esta perspectiva es que debe leerse la novelística de Facundo, como una serie de textualidades en las cuales “la necesidad de definir una sociabilidad, así como el anhelo del progreso, se articularon en la creación de un discurso que puso énfasis en la gestación e identificación de una comunidad, ya plenamente mexicana, a partir de la recreación de sus estratos más ‘representativos’”.<sup>176</sup>

En la misma línea de corte costumbrista de autores como Joseph Addison, Bretón de los Herreros y Mariano José de Larra, entre otros,<sup>177</sup> Cuéllar no sólo representó en sus historias a personajes que cumplieran con las características positivas y adecuadas para pertenecer al organismo patrio, sino que también recreó con especial insistencia a figuras que

---

<sup>173</sup> Como señalan Belem Clark y Ana Laura Zavala Díaz, “el quehacer escritural de Cuéllar no se circunscribió sólo a[l] periodo [de 1869 a 1872]; por el contrario atravesó diversos momentos históricos que van de 1848 a 1892; es decir, del penúltimo gobierno de Antonio López de Santa Ana hasta el tercer cuatrienio presidencial de general Porfirio Díaz” (Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “Prólogo” a *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*, p. 20).

<sup>174</sup> J. T. de Cuéllar, “La literatura nacional”, en *La Ilustración Potosina*, p. 4.

<sup>175</sup> José Tomás de Cuéllar, *Obras II. Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del carnet de Facundo (1869-1870, 1871, 1890)*, p. 4.

<sup>176</sup> B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 20.

<sup>177</sup> Altamirano observa que Facundo posee “La ática sonrisa de Larra, la mirada profunda de Addison...” (I. M. Altamirano, “Carta-Prólogo a los *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales* de Facundo”, en *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte*, t. 2, p. 354).

encarnaban las peores conductas del mexicano. Las historias de estas últimas sirvieron a manera de contraejemplo, es decir, por medio de ellas el autor exhibió aquellos usos y costumbres considerados como un peligro para la sociedad de su momento, enunciando con claridad las consecuencias negativas de éstos. Este aspecto constituye un elemento central de la poética facundiana, explicadas por el autor en las páginas liminares de *Ensalada de pollos*:

Yo he copiado a mis personajes a la luz de mi Linterna [...] en plena comedia humana, en la vida real, [...]; pero he tenido especial cuidado de la corrección en los perfiles del vicio y de la virtud: de manera que cuando el lector, a la luz de mi Linterna, ría conmigo, y encuentre en el círculo de los vicios, y en las malas costumbres, o goce con los modelos de virtud, habré conquistado un nuevo prosélito de la moral y la justicia.<sup>178</sup>

Precisamente, uno de esos “perfiles” viciosos que Facundo retrató, fue el del Ninfo, concebido como un mancebo vanidoso y sin oficio ni beneficio, que personificaba uno de los rostros juveniles más inquietantes en esa época de reconstrucción nacional, como se verá a continuación.

## 2. La *performance* de El Ninfo

*Historia de Chucho el Ninfo*. Con datos femeniles de los que el autor se huelga “cuenta con dos versiones publicadas en la colección de la Linterna Mágica, 1ª época, 1871, y 2ª época, 1890, tomos V-VI. Fue redacta sobre la marcha, bajo la presión de la entrega semanal [...]; de ahí una pequeña falla de continuidad que hay a lo largo de la trama”.<sup>179</sup> Temporalmente,

---

<sup>178</sup> J. T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 4.

<sup>179</sup> Belem Clark de Lara, “Advertencia editorial” a José Tomás de Cuéllar, *Obras III. Historia de Chucho el Ninfo con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles (de los que el autor se huelga) (1871, 1890)*, p. XIV. La investigadora especifica después que “La novela, como se acostumbró en el siglo XIX, es lineal, y tiene una pequeña inconsistencia que no considero grave, si tenemos el medio de producción: el autor pierde un día del mes de diciembre al hablar de las nueve posadas que inician, por tradición, el 16 de diciembre y terminan en la Nochebuena” (B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a *ibidem*, p. XCI).

la primera parte de la narración se sitúa en los años de 1840-1841, los cual corresponden a la infancia del personaje principal, Chucho, quien es producto del fracaso amoroso entre Elena, una mujer liviana y consentidora, y don Francisco, un “*rico-hombre*” de campo (p. 204).<sup>180</sup> La segunda, a partir del capítulo dieciséis, se desarrolla una década después, cuando el personaje se ha convertido ya en un joven vanidoso y ocioso.<sup>181</sup> Contrariamente al título, la novela no se centra de manera única en el protagonista, sino que también relata, de manera simultánea, los fallidos enlaces de Angelita con Gonzalo; y el de Carlos con Mercedes. Por medio de estas uniones o rupturas del vínculo matrimonial, la primera a causa del adulterio y la segunda por las diferencias ideológico-políticas, Facundo trató de demostrar la importancia del matrimonio en tanto elemento cohesionador de la sociedad, a la vez que la peligrosidad de ciertas presencias, como la de Chucho, las cuales no se conducían de acuerdo con las normas de género que imperaban en el imaginario social de mediados del siglo XIX.

El narrador en tercera persona de *Historia de Chucho el Ninfo* ubica a sus creaciones en lugares plenamente identificables del México decimonónico. En sus páginas aparecen lo mismo espacios públicos como la Alameda, las calles de la Merced, el Teatro Nacional, que se describen escenarios íntimos con el fin de definir con mayor claridad el carácter de los personajes. De esa forma, accedemos, por ejemplo, a las casas de don Pedro María y de Chucho, donde se llevan a cabo distintas celebraciones como el santoral de la Virgen de la

---

<sup>180</sup> Facundo explica hasta el capítulo XVIII que Chucho posee la condición de “hijo natural”; es decir, de alguien nacido fuera del matrimonio, por lo que, cuando es joven “pasa ante la sociedad como sobrino de Don Francisco” (José Tomás de Cuéllar, *Obras III. Historia de Chucho el Ninfo con datos auténticos debidos a indiscreciones femeniles [de los que el autor se huelga] [1871, 1890]*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara, 2011, pp. 201-203). Todas las citas provienen de esta edición, por lo cual sólo incluyo en texto el número de página. El autor postuló que la familia debía estar formada únicamente por la unión de hombre con mujer y sus hijos legítimos, de manera que, para él, no tenían cabida en el hogar “los parásitos del infortunio”, “elementos disolventes que se llaman *suegra, cuñado, huérfano, tío y pariente político*” (J. T. de Cuéllar, *Obras V. Isolina la ex-figurante [Apuntes de un apuntador] [1871, 1891]*, pp. 277-278).

<sup>181</sup> Cf. B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a *op. cit.*, p. XCI.

Merced y las Posadas, respectivamente. A través de la representación de dichas festividades, Cuéllar evidenció el peso simbólico-social de éstas en tanto actividades que promovían el movimiento y desarrollo económicos, pero también la coexistencia de distintos estratos sociales en un México todavía bajo el fuerte influjo de la religión,<sup>182</sup> como lo demuestra el propio narrador al dar mayor importancia al jolgorio y a todo el espectáculo del novenario en honor a la Virgen de la Merced, que a la conmemoración del “trigésimo aniversario” de la Independencia de México, el cual se verifica en la misma fecha: “el 16 de septiembre de 1840” (p. 13).

En este ambiente festivo interactúan, así, todo tipo de figuras mexicanas: el alevoso padre de familia acomodada, don Pedro María, quien presta su casa para el convite; el zapatero Antonio, comisionado para remendar el calzado de muchos de los asistentes; las hermanas Matiana y Vicenta, encargadas de cocinar platillos típicos de la región, como buñuelos, pipián y el mole de guajolote; los frailes Catarino, Martínez, José María y Jorge, dispuestos a recolectar las limosnas en honor de la advocación de María, etcétera. Estos cuerpos “productivos” para el desarrollo de la sociabilidad conviven, sin embargo, con otras personalidades cuya presencia podría considerarse “improductiva”, casi ornamental. En ese “conjunto más ameno y variado” de personajes (p. 41) destaca el protagonista, un infante disfrazado de San Juan Bautista (*cf.* p. 58) de nombre Jesús, pues nació “el día del Dulce Nombre de Jesús” (p. 4), a quien, más tarde, se le dará el sobrenombre de Chucho el Ninfo.

---

<sup>182</sup> En concordancia con las previamente establecidas Leyes de Reforma, Cuéllar abogó por que las fiestas religiosas se tornaran cívicas; en sus palabras, era “necesario no pensar ni en la política, ni en la religión, para amalgamar a la sociedad, para volver á hacer pasadera y aún agradable la vida por medio de la sociabilidad, de las relaciones, de los afectos y de los servicios” (J. T. de Cuéllar, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *La Ilustración Potosina*, p. 211).

A mitad de la celebración, justamente, el personaje rompe en llanto, acaparando la atención de los invitados, como advierte el narrador:

Resonaron en la recámara los gritos de un niño, pero era un niño que reventaba los oídos, que aturdiría llorando con todas sus fuerzas.

Hubo un movimiento de alarma en la concurrencia y no faltó quien preguntara en voz alta:

—¿Quién llora?

Y tampoco faltó chusco que contestara:

—San Juan Bautista.

Una risa general sucedió a esta respuesta, y Pérez tomando a su cargo la explicación del enigma, dijo:

—Sí, señores, es san Juan Bautista; quiero decir el San Juanito de la procesión (p. 87).

Las lágrimas de Chucho representan un indicio de la configuración del personaje como un niño mimado al que le complacen todos sus antojos, pues sólo deja de llorar cuando lo han “colmado de juguetes, de *dulces*, de bizcochos y de besos” (p. 88). Esta escena refuerza lo que el narrador ya ha explicado en el capítulo titulado “En el que se ve que el amor acaramelado de las mamás no es el más a propósito para criar héroes”, donde se muestra cómo los extremos cuidados de una madre como Elena (y su criada) “marchitan a los niños, dejándoles desmedrados, enclenques, pequeños débiles y malcriados como *los pollos de la ensalada*” (p. 6).

Como en otras de sus novelas, Cuéllar utiliza aquí una serie de ideas deterministas acerca del destino de la juventud mexicana, preocupado siempre por la educación en el país, a la cual consideraba la única vía para republicanizar a la sociedad y construir un futuro mejor.<sup>183</sup> Incluso, Facundo construye una alegoría entre la Patria y la madre consentidora que

---

<sup>183</sup> La educación de los jóvenes fue un tema tratado asiduamente en la literatura mexicana. De hecho, *Historia de Chucho el Ninfo...* posee algunas de las pautas expresadas en artículos como “La mala educación” publicado en 1809. Dicho texto, a pesar de su brevedad, narra la situación de Pepito quien, a causa de los mimos de su aya y del descuido de sus progenitores, se vuelve arrogante, envidioso, embustero y vengativo (*cf.* Sin firma,

genera las condiciones propicias para crear seres caprichosos y enfermizos (pp. 8-9).<sup>184</sup> En consonancia con este discurso, el narrador insiste en diversos pasajes de la obra en que Elena, en vez de cultivar las características positivas de Chucho, como su docilidad, dulzura e inocencia (*cf.* p. 5), alienta siempre su vanidad y “pasión por el lujo” (p. 10). Su errático comportamiento materno funda parámetros educativos completamente arbitrarios, que le impiden al Ninfo distinguir en términos morales entre lo correcto y lo incorrecto; de ahí que, “mientras más graves fueran las faltas [...] que Chucho cometiera, más nulo sería el correctivo, supuesto que si éste era equivalente, había de ser calificado de injusto por Chucho” (p. 98). Aunado a ello, Elena no sólo cría a su hijo en un entorno disfuncional, donde dominaba el elemento femenino a causa de la ausencia de una figura paterna, sino que también lo envía a una Amiga, escuela dedicada especialmente a la instrucción de niñas.

El evidente “afeminamiento” de su medio familiar provoca que Chucho abandone “sin dificultad la idea del vigor varonil” (p. 11), al grado de que no opone resistencia cuando su madre decide vestirlo de “china” (*cf.* p. 11): “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” (p. 11). A diferencia del

---

“La mala educación. Un cuento moral”, en *Diario de México*, t. X, núm. 1225, 6 de febrero de 1809, pp. 149-150).

<sup>184</sup> La metáfora de la enfermedad en Chucho puede verse a través de postulados positivistas, particularmente los de tendencia spenceriana que concebían a la nación como un macro organismo (*cf.* Charles A. Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, p. 339). Abordado desde esta perspectiva el Ninfo no únicamente impide el correcto funcionamiento y progreso de la sociedad, sino también es capaz de contagiar a otros elementos de ella. No es de extrañarse que durante los siglos XX y XXI existieran algunas críticas que lo abordaron de tal manera. En 1947 Antonio Castro Leal lo califica de “parásito social” (A. Castro Leal, “Prólogo” a *Historia de Chucho el Ninfo y La Noche Buena*, p. VIII). Por su parte, a principios de los años setenta, Mauricio Magdaleno ahonda más al respecto al establecer que “La patria, en plena noche obstétrica, pare monstruos, alimañas, oportunistas, prevaricadores, demagogos, aventureros, histriones, farsantes disfrazados de apóstoles [...]” y demás gangrenas mexicanas y criaturas teratológicas (M. Magdaleno, “Prólogo” a *La linterna Mágica*, p. VII). Por último, en 2011 Belem Clark en su apartado titulado “Novelas patológicas” asevera que dentro de la novela existen una serie de principios “acorde[s] con las nuevas tendencias liberales-positivistas” de la época basadas en la aportación de distintos autores como Augusto Comte, Hippolyte Taine y Herbert Spencer (*cf.* B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a J. T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. LXXIX).

travestismo de Manolito el Pisaverde por medio del cual se intenta restaurar el orden social, en la historia de Chucho este ejercicio sirve para ridiculizar los frutos de la mala educación, pero también como un antecedente de la *performance* del Ninfo, el cual se pone en escena una vez que éste ha traspasado los umbrales de la niñez. Al respecto, sólo cabría señalar que, en esta etapa previa al desarrollo del “efebo”, Facundo únicamente esboza algunos elementos característicos de esta figura tales como cierta tendencia al vicio, al afeminamiento y a la morbosidad, que se retrabajarán con mayor detenimiento en la segunda parte de la novela, cuando ya se le describe como un “pollo” (p. 200).

Como es sabido, el tipo social del “pollo” tenía para la década de 1870 una importante tradición en las letras tanto españolas como mexicanas. Hacia 1850, Bretón de los Herreros escribió *Una ensalada de pollos*,<sup>185</sup> que al parecer tuvo, como toda su obra, una importante resonancia en tierras nacionales,<sup>186</sup> como lo demuestra la novela de Cuéllar *Ensalada de pollos*. En ella, el autor propone una extensa clasificación y definición de dicho personaje:

[...] el joven [que] ha existido en todas las edades y bajo todas las latitudes, el pollo es esencialmente del siglo XIX, y con más especialidad de la época actual y todavía más particularmente de la gran Capital.

No hay que confundir al pollo con el adolescente a secas, con el niño, ni mucho menos con el joven.

El pollo se cría en México bajo condiciones climatéricas. Es la larva de la generación que viene [...].

—¿Qué es el pollo?

---

<sup>185</sup> En *Una ensalada de pollos*, Bretón de los Herreros califica de “galanes y galancetes” a los jóvenes que asisten al baile en casa de doña Marta Sala en búsqueda de aventuras amorosas. A través de ellos, el autor recrea una galería de distintas masculinidades: don Lactancio, el pollo bachiller, don Quirico, el pollo seductor, don Pío, el pollo sensato y cínico y don Inocencio, el pollo petimetre (cf. Miguel Ángel Muró Munilla, “Análisis de la obra” a Bretón de los Herreros, *Una ensalada de pollos*, en *Teatro breve*, vol. III, p. 269). El último se distingue por poseer un “adamado talle” y un “vacío cerebro”. En palabras de uno de los personajes femeninos: “¡Y de los nervios se queja / compugido y turulato, / y hasta de reuma y flato / como si fuese una vieja / En fin, [...] es tan frío, / tan femenil, tan emplasto / que dudo ya si ese trasto / es de su sexo, ó del mio” (M. Bretón de los Herreros, *Una ensalada de pollos*, pp. 29-30).

<sup>186</sup> Cf. Christopher Conway, “El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana”, en Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez (edits.), *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, p. 198.

- Pollo, por razón de edad es un bípedo racional que está pasando de la edad del niño al joven.
- ¿Qué es el pollo por razón social?
- El bípedo de diez a diez y ocho años, gasta en inmoralidad y en malas costumbres.
- ¿En cuántas clases se dividen los pollos?
- En cuatro, a saber: *pollo fino, pollo callejero, pollo ronco y pollo tempranero*.<sup>187</sup>

Al aludir a “las causas determinantes del aumento y progreso de los pollos”,<sup>188</sup> Facundo señala, por un lado, “la conmoción social en la época” y, por otro, el “torrente invasor de la prostitución parisense”;<sup>189</sup> ambos factores estarán presentes en la construcción, física y emocional, de Chucho. En este último sentido, cabría advertir que, como muchos escritores decimonónicos, Cuéllar hizo uso de algunos recursos narrativos tanto de las fisiologías como de los tipos, según los cuales, como se dijo, era posible deducir de las características “fisognómicas” las cualidades morales de un individuo. En armonía con ese discurso de raigambre científicista retrató al Ninfo, quien

Era [...] un jovencito como de catorce a diez y siete años, con el pelo castaño claro, hermosos ojos, tierna y sedosa barba, nuca voluptuosa y fresca y magníficos dientes. Estaba muy bien vestido; su ropa era flamante, su irreprochable blancura, y sus manos estaban oprimidas en unos guantes color lila (p. 200).

Al igual que Manolito, el personaje fancundiano se configura a partir de otras textualidades, de otros referentes corpóreos occidentales; en este caso, de un personaje representativo de la antigüedad clásica: Adonis (“joven [...] apuesto, elegante, buen mozo y gentil como un Adonis”, p. 200), cuyos principales atributos eran la belleza y la juventud.<sup>190</sup> A este modelo de púber de formas apolíneas se suma las particularidades del *Ninfeo*,

---

<sup>187</sup> J. T. de Cuéllar, *Obras II. Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del carnet de Facundo (1869-1870, 1871, 1890)*, pp. 39-40.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> La descripción se acompañó de una imagen (p. 206): *Chucho el Ninfeo* (J[osé] M[aría] V[illasana]), 1871. Grabado a pluma, 14. 2 x 7.9 cm., Litografía Villasana y Compañía, México). También se incluyó en el “Apéndice” del presente texto (p. 89).

concebido como un “hombre demasiado pulido y afeminado, y que cuida su gala y compostura con afectación”.<sup>191</sup> De acuerdo con Belem Clark de Lara, estos rasgos hacen de Chucho un moderno Narciso,<sup>192</sup> un adolescente enamorado de sí mismo;<sup>193</sup> en fin, es un bello mozo que posee “un placer de amor propio” (p. 216). A partir de esta representación, Chucho encarna los rasgos que hemos establecidos como propios de los “efebos románticos”, a los cuales aunará su distinta manera de poner en escena las prácticas corporales del género que le corresponde: el masculino. En relación con esto último, simbólicamente el protagonista no cesa “de moverse cual si pesara sobre él la imprescindible obligación de cuidarse, de revisarse así mismo incesantemente” (p. 200); todas sus acciones, en suma, hacen notorio su carácter elegante y narcisista:

Ora se tocaba el nudo de la corbata para cerciorarse de si se le había descompuesto; ora se veía los puños de la camisa para cuidar de que salieran lo suficiente, más delante de la manga de la levita, cubriendo la extremidad inferior del guante; ora recorría lentamente, aunque con disimulo, las costuras del guante, por si la seda hubiera podido faltar y descoserse; ora se arreglaba la barba, después el pelo; ora en fin, tomaba una actitud que sostenía por largo tiempo, fingiendo estar preocupado con la vista de alguna joven, pero en realidad nada veía (p. 200).

Incluso, Chucho se esfuerza en acentuar tales tendencias mediante el uso de afeites, pues le “repugnaba la acentuación varonil y combatía en su fisonomía la venida de esas líneas que deciden el aspecto viril” (p. 209); por ello, recurre a todo tipo de cosméticos:

---

<sup>191</sup> Diccionario de la Lengua Castellana *apud* en B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a *op. cit.*, p. XCIX.

<sup>192</sup> El mito de Narciso detalla cómo el protagonista, embebido de sí, muere ahogado al tratar de asir su propio reflejo (*cf.* Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis I-VII.*, libro III, vv. 484-503). A diferencia de éste, Chucho sí se preocupa por acaparar la atención de los demás. En este sentido, como propone Belem Clark, en el Ninfo existe cierto *erostratismo* (*cf.* B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a *op. cit.*, p. CIII-CIV); es decir, procura hacerse notar mediante todo tipo de extravagancias (*cf.* M. Foucault, *Los anormales*, p. 16).

<sup>193</sup> La investigadora propone que “Incluso la palabra no usada por Cuéllar, pero que ayuda a definir la personalidad de Chucho, es la de Narciso, que en su tercera acepción dice: ‘El que cuida demasadamente su adorno y compostura, o se aprecia de galán y hermoso, como enamorado de sí mismo’” (B. Clark, *op. cit.*, p. XCIX).

A poco rato empezó a asearse; templó el agua del lavamanos, donde vertió algunas gotas de vinagre aromático; usó varias aguas y distintos jabones y se enjugó con una toalla finísima; en seguida, se puso *cold-cream* y después polvos de arroz, se limpió los dientes, hizo buches y se pintó los labios; se dedicó a rizar su cabellera, procurando que dos rizos le sombrearan la frente dejándolos caer simétricamente y como por casualidad; usó del cosmético blanco para asentar ciertas partes del pelo y se puso brillantina en la barba [...] (p. 211).

Su amaneramiento no sólo se trasluce por medio del maquillaje, sino también en el lenguaje, por su particular forma de articular las *bb*, las *ss* y las *zz* “de manera que su pronunciación era dulce, blanda y se alejaba un poco de la manera con que en México se pronuncia el español” (p. 209). Como se aprecia, por medio de esta descripción, Facundo marca un desplazamiento del personaje del ámbito mexicano hacia cierta tendencia extranjerizante, en el cual, sin duda, resuenan los debates acerca de la construcción de la nación llevados a cabo desde mediados de aquella centuria. De acuerdo con Sylvia Molloy, el discurso nacionalista asignó a lo extranjero “una suerte de afeminamiento performativo que, según el peligro que [significaba], [iba] de lo simplemente grotesco a lo social y moralmente amenazador”.<sup>194</sup> En palabras de Facundo: “el porvenir de la Patria [exigía] [...] a nuestra juventud y a nuestro pueblo [...] más virilidad que estética”.<sup>195</sup> Desde esta perspectiva, Chucho resulta un “afeminado”, ya que su preferencia por el lujo, la moda y los afeites representaban un riesgo para el modelo masculino nacionalista propuesto por la élite letrada. En este sentido, podría decirse que el Ninfo, al igual que lo haría años después el “lagartijo” o “elegante de las clases media y alta”, se asoció a una “perversa feminización de la élite”. Dicho “afeminamiento” se basó en acciones como la ostentación difundida por la moda europea, el consumo de bienes lujosos y el ocio, oponiéndose a la masculinidad

---

<sup>194</sup> S. Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, p. 34.

<sup>195</sup> J. T. de Cuéllar, “La educación del sentido común”, en *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales*, p. 173.

propuesta por el proyecto nacional, cuyos valores se erigieron a partir de la prudencia, el decoro y la acumulación de capital.<sup>196</sup> Desde esa óptica, entonces, las acciones que realiza el personaje son juzgadas por el narrador y otros personajes como obstáculos para el orden “civilizador”:

En cuanto a Chucho, era incapaz de todo arranque apasionado y fogoso; era frío por temperamento, frío por egoísmo y retraído en su ensimismamiento; de manera que para Chucho, el amor no era el impulso irresistible que lo conducía a obrar. Chucho aceptaba el amor como asunto de entretenimiento y pábulo de vanidad; Chucho sabía quitar el honor a las mujeres, como los niños se quitan unos a otros sus juguetes; sus empresas amorosas no las coronaba el resultado inmediato de sus víctimas, sino el escandalillo y el runrún de las gentes (p. 223).

Este “escandalillo” acompaña al Ninfo en cada espacio donde pone en escena su *performance*; uno de los más significativos es el Teatro Nacional, donde se reencuentra con el narrador. El lugar resulta idóneo para Facundo, quien “disponiendo[se] a gozar del espectáculo” (p. 199), realiza un somero examen entre los concurrentes, revisión que “no se puede prescindir cuando se encuentra uno en el centro de una reunión” (p. 199). Allí, focaliza su mirada en Chucho, cuya “dramática” manera de llevar cabo todo tipo de actividades tiene como propósito distinguirse, es decir, comportarse como “una de esas personas que tienen la misión de hacerse ver y el derecho de no pasar nunca desapercibidas” (p. 200). De ese modo, el Ninfo acapara la atención tanto de hombres como de mujeres; empero a diferencia de Manolito que es acosado por una masculinidad hegemónica, Chucho ridículamente se autoexcluye del contacto de esa masculinidad, guiado por su “delicada” naturaleza: “era el único de los hombres que no jugaba bolos, pretextando estar enfermo del brazo derecho, pero en realidad lo que [...] evitaba era el quitarse los guantes y descomponerse la ropa con ese

---

<sup>196</sup> Cf. Víctor Macías-González, “The *Lagartijo* at *The High-Life*. Masculine Consumption, Race, Nation and Homosexuality in Porfirian Mexico”, en Robert McKee Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser (edits.), *The famous 41. Sexuality and Social control in Mexico, 1901*, p. 228 (la traducción es mía).

ejercicio” (p. 215). De esta suerte, además de carecer de una fisonomía completamente viril, no realiza acciones propias de su sexo, por lo que las otras figuras masculinas juzgan cada uno sus de “movimientos” desde la perspectiva del “deber ser” de El Hombre mexicano. Dicho modelo de masculinidad prototípica está encarnado por Carlos, el esposo de Mercedes que sí “es todo un hombre [...] comparado con este títere [que es el Ninfo]” (p. 213). Como se aprecia, contrario a Manolito, Chucho es construido sobre todo desde la perspectiva del narrador, quien, con cierta teatralidad, señala a cada paso las anomalías masculinas del Ninfo. Mucho más programático que Rodríguez Galván, José Tomás de Cuéllar no deja escapar a su personaje ni al lector de la visión negativa del mal desempeño de los roles sexogénicos de la época.

Ahora bien, al igual que el Pisaverde, El Ninfo fascina y enamora a las señoritas, de acuerdo con el narrador: “La mujer, en su primera edad considera al hombre como bonito juguete; por eso las niñas se enamoran del pollo más pulcro y más insustancial, del que tiene más bonitos ojos y es más afeminado” (p. 231). Como consecuencia, según Facundo, muchas jovencitas “estaban más que en buena disposición para corresponderle a Chucho, y [...] adivinaban una dicha misteriosa y rara en el amor de aquel pollo tan buen mozo, tan elegante, tan aseado y tan simpático” (p. 214). Así les sucede a las recién desposadas Mercedes y Angelita, quienes sufren por los encantos del personaje; de ambas hermanas, la primera logra resistir a la seducción del Ninfo; sin embargo, la segunda no, incurriendo en una de los males sociales más censurados de la época: el adulterio.

Chucho se erige, entonces, como un “Diablo doméstico”, cuya misión es “descomponer matrimonios” (p. 186), construyendo, así, su fama de Don Juan para que

llegue a oídos de todos.<sup>197</sup> En esta dirección, no resulta extraño que el narrador lo califique de “animal ponzoñoso con alas” (p. 250), que no obedece ningún precepto moral: “Para Chucho [...] eran bagatelas las altas cuestiones del honor, de la felicidad doméstica, del porvenir de la mujer, del respeto a las leyes, y estaba muy lejos de comprender ni la abnegación ni la nobleza del amor” (p. 224). Al igual que Rodríguez Galván, Cuéllar presenta la historia de una mujer caída, en este caso Angelita, con el fin de aleccionar a sus “Lectoras” (p. 283), advirtiéndoles sobre la necesidad de cuidarse de ese personaje que no sólo habitaba las páginas de su novela, sino que también deambulaba en busca de víctimas por todo México:

Chucho el Ninfo vive [...] acordaos del Chucho de esta historia y temblad ante unos labios colorados de carmín; temblad ante esos reptiles sociales, ante esos *coralillos* de mil colores, que se introducen en vuestro hogar, para llevaros su ponzoña; temblad ante esos elegantes tontos [...]

Defendeos, orugas, armádoos de la crisálida de la verdadera virtud; estudiad los vínculos morales que guardan el cubilete de la felicidad y la desgracia de la vida, y pensad, [...] que puede traeros un negro más allá, el día menos pensado, un emisario de la desgracia que se parezca en algo a Chucho el Ninfo (p. 284).

Durante las últimas páginas de la novela, quien emite el discurso se empeña en afirmar la existencia de aquella “raza ninfea” en la sociedad mexicana, al grado de que, simbólicamente, El Ninfo pareciera tomar la ciudad, exhibiéndose en la calle de “Bucareli en el coche de don Francisco y algunas veces montando magníficos caballos” (p. 205). Allí sobresale por su reputación de joven adinerado y de Don Juan, que le permite codearse con “los jóvenes más elegantes” de “las principales familias” (p. 205). A ese sector, justamente, Chucho pareciera contagiar de “todos los defectos de su educación afeminada, [...] sus

---

<sup>197</sup> Belem Clark de Lara señala que, a pesar de que no existe un “deseo sexual” en el Ninfo más que el afán de ser el centro de atención, se podría afirmar que “Facundo se inspiró en [algunos] de los rasgos [del arquetipo de don Juan] para delinear a Chucho el Ninfo” (B. Clark de Lara, “Estudio preliminar” a *op. cit.*, pp. C-CIII).

costumbres malas y viciadas”, y propaga “los defectos inherentes a la ociosidad opulenta” (p. 204). Esta visión patógena se acentúa y cobra mayor importancia a la luz del destino final de los personajes, pues mientras las mujeres sufren la vergüenza pública, la caída social, el protagonista no afronta castigo alguno por su conducta inmoral. Así, su presencia sigue siendo una amenaza para las lectoras y el México de su momento.

A manera de conclusión, puede afirmarse que la imagen de El Ninfo encarna un peligro moral, social, reproductivo y económico para el organismo patrio; es decir, condensa muchas de las inquietudes de la élite letrada de la época acerca de las consecuencias de la mala educación, del afeminamiento, del adulterio y de la falta de nacionalismo. De forma similar al Pisaverde, El Ninfo funciona de manera clara como contraejemplo, por medio de cual se refirma la norma a través de un discurso crítico y severo que condena lo alternativo, a la vez que enaltece y refuerza los modelos de El Hombre y La Mujer de la época.

## CONCLUSIONES

Durante el siglo XIX se sentaron las bases políticas, económicas y sociales para construir a México como Estado-Nación. Tal propósito de la élite letrada, integrada en su mayoría por varones, requirió tanto de bases ideológicas como de personas para transmitir su idea de “lo nacional”. Los intelectuales recurrieron a la literatura, en la cual plasmaron no sólo una retórica patriótica, sino también un código ético que fundamentara y fomentara la “civilidad” entre los lectores, con la finalidad de crear, instruir y acotar al sujeto ciudadano.

Con este objetivo, los autores llevaron a cabo varios ejercicios escriturales entre los que destacaron los filiados al costumbrismo, movimiento que, dados sus tintes pedagógicos y pintoresquistas, resultó muy productivo para exaltar los valores del “nacionalismo” y difundir con mayor claridad un conjunto de normas que encaminaran al país hacia el “orden”. Entre sus modalidades textuales sobresalió el discurso de origen científicista conocido desde la Ilustración como “fisiognomía”, cuya premisa consistió en descifrar las cualidades morales a partir del físico de las personas. A través de los tipos y fisiologías se imaginaron los límites y disposiciones tanto del cuerpo colectivo como individual, pero también se promovió el interés de un público en vías de construcción, al retratar diferentes rostros de la vida cotidiana nacional. Ambos subgéneros permearon en narraciones de corto o largo aliento, gracias a que resultaron propicios para inventar una identidad propia. Bajo esta perspectiva, no es extraño que las diferentes manifestaciones literarias hicieran uso del discurso “fisiognómico”, para plasmar figuras masculinas o femeninas, hegemónicas o alternativas, urbanas o rurales.

Con la finalidad de analizar algunas de estas representaciones literarias de la masculinidad en dos textos decimonónicos recurrí a los postulados teóricos de Judith Butler

y Diana Taylor, quienes, a partir de un enfoque ligado a la “teatralización”, consideran el género como un conjunto de gestos, poses, actitudes y acciones que, a pesar de ser realizadas individualmente, se encuentran juzgadas e interpretadas por los demás. Dicha noción se complementó con algunas ideas de Michel Foucault, para quien la sexualidad es una práctica que debe estudiarse de manera histórica, es decir, en un espacio y tiempos específicos. De acuerdo con lo anterior, en las primeras páginas de la tesis se establecieron algunos apuntes sobre el contexto sociocultural de los primeros años del México decimonono. Dos características distinguieron esta época: por un lado, sus continuas guerras, tanto al interior como con el extranjero; por el otro, su afán de fundar una nación y modelar los cuerpos sexuados que la encarnaran. En dichas empresas, los campos jurídico y literario trabajaron intensamente, enalteciendo un cierto ideal de Hombre y Mujer. Aunque el propósito fue el mismo, los mecanismos difirieron un poco: mientras el primero mostró cómo el papel del Estado resultaba crucial para el establecimiento de los roles sexuales, por medio de leyes como la Epístola de Melchor Ocampo y el Código Civil para el Distrito Federal; el segundo ensayó elaborar mensajes cargados de símbolos en favor de la fijación y divulgación de un imaginario acerca de lo mexicano. De acuerdo con éste, se desarrolló una muy fructífera relación de lo femenino con la Madre Patria y de lo masculino con la idea de una viril heroicidad, cuyo modelo visible fue la figura de Hércules.

Si bien las bellas letras retrataron toda clase de cuerpos sexuados, algunos escritores focalizaron su mirada con especial insistencia en masculinidades “alternativas”, fuera de la “norma”, cuyas historias sirvieron a manera de contraejemplo; es decir, mostraron las conductas indebidas que impedían la ideal cohesión de la sociedad; funcionaron, asimismo, como una herramienta literaria e ideológica para establecer contrarios complementarios, por medio de los cuales se reforzaron los aludidos estereotipos sexogénicos. De esta suerte,

dicho imaginario descansó en dos perfiles opuestos: uno positivo, que enalteció lo virtuoso, lo nacional, lo correcto, lo fuerte, lo viril, lo sano; el otro, negativo, caracterizado por lo vicioso, lo extranjero, lo incorrecto, lo blando, lo afeminado, lo malsano. Ciertamente los “efebos románticos”, objeto de estudio de la presente tesis, pertenecieron a este último rubro, pues se oponían a los estándares de El Hombre; su vanidad y ociosidad los colocaba del lado nocivo del progreso. Por lo general, dichas figuras se delinearon de acuerdo con referentes tanto de la Grecia Antigua, entre los que destacó la reelaboración del ícono de Adonis, como de autores contemporáneos, particularmente Joseph Addison, con su “The Dissection of a Beau’s Head”, y Manuel Bretón de los Herreros, cuyo personaje amanerado Agapito Cabriolas Bizcoichea claramente sirvió de modelo literario para los autores mexicanos.

Entre estos últimos destacan, sin duda, las plumas de Ignacio Rodríguez Galván y José Tomás de Cuéllar, quienes exploraron las posibilidades expresivas de presencias “alternativas” como las del Pisaverde y el Ninfo, respectivamente. En el capítulo segundo se analizó, en este sentido, *Manolito el Pisaverde*, novela corta publicada por Rodríguez Galván en 1838, la cual al parecer abordó por vez primera a los petimetres de nuestras tierras. Desde su primera aparición en la novela, el narrador y los personajes muestran una extrañeza ante su ambigua presencia; de hecho, su configuración tanto física como moral oscila entre virtudes deseables en un cuerpo ciudadano y vicios contrarios al buen desarrollo del organismo patrio. Entre los últimos destacan su belleza y vanidad, elementos comúnmente atribuidos a lo femenino; su visible amaneramiento marca un notorio contraste con el modelo nacionalista de El Hombre, el cual en la narración es representado por un fornido militar. Por ello, no resulta extraño que, cuando ambos se encuentran en el ambiente festivo, el oficial recrimine al Pisaverde su incorrecto desempeño corporal del género que le corresponde. En este sentido, cabría añadir que el personaje no sólo rompe con los parámetros impuesto a lo

masculino, sino que también pone en crisis lo femenino al presentar a un personaje como María, quien se traviste de Pisaverde y realiza acciones que de otra manera le estarían negadas. Ciertamente, como demostré en mi análisis, el final funesto de Manolito-María resulta una advertencia a los posibles lectores sobre los graves riesgos de romper la normatividad “sexogénica”, en particular a las mujeres, para quienes era mucho más socialmente peligroso abandonar la seguridad hogareña y perder la protección varonil.

La propuesta literaria de Rodríguez Galván resultó clave para la conformación de otras masculinidades alternativas. Así, los años siguientes se publicaron tanto dos traducciones del referido artículo de Addison en las páginas de *El Mosaico Mexicano* (1840) y de *El Siglo Diez y Nueve* (1845), como un par de textos de carácter fisiológico, donde se abordó el tipo social de El Pisaverde, insertos en las páginas de *El Semanario de Señoritas Mexicanas* (1840) y de *El Museo Mexicano* (1844). Al respecto, sin duda, resulta significativo que la primera mitad de la década de 1840, inmediatamente anterior a la Intervención Norteamericana (1846-1848), estos jóvenes vanidosos con tendencias extranjerizantes fueran juzgados con dureza por la élite letrada en los periódicos de la época.

En el apartado siguiente, el capítulo tercero, se trabajó *Historia de Chucho el Ninfo...* de Cuéllar impresa por primera vez en 1871. Por medio de un señalamiento mucho más crítico que en sus creaciones anteriores, Facundo mostró vívidamente una anómala masculinidad “alternativa” encarnada en el Ninfo, a quien catalogó como un “parásito” que podía infectar y contagiar al resto de la sociedad. Como mostré en el estudio de este personaje, el Ninfo reúne muchos de los vicios considerados por las élites letradas como obstáculos para la cohesión y el progreso nacionales: la mala educación, el afeminamiento y la apropiación de modas extranjeras. Todos estos elementos condicionan la exclusión de Chucho del mundo varonil, al incumplir las normas impuestas a su género, cuestión que

subraya constantemente el programático narrador facundiano. Ahora bien, aun cuando al final de la novela el Ninfo no recibe un castigo, como el caso del Pisaverde, la historia tiene un fondo moralizante, pues, al igual a Rodríguez Galván, a Cuéllar le preocupa educar al “sexo débil” y sus descendientes de una ciudad donde habitan tantos seductores y de no propicias la crianza de éstos. De esta forma, por medio del contraejemplo personificado en la historia de Chucho, el autor advierte a sus lectoras sobre el gran peligro que corrían al frecuentar a cierto tipo de masculinidades perjudiciales para el desarrollo de la nación.

Finalmente, cabe añadir que, aunque el Ninfo no se deriva del Pisaverde de Galván, ambos forman parte de una constelación de masculinidades alternativas encarnadas por púberes eternos dotados de belleza, excentricidad, ociosidad e improductividad. Como he demostrado a lo largo de esta tesis, la importancia de estos “efebos románticos” reside en visibilizar a los sujetos que se juzgaron peligrosos para el México del siglo XIX. En este sentido, el Pisaverde y el Ninfo son exhibidos como modelos contrarios a los ideales hegemónicos de género, los cuales, paradójicamente, refuerzan por medio del inadecuado desempeño de éstos. En suma, obras como *Manolito el Pisaverde e Historia de Chucho el Ninfo...* plasmaron ideas centrales en torno a las construcciones heteronormativas que se promovieron en la época, “satanizando” cualquier otro ejercicio de la corporeidad.

Por último, sólo cabría destacar que el presente estudio únicamente es un primer acercamiento a este tema, sobre el cual falta mucho por explorar y pensar. En esa línea, considero que la imagen del seductor excéntrico, vanidoso, ocioso e improductivo llegó para quedarse en la literatura mexicana. Con cambios importantes y significativos, su presencia aparece y se refuerza en el *fin de siècle*, periodo en el cual factores como la modernización, el “afrancesamiento” porfiriano y la completa adopción del positivismo como ideología de Estado, influyeron en la reformulación de dichos personajes, que tomarían por asalto el

principal *boulevard* de la Ciudad de México, la concurrida calle de Plateros, donde los retrataría, ya explícitamente como “efebos”, Heriberto Frías en 1915.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> *Vid.* Heriberto Frías, *Los piratas del boulevard (desfile de zánganos y viboras sociales y políticas en México)*, p. 34.

## APÉNDICE



Figura 1. *Apollo Belvedere* (Autor y fecha desconocidos. Escultura, 2. 24 m., Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano)



Figura 2. *Apolo vencedor de la serpiente Pitón* (Pietro Benvenuti, 1813. Óleo sobre tabla, 705 x 1024 cm. Colección particular, Roma).



Figura 3. *San Sebastián socorrido por las santas mujeres* (Eugene Delacroix, 1836. Óleo sobre lienzo, 215 x 246 cm., Iglesia de Saint-Michel, Nantua, Francia).



Figura 4. *Hallazgo de San Sebastián* (Gustav Moreau, 1869. Óleo sobre tabla, 32. 1 x 23. 8 cm., Saint Louis Art Museum, Missouri, Estados Unidos).



Figura 5. “Análisis de la cabeza de un Petimetre” (Autor desconocido. Grabado. *El*

*Mosaico Mexicano*, 1840. Hemeroteca Nacional).



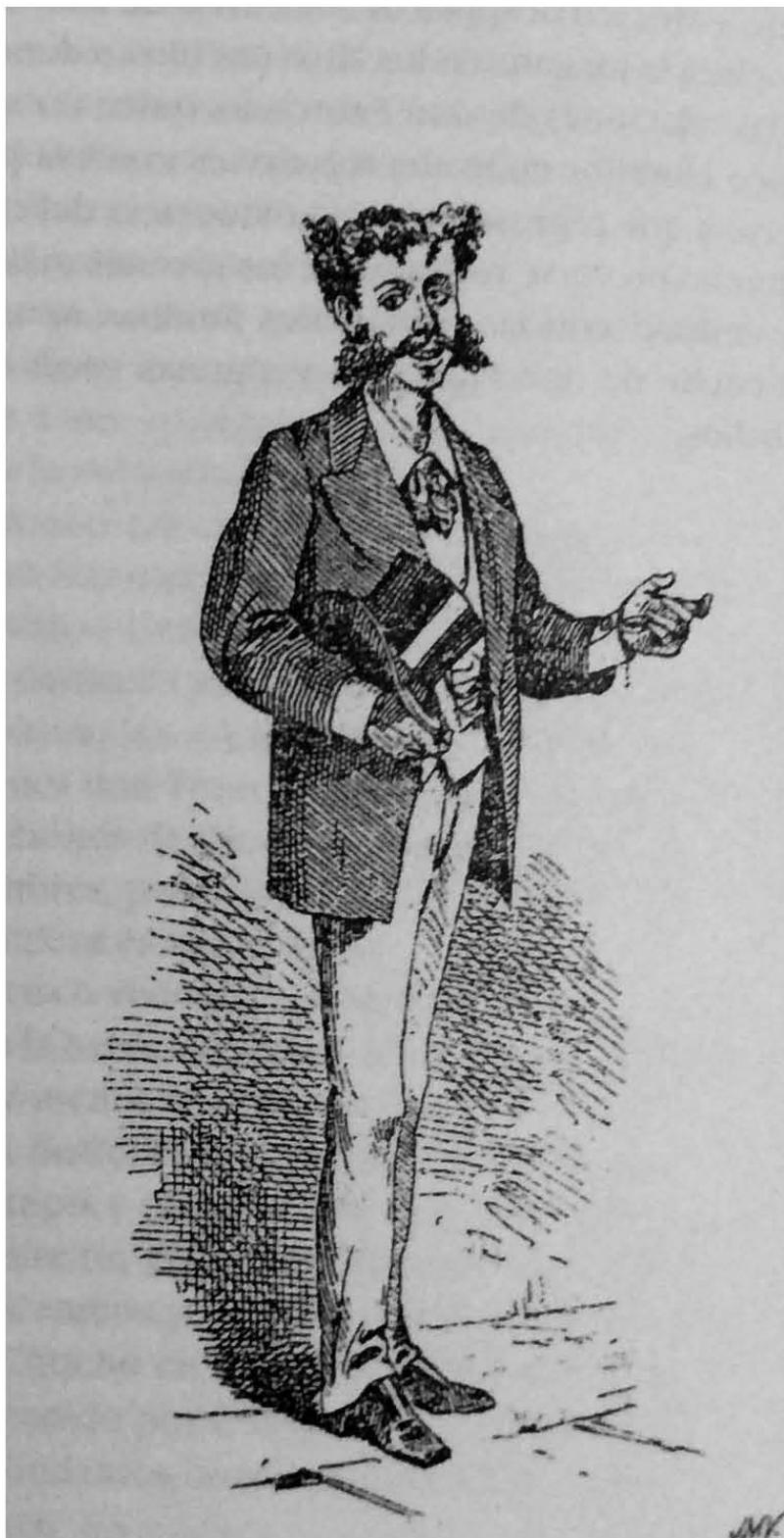


Figura 7. *Chucho el Ninfo* (J[osé] M[aría] V[illasana], 1871. Grabado a pluma, 14. 2 x 7.9 cm., Litografía Villasana y Compañía, México).

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ADDISON [Joseph], “Análisis de la cabeza de un Petimetre”, en *El Mosaico Mexicano*, t. IV (1840), pp. 484-486.
- , “Parte literaria. Disección de la cabeza de un Petimetre y del corazón de una Coqueta”, en *El Siglo Diez y Nueve*, año IV, t. II, 3º época, núm. 1 434 (21 de noviembre de 1845), pp. 3-4.
- AFRODISIAS, Caritón de y Jenofonte de Efeso, *Quéreas y Calirroo. Efesiacas y Fragmentos novelescos*. Traducción y notas de Julia Mendoza. Madrid, Gredos, 2002.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “Crónica de teatros”, en *El Siglo Diez y Nueve*, t. VI, núm. 253 (23 de marzo de 1868), pp. 1-2.
- , *La literatura nacional, t. I*. Prólogo y edición de José Luis Martínez. México, Porrúa, 1949.
- , *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, t. 1*. Selección y notas de José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- , *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte, t. 2*. Selección y notas de José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Martín Schifino. México, Taurus, 2014.
- BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*. Edición de José Manuel Cuesta Abad. Madrid, Abada Editores, 2014.
- BOURDIEU, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad de la Habana, 2003, pp. 241-285.
- , *Cuestiones de sociología*. Traducción de Enrique Martín Criado. Madrid, Ediciones Istmo, 2003.
- , *La dominación masculina*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Marcela o ¿a cuál de los tres?* Edición de Miguel Ángel Muro. Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1998.
- , *Una ensalada de pollos*. Madrid, Imprenta de S. Omaña, 1850.
- , *Teatro breve*. Edición de Miguel Ángel Muro. Vols. I, II y III. España, Universidad de La Rioja, 2000 (Colección de Textos Riojanos, 5).
- BUFFINGTON, Robert M., *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México, Siglo XXI, 2001.
- BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución de género: ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, México, año 9, vol. 18, 1998, pp. 296-314.
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducción de Alicia Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2002.

- , *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona, Paidós, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tragedias (1) La vida es sueño. La hija del aire. El mayor monstruo del mundo*. Edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- CAMPOS, Marco Antonio, *Joven la muerte niega el amor joven. Cuentos del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015 (Serie Rayuela).
- , *La Academia de Letrán*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004 (Colección de Bolsillo, 23).
- CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo, “José María Villasana, precursor de la historieta mexicana”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, La Habana, núm.14, 2004, pp. 98-105.
- CASTERA, Pedro, *Los maduros*. México, Planeta/Joaquín Mortiz, 2002.
- CASTREJÓN, Eduardo A. (seud.), *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, México, Universidad Nacional autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2010.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Estudio preliminar y antología de Juan Alcina Franch. España, Editorial Bruguera, 1973.
- CHAVES, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 2013 (Cuadernos del Seminario de Poética 22).
- , “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX en México”, en *Acta Poética*, México, vol. 26, núm. 1-2, primavera-otoño, 2005, pp. 425-441.
- , *Los hijos de Cibeles*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 1997 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- , “Mujeres ‘viriles’: el caso de *La Rumba* de Micrós”, en *Literatura mexicana*, México, vol. XX, núm. 2, 2009, pp. 65-74.
- CHÁVEZ LARA, María Emilia, *Estética del prodigio*. México, Cal y Arena, 2016.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *La imagen masculina en la novela de sensibilidad hispanoamericana*. Xalapa, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2003.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas y Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007.
- CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra (edits.), *La República de las Letras*. Vols. I, II y III. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.
- COLLADO DEL, Casimiro. *Poesías de don Casimiro del Collado, de la Academia Mejicana, correspondiente de la Real Española*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1880.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinidades*. Traducción de Irene Artigas e Isabel Vericat. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Costumbristas españoles, t. I., Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*. Madrid, Aguilar, 1950.
- CROS, Edmond, *Idiosemas y morfogénesis del texto. Literatura española e hispanoamericana*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992 (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 1).
- CUÉLLAR, José Tomás de, *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales*. Selección, introducción, bibliografía y notas de Belem Clark de Lara. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013 (Summa Mexicana).
- , *El Comerciante de perlas*. Recuperación y estudio preliminar de Luis Mario Schneider. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Ida y Regreso. Al siglo XIX).
- , *Historia de Chucho el Ninfo y la Noche Buena*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México, Editorial Porrúa, 1947 (Colección de Escritores Mexicanos, 45).
- , *La Ilustración Potosina. Seminario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos*. Edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1989 (Fuentes de la Literatura Mexicana, 2).
- , *La Linterna Mágica*. Prólogo de Mauricio Magdaleno. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 27).
- , *Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una antología material*. Selección, estudio preliminar y cronología de Adriana Sandoval. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- , *Obras II. Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del "carnet" de Facundo (1869-1870, 1871, 1890)*. Edición crítica, prólogo y notas de Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007 (Nueva Biblioteca Mexicana, 166).
- , *Obras III. Historia de Chucho el Ninfo (con datos femeniles de los que el autor se huelga) (1871, 1890)*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011 (Nueva Biblioteca Mexicana, 171).
- , *Obras IV. Novelas cortas*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012 (Nueva Biblioteca Mexicana, 175).
- , *Obras V. Isolina la ex-figurante (Apuntes de un apuntador) (1871, 1891)*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015 (Nueva Biblioteca Mexicana, 178).
- DARRIGRANDI NAVARRO, Claudia, *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DELLA PORTA, Giovan Battista, *Fisiognomía I*. Traducción y notas de Miguel Ángel González Manjarrés. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2007.
- , *Fisiognomía II*. Traducción y notas de Miguel Ángel González Manjarrés. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2008.

- DENIS, Daniel, *El cuerpo enseñado*. Barcelona, Paidós, 1980.
- DE TERESA OCHOA, Adriana, “Modalidades de travestismo literario: Dos cuentos de escritores mexicanos contemporáneos”, en *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Caracas, año VII, núm. 16, enero-junio, 2015, pp. 109-125.
- Diccionario de autoridades*, ts. I-VI, 1726-1739, 1ª ed. Edición facsímil, Real Academia Española, 1963.
- Diccionario de la Lengua Española*, ts. I-II, 22ª ed., Real Academia, 2001.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Versión castellana de Vicente Campos González. España, Editorial Debate, 1994.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor, *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. México, Publicaciones de la Casa Chata, 2013.
- DUBY, Georges, “La historia cultural”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (edits.), *Para una historia cultural*. México, Aguilar, Taurus, 1998, pp. 449-455.
- [EL PROGRESO], “Variedades. El bastón”, en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. XXXI, núm. 3 500 (21 de enero de 1845), p. 83.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo *et al.*, *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 2008.
- FERRERAS, Juan Ignacio, “Novela y costumbrismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 242, 1972, pp. 345-367.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica*. Traducción de Francisca Perujo. México, Siglo XXI, 2012.
- , *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Madrid, Siglo XXI, 2012.
- , *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI, 2010.
- , *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI, 2009.
- FRÍAS, Heriberto, *Los piratas del boulevard (desfile de zánganos y víboras sociales y políticas en México)*. Presentado por Fernando Curiel. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009 (Summa Mexicana).
- FRÍAS Y SOTO, Hilarión *et al.*, *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. Liminar de Cécida Webster Henestrosa. México, Miguel Ángel Porrúa y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- GREER, Germaine, *El chico. El efebo en las artes*. Traducción de Gloria Roset Arissó y Marta Pino Moreno. Barcelona, Editorial Océano, 2003.
- GIORGI, Gabriel, “Diagnóstico de lo raro. Cuerpo masculino y nación en Osvaldo Lamborghini”, en Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove (edits.), *Heterotopías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 321-342.
- GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, t. III. México, El Colegio de México, 1981. pp. 635-653.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco, *El rostro y el alma. Siete ensayos fisiognómicos*. México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

- GONZÁLEZ MONTES, Soledad y Julia Tuñón (comps.), *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*. México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, “Escritura y modernización: La domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núms. 166-167, 1994, pp. 109-124.
- GUTIÉRREZ LOZANO, Saúl, “Género, masculinidad: relaciones y prácticas culturales”, en *Revista de Ciencias Sociales*, Costa Rica, núm. 112, vols. I-II, 2006, pp. 155-175.
- HALE, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- HARRAUER, Christine y Herbert Hunger. *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. Edición española de Francisco Javier Fernández Nieto y Antoni Martínez Riu. Traducción de José Antonio Molina Gómez. Barcelona, Herder, 2008.
- HUERTA, David (comp.), *Cuentos románticos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 98).
- I. DE L., “Costumbres contemporáneas. Tipos originales. El Pisaverde”, en *El Museo Mexicano*, vol. III (1844), pp. 273-279.
- IMITACIÓN DEL ESTUDIANTE, “El Pisaverde”, en *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, ts. I-III (1 de enero de 1840), pp. 130-133.
- ILLADES, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*. México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 2005.
- IRWIN, Robert McKee, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser (edits.), *The Famous 41. Sexuality and social control in Mexico, 1901*. New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- IRWIN, Robert McKee, *Mexican masculinities*. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2003.
- LAQUEUR, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.
- LE GOFF, Jacques y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Traducción de Josep M. Pinto. España, Paidós, 2005.
- LAMAS, Martha (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Miguel Ángel Porrúa / Programa Universitario de Estudios de Género - Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- LANDÁZURI, P., “El Hombre”, en *México y sus Costumbres*, t. I, núm. 1 (18 de julio de 1872), p. 3.
- LARRA, Mariano José de, *Artículos de costumbres*. Introducción, selección y notas de Alejandro Pérez Vidal. Barcelona, Editorial Planeta, 1994.
- LIST REYES, Mauricio, “Hombres: cuerpo, género y sexualidad”, en *Cuicuilco*, México, vol. 12, núm. 33, enero-abril, 2005, pp. 173-202.
- , “Masculinidades diversas”, en *Revista de Género. La Ventana*, Guadalajara, núm. 20, 2004, pp. 101-117.
- , “Teoría queer. Implicaciones para la investigación en sexualidad, género y cuerpo”, en Mauricio List Reyes y Alberto Teutle López (coords.), *Florilegio de deseos. Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la disidencia sexual y genérica*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones y Gráficos Eón, 2010, pp. 63-104.
- LL. EE., “México 10 de octubre”, en *El Sol*, 2º año, núm. 484 (10 de octubre de 1824), p. 472.

- LOS EDITORES, "Introducción" a *El Mosaico Mexicano*, t. 1, 1836, pp. 2-5.
- MATA, Oscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2013 (Ida y Regreso. Al siglo XIX).
- MENDIARA, Irina, "Cuerpos que perturban: el peligro sexual en la identidad nacional", en *Revista Género*, vol. 3, núm. 2, 2003, pp. 115-127.
- MILLINGTON, Mark, *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MOLLOY, Sylvia, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Comentario. Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad", en *Desacatos*, México, núms. 15-16, otoño-invierno, 2004, pp. 90-108.
- , "La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad", en *Debate Feminista*, México, año 15, vol. 29, 2004, pp. 187-205.
- , "Los que tenemos unas manos que nos pertenecen", en *Debate Feminista*, México, año 8, vol. 16, 1997, pp. 11-33.
- , "Los iguales, los semejantes, los (hasta hace un minuto) perfectos desconocidos (A cien años de la Redada de los 41)", en *Debate Feminista*, México, año 12, vol. 24, 2001, pp. 301-327.
- , "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México)", en *Debate Feminista*, México, año 6, vol. 11, 1995, pp. 183-210.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora María, "El dandi y otros tipos del siglo XIX: Imagen y apariencia en la construcción de la modernidad", en *Congreso Internacional de imagen y apariencia (noviembre 19, 2008-noviembre 21, 2008)*. España, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.
- PACHECO, José Emilio, *A 150 años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso*. México, El Colegio Nacional, 2013.
- PARRINI, Rodrigo y Alejandro Brito (coords.), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2014.
- PELUFFO, Ana e Ignacio M. Sánchez Prado (edits.), *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid. Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2010.
- PERALES OJEDA, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, t. I y II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Ida y regreso. Al siglo XIX).
- PÉREZ VEJO, Tomás, "La invención de la nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX", en Laura B. Suárez de la Torre y Miguel Ángel Castro (coords.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, pp. 395-408.
- PÉREZ SALAS, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005 (Monografías de arte 29).
- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor, *Facundo en su laberinto. Notas para un ensayo sobre la linterna mágica*. Presentación Silvia Molina. México, Universidad Nacional Autónoma de

- México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007 (Colección Pequeños Grandes Ensayos).
- POBLETE, Juan, “Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: La novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 26, núm. 52, 2000, pp. 11-34.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. Barcelona, El Alcantilado, 1999.
- PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. Prólogo de Horacio Labastida. México, Porrúa, 1985 (Sepan Cuántos..., 481).
- PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis I-VII*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2008 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- PUELLES ROMERO, Luis, *Honoré Daumier. La risa republicana*. Madrid, Abada Editores, 2014.
- PUPO-WALKER, Enrique, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 102-103, 1978, pp. 1-15.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998.
- RAMÍREZ, Ignacio, *Tipos mexicanos*. Presentación de Camilo Ayala Ochoa. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2013 (Colección Pequeños Grandes Ensayos).
- REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*. Madrid, Cátedra, 1999.
- , “Coquetearías de moribunda. Lenguaje gestual y guarroproía en la heroicidad trágica decimonónica”, en *Quintana*, núm. 1, 2002, pp.101-117.
- ROSEN, Charles y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Traducción de Pilar Velázquez Álvarez. Madrid, Hermann Blume, 1988.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, *La formación de la literatura nacional (1805-1850), t. I (Prolegómenos)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- RUIZ, Bladimir, “La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y nación”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Arizona, vol. 33, núm. 2, 2004, pp. 75-89.
- SÁENZ, Adriana, Elizabeth Vivero y Rosa Ma. Gutiérrez (coords.), *Prototipos, cuerpo, género y escritura, t. I*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad de Guadalajara, Universidad Autónoma de Nuevo León, Gobierno del Estado de Michoacán Ocampo, 2013.
- SALESSI, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, Estudios Culturales, 1995.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid, Iberoamericana y Vervuert, 2003.
- SCHUESSLER, Miguel K. y Miguel Caspitrán (edits.), *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. México, Editorial Planeta, 2010.
- Sin firma, “Introducción” a *El Museo Mexicano*, t. III, (1º de enero de 1844), pp. 2-5.
- Sin firma, “La mala educación. Un cuento moral”, en *Diario de México*, t. X, núm. 1225 (6 de febrero de 1809), pp. 149-150.

- SOMMER, Doris, *Ficciones fundacionales*. Traducción de José Leandro Urbina y Ángel Pérez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*. Traducción de Gabriela Ventureira. Barcelona, Editorial Gedisa, 2004.
- STEARNS, Peter, *Be a man! Males in Modern Society*. New York, Holmes & Meier Publishers, 1990.
- QUIRARTE, Vicente, “Zarco, Poe y Baudelarie: la invención del dandy”, en Miguel Ángel Castro (coord.), *Tipos y Caracteres: La prensa mexicana. Memoria del coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, pp. 237-244.
- TAYLOR, Diana y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TOLA DE HABICH, Fernando (edit.), *El Año Nuevo de 1837, 1838, 1839 y 1840*, ts. I, II, III y IV. Edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (Ida y Regreso. Al siglo XIX).
- TREVIÑO GARCÍA, Blanca Estela (coord.), *El cuento mexicano en el siglo XIX. Volumen I. Los umbrales: de sueños, anécdotas, cuentos e idilios en prosa*. Prólogo de Alfredo Pavón. México, Editorial Esfinge, 2013.
- (coord.), *El cuento mexicano en el siglo XIX. Volumen II. El cuento romántico: tema y variaciones*. Prólogo de Dulce María Adame González. México, Editorial Esfinge, 2013.
- TRUEBA LARA, José Luis (comp.), *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del s. XIX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Uva Tinta, 2013.
- TUÑÓN, Julia, *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México, Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios para la Mujer, 2008.
- ZANOTTI, Paolo, *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Traducción de Nuria Martínez Deaño. México, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2010 (Colección Noema).
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “‘La política y la discordia huyeron luego al aspecto agradable de la fraternidad’: el discurso doméstico y familiar en las Veladas Literarias de 1867-1868”, en Guadalupe Curiel Defossé y Belem Clark de Lara (coords.), *Aproximaciones a una historia intelectual. Revistas y asociaciones literarias del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2016, pp. 59-78.