



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TÍTULO:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL, MENCIÓN EN
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

**AUTORA:
María Adelaida Jaramillo Fabre**

**TIPO DE TRABAJO DE TITULACIÓN: Ensayo literario
TÍTULO: Mujeres barbudas y hombres travestidos: las
transformaciones de lo masculino y lo femenino en El Quijote**

**TUTOR:
Ansaldo Briones, Cecilia Augusta**

**Guayaquil, Ecuador
2016**



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA COMUNIACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por María Adelaida Jaramillo Fabre, como requerimiento para la obtención del Título de licenciada en Comunicación Social, mención en Literatura y Comunicación.

TUTORA

Lcda. Cecilia Augusta Ansaldo Briones, Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

Lcdo. Efraín Luna Mejía, Mgs.

Guayaquil, a los 15 del mes de febrero del año 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **María Adelaida Jaramillo Fabre**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Mujeres barbudas y hombres travestidos: las transformaciones de lo masculino y lo femenino en El Quijote** previo a la obtención del Título de licenciada en **Comunicación Social, mención en Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación, de tipo **ensayo literario** referido.

Guayaquil, a los 15 del mes de febrero del año 2016

LA AUTORA

María Adelaida Jaramillo Fabre



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

AUTORIZACIÓN

Yo, **María Adelaida Jaramillo Fabre**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación **Mujeres barbudas y hombres travestidos: las transformaciones de lo masculino y lo femenino en El Quijote**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 15 del mes de febrero del año 2016

LA AUTORA:

María Adelaida Jaramillo Fabre

AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar este espacio para agradecer a varias personas que han estado incondicionalmente conmigo durante mis últimos cinco años de estudios, impulsándome a avanzar en esta aventura quijotesca de los que hemos sido tocados por los libros, observando a veces de lejos y de manera inevitable, esa metamorfosis que nos va convirtiendo en personas de silencios sostenidos, porque así lo demanda nuestra aventura.

A doña Cecilia Ansaldo Briones, por acompañarme como tutora y guía de esta tesis que estoy segura ha padecido, tanto como disfrutado. Gracias por promover mi libertad para ensayar teorías feministas, por orientarme con su dominio sobre el tema y por complementar mis lecturas subversivas del Caballero de la Triste Figura, a quien amé en su aula.

Al bachiller Allan Mills, por haber detonado mi curiosidad por el tema de la investigación con un intercambio en redes sociales sobre la mujer de Cervantes, y porque luego de saber el rumbo que tomó mi tesina, me empujó a continuar con esta hazaña.

A mi cura y mi barbero, Fernando Iwasaki Cauti y Gustavo Faverón Patriau, por estar siempre dispuestos a auxiliarme en mis consultas cervantinas y literarias. Gracias también, porque a ellos les debo tanto de conocimiento teórico, como de las herramientas para sobrevivir a las batallas épicas que se desarrollan en el campo en el que nos desenvolvemos.

Al humanista Iván Correa Calderón, por darme una mano en la gestión cultural cuando más la necesitaba. Gracias además, por poner a un ejército de gigantes a hacer girar a los molinos.

A los galeotes Jorge, María Fernanda, Karla, Leonor, Paz, Alfredo, Anahí y Angélica, por remar incluso con las manos cuando ha sido necesario.

A quien sería mi Sancho, mi querida Gaby Silva, quien comparte mi pasión por Cervantes y por Lorca, lástima que no por el equipo de fútbol. Por estar a mi lado siempre, por ser la sobresaliente escudera, por ser la mejor compañera en esta tercera salida.

Al paje Juan José y a los duques Héctor y Adelaida, por ayudarme a montar mis representaciones desde que nací. Por enseñarme a reír ante las desventuras, pero sobre todo, por educarme para que ningún obstáculo me detenga.

A los encantadores anónimos, que han adornado este recorrido.

Y a la literatura, porque ahora vivo.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	V
ÍNDICE.....	VII
RESUMEN (ABSTRACT).....	VIII
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO UNO.....	12
Presencia de travestismo en la novela Don Quijote.....	12
CAPÍTULO DOS.....	18
Los travestidos de Sierra Morena	18
CAPÍTULO TRES	24
La escena extendida: el travestismo en casa de los Duques	24
CAPÍTULO CUATRO	30
El travestismo como subversión de identidad y roles de género	30
CONCLUSIONES	35
BIBLIOGRAFÍA	38

RESUMEN (ABSTRACT)

Si bien la categoría travestismo se propone desde la psicología, a inicios del siglo XX, como una búsqueda para encasillar a un grupo de personas con un determinado comportamiento, las transformaciones de lo femenino y lo masculino se conocen y se han representado en la ficción desde la Antigua Grecia, en donde los papeles femeninos eran interpretados por los hombres que, ayudados por una máscara, ocultaban su identidad. Este ensayo hace una elipsis hasta el Siglo de Oro Español y fija su mirada en los diez casos de travestismo anacrónico existentes en las dos partes de *Don Quijote de la Mancha*, prestando especial atención a la metáfora del traje como eje del engaño en el texto de ficción y, a las conductas aceptables y aceptadas, asignadas por la sociedad, tanto al hombre como a la mujer.

Abstract

While transvestism as a category was proposed from psychology, in the early twentieth century looking forward to categorize a group of people with a certain behavior, the transformations of the feminine and masculine are known and have been represented in fiction from Ancient Greece, where the female roles were played by men, aided by a mask, hide their identity. This paper makes an ellipsis to the Spanish Golden Age and observe the ten existing cases of anachronistic transvestism in the two parts of *Don Quixote*, with particular attention to the metaphor of costume as the heart of deception in the fictional text and the acceptable and accepted behaviors, assigned by society, both men and women.

Palabras Claves: travestismo, Siglo de Oro Español, Don Quijote, disfraz, género, identidad.

INTRODUCCIÓN

Don Quijote de la Mancha es la obra más emblemática y significativa del Siglo de Oro Español, es una novela que ha marcado no solo su época, sino que también ha trascendido a través del espacio y del tiempo y, se ha convertido en un clásico de la literatura y en uno de los libros más leídos de todos los tiempos. En esta obra, Miguel de Cervantes inaugura la novela moderna y polifónica y, además, trabaja a través de una multiplicidad de recursos como la parodia o las imitaciones por pastiche, temas representativos de todas las épocas como la búsqueda de ideales, la ambición, la injusticia e incluso la reflexión sobre la literatura.

Desde la publicación de la Primera parte en 1604 hasta el día de hoy, se han trabajado múltiples análisis e investigaciones de esta obra con temas que giran alrededor del papel de la mujer cervantina, las posiciones estructurales de la voz narrativa, las ideas lingüísticas y el erasmismo de Cervantes, el perspectivismo e impostura en el manejo de las instancias narrativas, entre otros, que nos brindan un panorama de la complejidad de la novela del autor. Sin embargo, hay un tema que podría pasar inadvertido y este es el que abarca esta investigación: el travestismo.

El travestismo como término no se había acuñado en el tiempo de Cervantes, pues su aparición formal pertenece al siglo XX de la mano de la psicología en su afán de regular comportamientos y/o desviaciones sexuales, mas como lectores del siglo XXI no podemos desatender a los numerosos casos que se presentan en la novela. Es por esto que a través de este ensayo he querido abordar los diez casos de travestismo anacrónico en la Primera y la Segunda parte de la obra y, analizar de manera profunda cómo estos son utilizados por Cervantes para reflejar la metáfora del disfraz como eje del engaño en el texto de ficción, además de poner en evidencia la supremacía del rol masculino sobre el femenino en cuanto a las ventajas sociales que poseía el primero.

Es de suma trascendencia un estudio de *Don Quijote de la Mancha* desde esta óptica, desde las teorías de género y *queer* propuestas por Judith Butler, la semiótica del traje estudiada por Roland Barthes; y demás enfoques posmodernos, debido a que el estudio de la literatura no solo lo podemos realizar desde la mirada de época, en este caso del siglo XVII, sino que podemos ir enriqueciendo la obra con nuestras lecturas de ciudadanos de nuestro propio siglo y encontrar desde la distancia que nos ofrece el tiempo muchas más implicaciones, en esta obra que, a pesar de haber sido objeto de los más amplios estudios de todas las épocas, podemos comprobar que sigue siendo importante fuente de reflexión.

En esta investigación el objetivo general es determinar cuál es la intención de Miguel de Cervantes, en su novela *Don Quijote de la Mancha*, al utilizar varios casos de travestismo en personajes femeninos y masculinos y, discutir la importancia de los roles de género en la obra. Para poder alcanzar este fin, hay ciertos objetivos específicos que se tratan de lograr por medio del estudio del travestismo en la novela de Cervantes y estos son: comprobar que la metáfora del traje es utilizada como eje de engaño; demostrar cuáles son las conductas aceptables y aceptadas, en cuanto a los roles de género, asignadas por la sociedad tanto para el hombre como para la mujer; evidenciar la hegemonía del rol masculino sobre el femenino en cuanto a las ventajas sociales que poseía el primero; y por último, demostrar que *Don Quijote* es una novela que desarrolla el tema del travestismo desde lo épico y lo dramático.

Es notable que podamos ubicar los estudios de género no solo alrededor de las obras en las que evidentemente se dan situaciones de homosexualidad, travestismo, *drag*, bisexualidad o cualquier otro caso de las teorías *queer*, porque a lo largo de la historia de la humanidad se han presentado, en las obras literarias, escenarios de todas estas categorías de género sin que necesariamente hayan sido mencionadas de manera explícita y, es pertinente

estudiar estas manifestaciones desde lo literario para desentrañar los significados más profundos de las obras, en especial si hablamos de esta novela que, como mencioné anteriormente, es la obra insigne de la literatura del Siglo de Oro Español y podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, la novela más importante del mundo hispanohablante de todos los tiempos.

CAPÍTULO UNO

Presencia de travestismo en la novela Don Quijote

Cuando leemos los clásicos debemos comenzar por quitarnos los lentes de la posmodernidad, pues esta visión, pervertida de estudios y lecturas, puede llevarnos a forzar nuestra mirada y, apartarnos de las intenciones primeras del autor de una de estas obras que ha logrado trascender. Sin embargo, estos textos sobrevivientes, que Calvino (1993) diría “suscitan un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima”, son sometidos a vastas disecciones por parte de las teorías literarias.

La aproximación que hace este ensayo a la lectura del Quijote y, a las transformaciones de lo masculino y lo femenino en la novela, se hace en primera instancia desde la preocupación de sexo y género formulada por la tercera ola del feminismo, y luego, desde el travestismo como lo plantean el psicoanálisis y la semiótica. Ambas lecturas tienen la finalidad de situar las transformaciones que suceden, tanto en la Primera como en la Segunda parte, como metáforas dentro de la ficción, es decir, descubriendo en ellas, una suerte de travestismo de la realidad.

Regresando a la condición de *Don Quijote* como clásico, debo precisar que el travestismo es un término joven, y que si bien el acto de travestirse se registra desde las representaciones teatrales en la Antigua Grecia, la palabra travestismo no es propia del Siglo de Oro Español, es decir que, cuando hablo de las posibilidades de travestismo en esta novela, las abordo desde un lugar anacrónico, ergo, en esta lectura confluyen la modernidad, categoría inaugurada por Cervantes, y la posmodernidad.

Otra precisión necesaria es que el travesti no tiene la misma motivación del *drag*, puesto que, cuando el primero cambia de ropa pretende transgredir las

convenciones sociales asignadas a su género para obtener una valoración a partir de un disfraz; el segundo, *carnavaliza* el cuerpo y presenta la transformación en una dimensión exagerada, Mirizio (2000) explica que el *drag* enfatiza la distinción “entre el sexo masculino (categoría biológica) y la masculinidad (categoría cultural), así como se hace evidente que ser femenina y ser mujer no es lo mismo” (pág. 134). En definitiva, el segundo busca individualidad y huye de la categorización.

El término travestismo tiene su origen en la psicología, gracias al médico alemán Magnus Hirschfeld, conocido por el desarrollo de su teoría acerca del tercer sexo, quien en 1910, lo propone para diferenciar a este grupo, de aquellos que utilizaban ropas del sexo opuesto sin presentar un comportamiento homosexual. A partir de esta preocupación se formularon más teorías, como la de Havelock Ellis, quien en 1913 sostuvo que la posición de Hirschfeld se limitaba al vestido mientras él proponía que la persona que se traviste busca pasar por alguien del sexo opuesto (Fernández, 2004, págs. 19 - 39). Si pensamos al travestismo desde el lenguaje, el diccionario de la Real Academia Española acoge al término tal como lo propusiera Hirschfeld, pero a la vez, abre otra posibilidad, la de la “práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo”. Wittgenstein citado por Fernández, por su parte, pensaba que toda forma exterior tiene la función de ocultar, de disfrazar la realidad interior. (Fernández, 2004)

¿Cuál es el punto de encuentro entre ambas disquisiciones? La identidad. En el primer caso, se refiere exclusivamente a las personas, en donde identidad es inseparable del rol de género:

“La identidad de género es la experiencia privada del rol de género y el rol de género es la manifestación pública de la identidad de género.” (Gorali, 2007, pág. 128).

Este rol al que hace referencia Gorali, es socialmente construido, en opinión de la Organización Mundial de la Salud y los comportamientos, actividades y atributos asignados a las categorías: femenino y masculino, son dictadas por una sociedad dado que los considera apropiados para los hombres y las mujeres¹.

En *Don Quijote* existen diez casos de travestismo si consideramos la definición principal del diccionario: en la Primera parte encontramos que el Cura y Dorotea experimentan, con distintas intenciones el intercambio de sus trajes habituales para conseguir un objetivo; sin embargo es importante notar que el uso de la ropa del sexo opuesto, en ambos casos, dejará en evidencia la desigualdad de los géneros. La diferencia entre el travestido masculino y el femenino está marcada por los binarismos existentes en la sociedad y se demuestra tanto en las construcciones verbales de los personajes, como en el reflejo de la realidad que se desea representar.

En la Segunda parte del libro, encontramos un travestismo que nos presenta una nueva intención: el teatro del Siglo de Oro Español utiliza en el espectáculo a la mujer travestida de manera recurrente. Martha Durán Campos indica en *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vincens* que:

En el Siglo de Oro Español, que fue un gran periodo del travestismo en la literatura, la mayoría de los travestis fueron mujeres vestidas de hombre, muy probablemente por razones históricas y sociales, ya que sólo la mujer valiosa y admirable podía ser considerada varonil, como Rosaura en *La vida es sueño* o Dorotea en *El Quijote* (Durán Campos, 2003).

¹ Gender refers to the socially constructed roles, behaviours, activities, and attributes that a given society considers appropriate for men and women. [...] Masculine and feminine are gender categories. What do we mean by “sex” and gender”? Artículo recuperado de <http://apps.who.int/gender/whatisgender/en/>
Traducción: Adelaida Jaramillo. Revisión: Gustavo Faverón

Sobre la cita de Durán Campos, debo diferir en el adjetivo valiosa, pues la mujer cervantina antes que eso es valerosa.

Es posible que Cervantes encajara en la novela un corral de comedias como artificio dramático, aprovechando la reiteración del travestismo en el teatro, para exponer a los personajes como diversiones *inversoras*. La frontera de la transgresión que supone el intercambio de vestido entre sexos en este contexto se hace confusa, pues los personajes, situados en una representación teatral, pasan a ser parte del improvisado espectáculo preparado por los Duques, en el que desfilan mujeres barbudas y un hombre disfrazado de Dulcinea, sin tener más intención que la de entretener y aportar al afán de contribuir con la locura graciosa del Quijote; empero, la burla de los aristócratas genera tensión y esta tensión empuja a este personaje a ocupar un lugar incierto: ¿es observador, es actor, o está siendo los dos al mismo tiempo?

Finalmente, la historia regresa al travestismo de la primera intención, es decir, al que desafía las normas y construcciones sociales de género con las transformaciones de una mujer y de dos parejas: Claudia Jerónima, los hijos de Diego de la Llana en la ínsula Barataria y Ana Ricote y Gaspar Gregorio. Al contrario de lo que sucede en el espontáneo recinto teatral de los Duques, ninguno de ellos se ha transformado para entretener a otro, de hecho, ponen en evidencia que quien se traviste intercambiando las prendas del sexo opuesto vive una ilusión momentánea que, propone un riesgo al travestido que una vez descubierto lo coloca en un sitio más peligroso que aquel del cual está huyendo.

Con estos casos, Cervantes puntualiza que hay roles definidos para los géneros y que por este motivo hay lugares riesgosos que no deben recorrer las mujeres, así como tampoco los hombres; sin embargo, en la obra hay

personajes que reconocen que el juego de suplantación de identidad y de roles de género les otorga poder, un poder que los personajes experimentarán cuando este se materialice en mérito o demérito. El uso del disfraz en la novela, generalmente, beneficia a la mujer y perjudica al hombre. José Ismael Gutiérrez en su ensayo *Pieles que importan. La mujer (in)vestida de varón* afirma que:

A través de la metamorfosis, el/la travestido/a intenta superar el modelo, convertirse en otra cosa mejor, lograr al fin superar el defecto de su naturaleza. Pero a la vez que transformado/a, logra disimular su naturaleza, protegerse de los ataques de sus depredadores, de aquellos que lo/la han catalogado como ser inferior, alimento animal, merecedor de desprecio y de burla. Sin embargo, ya que los afeites y el artificio no dejan de hacerse evidentes, el/la travestido/a tiene que admitir la existencia de su disfraz y usarlo como arma de defensa. Usa la desmesura de su máscara para paralizar y para aterrar, como sucede con ciertos animales que utilizan su apariencia para cazar o para defenderse, para suplir defectos naturales o habilidades que no tienen (Gutiérrez Gutiérrez J. I., 2007).

Por otra parte la siguiente acepción determinada por la RAE, nos abre un universo de posibilidades que exploran lo que podría considerarse un travestismo de la verdad, que en mi opinión es uno de los temas más fecundos de este texto fundacional de la literatura occidental, empezando por el hecho de que el protagonista lleva en la mayoría de la obra, un disfraz de caballero que obliga a los lectores a recorrer, desde su visión, un camino de idealizaciones y mundos ficcionales propios. Otros personajes que se ocultan detrás del disfraz son la pastora Marcela, Lucinda, Don Fernando, Sansón Carrasco, los actores, los criados y las doncellas en el palacio de los Duques; Minos y Radamanto, y los habitantes de la Arcadia fingida.

De esta segunda acepción, más amplia, podríamos tomar la clasificación que propone José Ismael Gutiérrez quien dice que se puede hablar de

travestismos con distintas conformaciones: del nombre, del alma, de los sentimientos, de la sexualidad, de la identidad psíquica, de la escritura, del cuerpo o de todo ello conjuntamente (2009). El escritor Severo Sarduy, citado por Gutierrez (2007) piensa que el travestismo humano "...funda la convergencia y el surgimiento imaginario de tres posibilidades: el mimetismo, el camuflaje y la intimidación (...) Travestirse es, según Sarduy, reinscribirse, borrarse e intimidar a la vez"; sin embargo, no navegaré tan profundo y me limitaré a cubrir el travestismo definido por el feminismo y el psicoanálisis.

CAPÍTULO DOS

Los travestidos de Sierra Morena

En el Siglo de Oro Español era de uso común que los dramaturgos escribieran papeles para que fuesen interpretados por personajes travestidos en sus obras de teatro, tanto que, a decir de Martín Contreras, escritores como Lope de Vega, tenían actrices favoritas para interpretar estos papeles (2014). La mujer que se atrevía a travestirse en el teatro, se atrevía a insinuar partes de su cuerpo que estaban reservadas a la intimidad y, se atrevía también a ser juzgada por este acto de desafío al modelo patriarcal.

El personaje en el escenario de una obra de teatro; sin embargo, presenta una ilusión que al caer el telón se desvanece, pero ¿qué pasa si ese personaje se coloca en la realidad del mundo ficcional de una novela? Cervantes juega con su lector al incluir el travestismo en el campo de la materialidad que supone el mundo creado por él; en una novela, los personajes no actúan: son. Es decir, en el teatro, la audiencia sabe que los personajes travestidos se cambian de ropa al final de la obra y con esto, el orden social se restablece; mientras que el escritor en la novela está incitando con sus personajes a la subversión.

El episodio de travestismo en Sierra Morena ocurre desde el capítulo XXVI hasta el XXXI y tiene como protagonistas al cura y a Dorotea, aunque el intercambio de vestidos se extiende al barbero, que acepta la transformación femenina que le propone el cura, pero que no ejecuta; y a Cardenio, que utiliza la ropa masculina que Dorotea abandona cuando asume el papel de la princesa Micomicona. Ambos personajes, el cura y Dorotea, tienen en común el hecho de estar en busca de una solución para sus problemas: el cura tiene como meta regresar a su amigo Alonso Quijano a casa, Dorotea necesita hallar un lugar en el que se encuentre a salvo.

Cuando el cura planea apelar a los delirios del Quijote tentándolo con una aventura para que este salve a una doncella de un gigante, se sienta el primer precedente de travestismo en el libro. Para efectuar el plan, el cura, que por su vocación está acostumbrado a usar un hábito similar a la indumentaria femenina, se viste con la ropa de una ventera con el fin de engañar al caballero, pero tan pronto ha salido de la venta, se da cuenta del error jerárquico que ha cometido:

Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad; y que si no lo quería hacer, determinaba de no pasar adelante, aunque a don Quijote se le llevase el diablo (Cervantes, 2004, pág. 258).

El traje con el que el cura pretende ocultar su identidad es calificado de indigno, más por jerarquía que por cuestiones de género, pues el impulso inicial que lo coloca en el lugar de una mujer nace de él; sin embargo, el religioso no se siente cómodo adoptando el papel de alguien de rango inferior. El acto de nobleza que tiene este personaje, que lo lleva a despojarse de su traje para salvar a su amigo, termina siendo una decepción. Como explica Juárez-Almendros (2004) se trata de un “acto de investidura, la ventera traspasa al cura su valor social y genérico a través de sus ropas”. En este caso, la transformación del personaje masculino a femenino lo pone en desventaja, de tal manera que este le exige al barbero, una persona de menor grado, que cambien de roles, a riesgo de abandonar el plan.

Considerando que el cura es un hombre de Dios debemos tener presentes los textos bíblicos, en donde llamar indigno al acto del travestismo es más tenue que el que le otorga el Deuteronomio a aquellos que cambien sus ropas con las del sexo contrario:

No vestirá la mujer hábito de hombre, ni el hombre vestirá ropa de mujer; porque *abominación* es a Jehová tu Dios cualquiera que esto hace (Biblia Latinoamericana, Deut. 5:22).

La diferencia entre el vestido del cura y el de la ventera, según la teorización de Barthes en *The Language of Fashion* (2013, pág. 25) radica en que el primero constituye una elección premeditada del individuo: el traje que cubre el cuerpo del religioso pertenece a una institución de poder a la que él representa, mientras que el segundo es una elección azarosa, improvisada, accidental que lo coloca en una posición en la que, principalmente, se ve despojado de todos sus privilegios, dejando en una posición secundaria al hecho de estar vestido de mujer. En el primer caso, vestirse es parte de un ritual, en el segundo, se está *carnavalizando* el cuerpo para una representación teatral. De cualquier forma, es interesante la elección que hace Cervantes al escoger a este personaje para utilizar la ropa del sexo opuesto.

Los personajes avanzan y llegan a Sierra Morena, en donde descubren a Dorotea que está vestida como labrador. Cuando el cura repara en la identidad de la muchacha, que accidentalmente deja mostrar sus cabellos, reitera el uso de la palabra indigno para referirse a la transformación:

—Lo que vuestro traje, señora, nos niega, vuestros cabellos nos descubren: señales claras que no deben de ser de poco momento las causas que han disfrazado vuestra belleza en hábito tan indigno (Cervantes, 2004, pág. 276).

Aun cuando es un capítulo en el que el cura es uno de los personajes principales, cuando este descubre a Dorotea, lo hace en una escena envuelta en erotismo; si bien la moza ha dejado ver sus cabellos, lo primero que observa el religioso son sus pies y estos descubren la belleza propia del sexo opuesto:

“...y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces; y ellos llegaron con tanto silencio, que dél no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño; (...) Acabóse de lavar los hermosos pies, y luego, con un paño de tocar, que sacó debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable”. (Cervantes, 2004, pág. 275)

En este caso, la transformación de lo femenino a lo masculino le otorga poder a la mujer que ha sido deshonrada. El traje masculino da honra. La travestida es una mujer que actúa premeditadamente de manera subversiva para abandonar su rol de género y convertirse en otro; no obstante, no es una mujer que asume el rol opuesto en busca de venganza, lo que mueve a Dorotea es la búsqueda de protección. Ana María Martín Contreras la ubicaría, con su generalización de la mujer de la literatura española del Siglo de Oro, en el ámbito de la mujer enamorada y no de la heroica o guerrera (Martín Contreras, 2014). ¿Cervantes oculta alguna intención detrás del personaje? Durán Campos propone que él “expresa desde su condición de escritor las desigualdades en las estructuras sociales” (Durán Campos, 2003).

La normalización de Dorotea llega con la explotación de su feminidad. Cuando esta expresa que hará el papel de doncella y utiliza una “...saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde, y (...) un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó, de manera, que una rica y gran señora parecía” (Cervantes, 2004, págs. 291 - 292). Es extraño el hecho de que no las haya utilizado antes y de que las haya “sacado de su casa para lo que se ofreciese” (Cervantes, 2004, pág. 292). Con la adopción

de este nuevo disfraz, que traviste su identidad, pasa a ser una princesa, acto con el cual el travestismo hace una traslación de clase social y ya no de género. José Ismael Gutierrez en “El travestismo femenino como modelo contracultural” explica:

(...) la indumentaria masculina adornando el cuerpo de una mujer constituyó un salvoconducto que abría el camino hacia el horizonte de la libertad individual, cuando no supuso un arriesgado subterfugio que, en entornos cotidianos poco amigos de las hembras, avalaba su subsistencia, razón por la cual las heroínas de la épica y del drama del siglo XVII, las santas del calendario, las “doncellas guerreras” de los romances medievales y hasta algunos personajes femeninos del Quijote o de los Desengaños amorosos (1647) de María de Zayas y Sotomayor, se enfundaban ropas características del sexo opuesto (Gutiérrez Gutiérrez J. , 2009).

Regresando al cura y a Dorotea, el primero vuelve a entrar en el terreno de la alteración desafiando al discurso heteronormativo de la iglesia, categórico al advertir el pecado que se comete con el intercambio de roles de identidad, cuando trata de que la doncella vestida de labrador le explique el motivo de su aflicción, sin saber aún cuál es el motivo que la ha llevado a vestirse como hombre, tanto personaje como autor, parecerían desafían las normas sociales que construyen al género con un discurso en el que encontramos cierta cuota de perversión cuando se dice:

Así que, señora mía, o señor mío, lo que vos quisierdes ser, perded el sobresalto que nuestra vista os ha causado, y contadnos vuestra buena o mala suerte; que en nosotros juntos, o en cada uno, hallaréis quien os ayude a sentir vuestras desgracias. (Cervantes, 2004, pág. 277).

Perversión o subversión, el travestismo supone un escenario para rebelarse a decir de Judith Butler “(...) el travestismo es un sitio de cierta ambivalencia que refleja la situación más general de estar implicado en los regímenes de

poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por ende, de estar implicado en los regímenes mismos a los que uno se opone.” (Butler, 1993, pág. 184)

CAPÍTULO TRES

La escena extendida: el travestismo en casa de los Duques

Podemos decir que *Don Quijote* es una novela que desarrolla el tema de la ficción desde lo épico, lo lírico y lo dramático; y que fue escrita en un momento histórico en el que el teatro había salido de las plazas y recintos improvisados para entrar a los corrales de comedias. El Siglo de Oro Español fue prolífico e innovador en su dramaturgia y, Miguel de Cervantes dejó entre sus obras dramáticas: tragedias, comedias y entremeses. Solo en la novela *Don Quijote de la Mancha* se intercalan novelas cortas, poemas y comedias; de estas últimas me ocupo en este capítulo, pues en la Segunda parte de la novela, los personajes de los duques montan varias obras en las que se rompe lo que en el teatro contemporáneo se llama la cuarta pared y, tanto Don Quijote como Sancho pasan de ser espectadores a ser actores de una escena extendida.

En la tercera salida del Quijote, los protagonistas tienen un encuentro fortuito con los duques, que como muchos de los personajes de la Segunda parte de la novela, han leído la Primera y, con ese pleno conocimiento lo invitan a su castillo en el que desde el momento de su ingreso, se desencadenan una serie de burlas en las que se borran los límites de la puesta en escena. Este teatro improvisado crea una nueva periferia dentro de la cual todo es posible y, si bien el Quijote vive una vida teatralizada, esta es explicada constantemente al lector, verbigracia: donde todos ven molinos, el caballero ve gigantes justificados por los encantamientos; sin embargo, este estado de ilusión, embelesa a Sancho mientras permanece en esta suerte de corrala, desde el primer instante de confusión creado por sus anfitriones, el personaje duda de la realidad.

El telón se levanta con el primer acto de travestismo en la Segunda parte, cuando Merlín aparece acompañado de una ninfa que al descubrir su velo, se identifica como Dulcinea del Toboso, quien nadie nunca ha visto antes, a

excepción de Sancho, en su soterrada mentira a su amo, pues a quien ve, no es a ella, sino a Aldonza Lorenzo. La representación de la mujer ideal del Quijote, se la impone el mayordomo de los Duques a un paje, que aun cuando devela su rostro y muestra características físicas que pueden identificarlo con el sexo masculino, la confusión de la puesta en escena de la farsa les impide cuestionar que se trata de otra persona:

Apenas acabó de decir esto Sancho, cuando levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasíadamente hermoso; y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada. (Cervantes, 2004, pág. 825).

Desde el punto de vista dramático, sin hiperbolizar la escena, los dueños del teatro no lograrían causar la risa de los asistentes a su obra y, desde el punto de vista épico, al hiperbolizar el texto, Cervantes desbarata nuevamente la imagen petrarquista que Don Quijote defiende de su amada y que describe a Dulcinea con la idealización propia del amor cortés:

(...) su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (Cervantes, 2004, pág. 115)

Quizás por lo presuroso de los actos, la distracción del montaje, la confusión de los eventos, Sancho se ve envuelto en la ilusión de la obra, en donde las formas masculinas pueden ser feminizadas y aceptadas como reales, tanto, que no duda en afirmar que el hombre disfrazado de

mujer es Dulcinea, ensalzando su hermosura, adulterando su experiencia previa:

-Muchos médicos hay en el mundo: hasta los encantadores son médicos -replicó Sancho-; pero pues todos me lo dicen, aunque yo no me lo veo, digo que soy contento de darme los tres mil y trescientos azotes, con condición que me los tengo de dar cada y cuando que yo quisiere, sin que se me ponga tasa en los días ni en el tiempo; y yo procuraré salir de la deuda lo más presto que sea posible, porque goce el mundo de la hermosura de la señora doña Dulcinea del Toboso, pues, según parece, al revés de lo que yo pensaba, en efecto es hermosa. (Cervantes, 2004, págs. 828 - 829)

Otro burlado por el espectáculo de los duques Don Quijote quien agradece a Sancho con besos cuando acepta la penitencia impuesta por Merlín para desencantar a Dulcinea, tomando como real la aparición. El teatro de los aristócratas cumple con la función de envolver a los personajes en el mundo ficcional de su propia novela:

Tentóse, oyendo esto la garganta don Quijote y dijo, volviéndose al Duque:

-Por Dios, señor, que Dulcinea ha dicho la verdad: que aquí tengo el alma atravesada en la garganta, como una nuez de ballesta. (Cervantes, 2004, pág. 826)

La confirmación de que los acontecimientos que acaban de vivir los protagonistas, son parte de una obra de teatro es que, a diferencia de lo que sucede con Dorotea y el cura en la primera parte, la normalización de la transformación de lo femenino a lo masculino, no se da frente al público. La suerte de normalización de lo presenciado sucede cuando Sancho acepta el castigo con una conducta asignada al género masculino: rescatar a la doncella menesterosa del encantamiento. Sobre la idealización de la mujer y el amor cortés en el barroco explica Rosa Escalonilla:

De esta manera también se conecta con la crítica hallada posteriormente en otros dramaturgos barrocos, como Calderón de la Barca, acerca de la duplicidad conceptual existente sobre la mujer en la sociedad barroca: ensalzada y tratada como una deidad por los parámetros del amor cortés y, sin embargo, disminuida, impedida y reprimida por los mecanismos preeminentemente masculinos de la época (Escalonilla López, 2002)

Inmediatamente después de que Sancho acepta las condiciones impuestas por el encantador para rescatar a Dulcinea, se presenta el segundo caso de travestismo de la Segunda parte: el de la Condesa Trifaldi o, la dueña Dolorida y las mujeres barbudas. En este escenario, el tratamiento del travestismo masculino y femenino se encuentra en franca oposición: mientras el hombre que cambia su ropa por la de la mujer es percibido como bello, la mujer, cuya barba la transforma en hombre, es monstruosa:

-Desta manera *nos castigó* aquel follón y mal intencionado de Malambruno, cubriendo la blandura y morbidez de nuestros rostros con la aspereza de estas cerdas; que pluguiera al cielo *que antes con su desmesurado alfanje nos hubiera derribado las testas*, que no que nos asombrara la luz de nuestras caras con esta borra que nos cubre; (...) ¿adónde podrá ir una dueña con barbas? ¿Qué padre o qué madre se dolerá de ella? ¿Quién la dará ayuda? Pues aun cuando tiene la tez lisa y el rostro martirizado con mil suertes de menjures y mudas apenas halla quien bien la quiera, ¿qué hará cuando descubra hecho un bosque su rostro? ¡Oh dueñas y compañeras mías, en desdichado punto nacimos; en hora menguada nuestros padres nos engendraron! (Cervantes, 2004, págs. 847-848)

Con las dueñas se produce una ambigüedad muy particular, pues aunque van vestidas con trajes de mujer, sus rasgos son escondidos con velos oscuros que no dejan ver sus barbas; este ocultamiento hace que por el traje sean identificadas como mujeres y Don Quijote se sitúe en un lugar *performativo* que lo impulsa a salir en su rescate. Sin embargo, la misma dueña no tiene un discurso de identidad claro a partir de esta suerte de hermafroditismo:

-Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada; porque según soy de dolorida, no acertaré a responder a lo que debo, a causa que mi extraña y jamás vista desdicha me ha llevado el entendimiento no sé adónde, y debe de ser muy lejos, pues cuanto más le busco menos le hallo. (Cervantes, 2004, pág. 839)

El Quijote, acostumbrado a la teatralización de la vida, parece no ser objeto de sorpresas ante el fenómeno de las mujeres barbudas, sin embargo a Sancho, el *intersexo* le parece abominable; la desfiguración, a ojos de él, es más digna que la actual imagen de las dueñas:

Válgate mil satanases, por no maldecirte, por encantador y gigante, Malambruno, y ¿no hallaste otro género de castigo que dar a estas pecadoras sino el de barbarlas? ¿Cómo y no fuera mejor y a ellas les estuviera más a cuento, quitarles la mitad de las narices de medio arriba, aunque hablaran gangoso, que no ponerles barbas? Apostaré yo que no tienen hacienda para pagar a quien las rape. (Cervantes, 2004, pág. 849)

Al igual que en el caso de la Dulcinea travestida, la normalización de las dueñas no llega frente al público, sino al salir de escena. Barbara Fuchs en *Border Crossings: Travestism and 'Passing' in "Don Quijote"* desarrolla la idea del travestismo narrado versus el escenificado por el teatro.

El uso de Cervantes de dichas tramas aprovecha la fantástica popularidad de estos recursos mientras explora el potencial del travestismo narrado (versus el escenificado). Aunque, si bien la «realidad» de la puesta en escena, del travestismo cercano puede lucir transgresor en su actualidad, este se desarma por el marco teatral. El final de la obra llama al final de la ambigüedad. El travestismo narrado, por el contrario, introduce un principio de incertidumbre: aunque no tan llamativo, difumina el travestismo más allá del escenario, por lo que, de hecho cualquier hombre joven y bello puede ser una mujer disfrazada, y cada joven mujer, un galán sin barba. Al desestabilizar una categoría básica de aprehensión y organización social, Cervantes complica la percepción de la realidad de los lectores: mientras Don Quijote habla

sobre los molinos de viento y encantadores, un género más penetrante de transformaciones está en marcha². (Fuchs, 1996)

Estos dos casos se acercarán al travestismo como “gran entretenimiento heterosexual” (Butler, 1993, pág. 185) y que, evidentemente, de subversivos no tienen un ápice, al contrario, buscan que fijemos nuestra mirada en la *anomalía* para encontrar alivio en la conducta heterosexual a través de la ridiculización de la heterotopía.

² Cervantes' use of such plots thus exploits the fantastic popularity of these devices while exploring the potential of narrated (versus staged) transvestism. For although the «reality» of the staged, immediate cross-dressing might seem transgressive in its actuality, it is disarmed by the theatrical frame. The end of the play brings the end of the ambiguity. Narrated transvestism, on the other hand, introduces a principle of uncertainty: though not as flashy, it disseminates cross-dressing beyond the stage, so that in fact any beautiful young man may be a woman in disguise, and every personable young lady a beardless gallant. By destabilizing a basic category of apprehension and social organization¹⁶, Cervantes complicates readers' perceptions of reality: while Don Quijote goes on about windmills and enchanters, a more pervasive genre of transformations is afoot. Traducción: Adelaida Jaramillo. Revisión: Gustavo Faverón

CAPÍTULO CUATRO

El travestismo como subversión de identidad y roles de género

Querer ser otro. Aparentar ser otro. Planificar ser otro. El travestismo tiene muchas intenciones que oscilan entre el ser y el parecer, pero, ¿por qué tendríamos que ser o parecer otro? En los últimos cinco casos de travestismo en esta novela, hay una intención subversiva de parte de los personajes femeninos, insatisfechos con los roles que la sociedad les ha asignado como mujeres. Estas tres muchachas están dispuestas a usar el travestismo como mujeres enamoradas, pero también como mujeres heroicas (Martín Contreras, 2014), burlando con sus trajes, las valoraciones sociales: una mujer que asume el rol del padre para recuperar su honor; otra que decide escapar para ver el mundo, o al menos escapar de su encierro; y una que asume el papel masculino para salvar a su pareja.

Cuando Sancho asume el papel de Gobernador de la ínsula Barataria, asume también la normalización de todo aquello que se alerte raro. En una de sus rondas se encuentra con los hijos de Diego de la Llana, quienes han intercambiado mutuamente sus prendas, para salir de un lugar en el que están a salvo y moverse a *otro* en el que corren peligro. Queda, además, clara la motivación de la moza para encubrirse en la escapada, no así la del mozo:

Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada. Quisiera yo ver el mundo, o, a lo menos, el pueblo donde nací, pareciéndome que este deseo no iba contra el buen decoro que las doncellas principales deben guardar a sí mismas. (Cervantes, 2004, pág. 925)

La muchacha debe disfrazarse de hombre para escapar a su encierro de diez años y a la vez, guardar su honra mientras consume su deseo. Su hermano, en contraparte, se viste inexplicablemente de mujer, pues bien podría acompañar en esta empresa a su hermana con sus prendas habituales. Entiendo al riesgo del intercambio asumido por el hermano, como un ejercicio de otredad, de equilibrio, de búsqueda de la igualdad, por parte del autor, cuando este lo obliga a usar un traje femenino sin razón aclarada en el texto:

-No es otra mi desgracia, ni mi infortunio es otro sino que yo rogué a mi hermano que me vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos, y que me sacase una noche a ver todo el pueblo, cuando nuestro padre durmiese; él, importunado de mis ruegos, condescendió con mi deseo, y poniéndome este vestido, y él vistiéndose de otro mío, que le está como nacido, porque él no tiene pelo de barba y no parece sino una doncella hermosísima, esta noche, debe de haber una hora, poco más o menos, nos salimos de casa (...). (Cervantes, 2004, pág. 926)

El hombre, en la transformación, una vez más es considerado hermoso y, aunque el relato no se extiende en el travestido, cuando este asume la identidad de una mujer, se pone en implícita desventaja de género y se invierten los roles, en donde la mujer se sitúa en la posición heteronormativa que le da el poder de salvar al *otro* de la amenaza:

«Hermana, ésta debe de ser la ronda: aligera los pies y pon alas en ellos, y vente tras mí corriendo, porque no nos conozcan; que nos será mal contado.» (Cervantes, 2004, pág. 926)

La normalización de este caso está a cargo del Gobernador Sancho, quien observando la hermosura del joven piensa en Sanchica para desposarla y, a la vez, que el maestresala pida la mano de la doncella. Sin embargo, el final de la historia queda abierto, porque nunca se da cuenta del intercambio de ropa entre los jóvenes, ni queda sentada la promesa de ellos de no volver a intentar esta aventura.

A pesar de que en este caso, es evidente la intención de la joven doncella de adoptar un rol masculino, no puede ser considerada una guerrera, de hecho, la única mujer en las dos partes de la novela que puede soportar esta calificación es Claudia Jerónima. Entre ella y Dorotea se puede trazar una línea paralela: a estas dos mujeres se les ha prometido ser desposadas y confiadas en esta promesa han perdido su honra. La diferencia entre la mujer enamorada y la mujer heroica (guerrera) es que, la primera lamenta la pérdida de su honra, la segunda sale a vengarla.

Claudia Jerónima consciente de que como mujer no puede ejecutar la venganza y, en ausencia del padre, asume no solo el rol de hombre, sino que apropiándose de la jerarquía del hombre que ejerce las funciones de padre, sale a matar a su amante:

Supé ayer que, olvidado de lo que me debía, se casaba con otra, y que esta mañana iba a desposarse, nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia; y por no estar mi padre en el lugar, le tuve yo de ponerme en el traje que ves, y apresurando el paso a este caballo, alcancé a don Vicente obra de una legua de aquí, y, sin ponerme a dar quejas ni a oír disculpas, le disparé esta escopeta, y, por añadidura, estas dos pistolas, y, a lo que creo, le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra. Allí le dejo entre sus criados, que no osaron ni pudieron ponerse en su defensa. Vengo a buscarte para que me pases a Francia, donde tengo parientes con quien viva, y asimismo a rogarte defiendas a mi padre, porque los muchos de don Vicente no se atrevan a tomar en él desaforada venganza. (Cervantes, 2004, págs. 1009-1010)

Roque Guinart se queda admirado por la “gallardía, bizarría, buen talle y suceso” (Cervantes, 2004, pág. 1010) de la joven. Denotativamente, ninguna de estas características es propia de una mujer, ni se ha asignado antes a doncella alguna en la novela. En el plano connotativo, Roque reconoce en esta mujer a un par, es decir, que en el ámbito de la valoración social se logra la igualdad.

Aun así, el amante moribundo logra que se regrese al orden a través del desagravio a Claudia Jerónima, cuando este le pide “recíbeme por esposo, si quisieres; que no tengo otra mayor satisfacción que darte del agravio que piensas que de mí has recibido”. (Cervantes, 2004, pág. 1011).

Aunque este trabajo se refiere al travestismo desde el binarismo hombre y mujer, Barbara Fuchs (1996) se refiere al último episodio que nos preocupa, el de Ana Félix y Gaspar Gregorio, desde varias perspectivas, como el binarismo cristiano y moro, pues Ana, hija de Ricote, un moro *travestido* de cristiano, inicia su aventura debido al destierro que sufre por su condición morisca, a pesar de haberse criado como cristiana.

En la novela no hay una descripción detallada del cambio de prendas de Ana y, está implícita la motivación para vestirse de hombre; pero de manera simbólica hay una investidura más significativa cuando ella, por una parte, se convierte en la voz de su pareja para salvarla del peligro de la sodomización, y por otra, cuando logra apropiarse de la posición de capitán de su embarcación, ocupando la jerarquía más importante dentro de su contexto:

Turbeme, considerando el peligro que don Gregorio corría, porque entre aquellos bárbaros turcos en más se tiene y estima un muchacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea. Mandó luego el rey que se le trujesen allí delante para verle, y preguntome si era verdad lo que de aquel mozo le decían. Entonces yo, casi como prevenida del cielo, le dije que sí era; pero que le hacía saber que no era varón, sino mujer como yo, y que le suplicaba me la dejase ir a vestir en su natural traje, para que de todo en todo mostrase su belleza y con menos empacho pareciese ante su presencia. . (Cervantes, 2004, pág. 1041)

La voz de Gaspar Gregorio es silenciada por la intervención de Ana, pero también contra la aceptación del contrato de las normas hegemónicas que le quitan privilegios en su transformación femenina. Así como Ana reescribe las

normas de género del pensamiento heterosexual a partir del travestismo, Gaspar las borra. Al respecto Butler (1993) afirma que:

(...) toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarnos por completo (Butler, 1993, pág. 185).

Tanto Ana como Gregorio son descritos como hermosos, pero la belleza del cristiano es doblemente peligrosa porque en ese entorno provoca tanto los deseos heterosexuales como los homosexuales. Ana, conocedora del contexto morisco, logra anticipar que Gregorio corre peligro de cualquier manera, sin embargo, asume un rol más masculino que femenino. El orden, en el caso de Ana, es reestablecido cuando encuentran a Gaspar Gregorio, y en su caso, con el rescate y la reposición de las prendas masculinas:

Y así era la verdad; porque habiendo ya dado cuenta don Gregorio y el renegado al visorrey de su ida y vuelta, deseoso don Gregorio de ver a Ana Félix, vino con el renegado a casa de don Antonio; y aunque don Gregorio cuando le sacaron de Argel fue con hábitos de mujer, en el barco los trocó por los de un cautivo que salió consigo (Cervantes, 2004, pág. 1051).

CONCLUSIONES

Releer *Don Quijote de la Mancha* desde un enfoque posmoderno es posible debido a la riqueza y vigencia de esta obra insigne de la literatura universal. En las páginas de esta novela se mueve la naturaleza de las apariencias, no solo por los intercambios de ropa impuestos a diez personajes, sino que se podrían considerar todo tipo de binarismos presentes en la obra y que causan tensión como el género, la religión y la nacionalidad; pero este ensayo tiene como fin revisar al travestismo apegado a la denotación, antes que la connotación. Dentro de esta exploración del texto se buscó comprobar que la metáfora del traje es utilizada como eje de engaño; demostrar cuáles son las conductas aceptables y aceptadas, en cuanto a los roles de género, asignadas por la sociedad tanto para el hombre como para la mujer; evidenciar la hegemonía del rol masculino sobre el femenino en cuanto a las ventajas sociales que poseía el primero; y demostrar que *Don Quijote* es una novela que desarrolla el tema del travestismo desde lo épico y lo dramático.

A lo largo de la obra se expone a diez personajes a situaciones de tensión, ocasionadas por la imposición de una transformación que reescribe su identidad a través de su apariencia exterior. *Don Quijote* es una novela que utiliza al engaño como herramienta para obtener resultados en los lectores: los Duques nos hacen vivir momentos extremos de crueldad gracias a sus burlas; el cura y el barbero engañan para ayudar a un amigo; Sancho se engaña a sí mismo para obtener una recompensa; pero dentro de los engaños que ensayamos en el libro, el traje cava en un engaño que metaforiza la superioridad o inferioridad de los géneros. Cuando los personajes adoptan un traje que los identifique con las normas del proyecto heterosexual estamos frente a un reflector, manipulado por Cervantes, que enfoca la desigualdad entre géneros.

¿Quién es la responsable de esta desigualdad? La sociedad que asigna roles determinados para hombres y mujeres dictados por quienes la conformamos: Dorotea pierde su honra cuando se entrega a la promesa de Don Fernando, mientras que la honra de este, al incumplirla no se cuestiona. Claudia Jerónima se disfraza de su padre para vengar el agravio. Una virilizada Ana Félix salva a Gaspar Gregorio de un inminente peligro. Ser hombre y ser mujer, sin embargo, son procesos ambivalentes, productos de la pugna por encontrar la identidad en una sociedad dominada por normas hegemónicas en donde el rol masculino excede en ventajas, al femenino, y a mi parecer, Cervantes posee una alta conciencia de esta desigualdad y usa los casos de travestismo épico para señalarla.

En *Don Quijote* convergen textos de los géneros épicos, líricos y dramáticos, no obstante las transformaciones de lo masculino a lo femenino y viceversa, se instalan en lo épico y lo dramático con diferentes propósitos. La intención predominante del travestismo épico está cercana a la mirada poco convencional y, hasta cierto punto irónica, que tenía el autor sobre la tradición y que durante la ilusión del relato otorga, a través del artificio del intercambio de ropas, una falsa sensación de equilibrio o igualdad; mientras que el abordaje del travestismo desde lo dramático concibe todo lo contrario, pues tiene la finalidad de alimentar el gran entretenimiento heterosexual con la burla que apunta a la diversidad.

Cervantes obliga a sus personajes, a través de la ficción, a cuestionar las categorías hegemónicas; a experimentar la alteridad; a desafiar las normas establecidas por la sociedad hegemónica, a hombres y mujeres; a equilibrar aquello que está desigual. El Cervantes de *Don Quijote de la Mancha* es subversivo y perverso; en las páginas de su novela desfilan presuntos hermafroditas, homosexuales y travestis, demostrando que está dispuesto a tensionar los cables de la performatividad heterosexual, cuando coloca a estos personajes marginales en el centro, sacándolos de la escena teatral y

trasladándonos a la realidad del mundo ficcional. Cervantes nos invita a discutir la importancia de los roles de género a partir de un acto sencillo que no excluye a ninguno de sus lectores: la importancia de escoger cómo vestirnos, cuestionando la valoración social que le damos al disfraz que cubre nuestro cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2013). *The Language of Fashion*. New York: Bloomsbury.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvino, I. (1993). *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona: Tusquets .
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Real Academia Española.
- Durán Campos, M. (2003). *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vincens*. Obtenido de Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/te/1020131284.PDF>
- Escalonilla López, R. (2002). *Estético escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_059.pdf
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género* . Buenos Aires: Edhasa.
- Fuchs, B. (1996). *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Obtenido de Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in "Don Quijote" / Barbara Fuchs: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--18/html/0278eb74-82b2-11df-acc7-002185ce6064_15.html#l_2_
- Gorali, V. (2007). *Intersexo: Una clínica de la ambigüedad sexual* . Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Gutiérrez Gutiérrez, J. (2009). El travestismo femenino como modelo contracultural. En M. Mateo del Pino, & V. Galván González, *A contracultura: insurrectos, subversivos, insumisos*. Valencia: Aduana Vieja (Colección de estudios culturales).
- Gutiérrez Gutiérrez, J. I. (2007). *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de Pieles que importan.

La mujer (in)vestida de varón:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/travmuje.html>

Juarez-Almendros, E. (2004). *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Obtenido de *Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en la Sierra Morena*:
<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/artics04/juarez-almendros.pdf>

Martín Contreras, A. (2014). *Las disfrazadas de hombre en "La Fénix de Salamanca"*. Recuperado el 3 de enero de 2015, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p2t3>

Mirizio, A. (2000). Del carnaval al drag: La extraña relación entre masculinidad y travestismo. En A. Carabí, & M. Segarra, *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria Editorial .



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Mujeres barbudas y hombres travestidos: las transformaciones de lo masculino y lo femenino en El Quijote		
AUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Jaramillo Fabre, María Adelaida		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Ansaldo Briones, Cecilia Augusta		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Escuela de Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social, mención en Literatura y Comunicación		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	11 de marzo de 2016	No. DE PÁGINAS:	39
ÁREAS TEMÁTICAS:	Formas literarias contemporáneas		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	TRAVESTISMO, SIGLO DE ORO ESPAÑOL, DON QUIJOTE, DISFRAZ, GÉNERO, IDENTIDAD.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	<p>Si bien la categoría travestismo se propone desde la psicología, a inicios del siglo XX, como una búsqueda para encasillar a un grupo de personas con un determinado comportamiento, las transformaciones de lo femenino y lo masculino se conocen y se han representado en la ficción desde la Antigua Grecia, en donde los papeles femeninos eran interpretados por los hombres que, ayudados por una máscara, ocultaban su identidad. Este ensayo hace una elipsis hasta el Siglo de Oro Español y fija su mirada en los diez casos de travestismo anacrónico existentes en las dos partes de <i>Don Quijote de la Mancha</i>, prestando especial atención a la metáfora del traje como eje del engaño en el texto de ficción y, a las conductas aceptables y aceptadas, asignadas por la sociedad, tanto al hombre como a la mujer.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-2395188 / 0980250253	E-mail: ade@palabralab.com / ellosescriben@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN:	Nombre: Yánez Blum, Sonia Margarita		
COORDINADOR DEL PROCESO DE UTE	Teléfono: +593-9-1923729		
	E-mail: sonia.vanez01@cu.ucsg.edu.ec / svanez.rpp@gmail.com		

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/123456789/3903



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

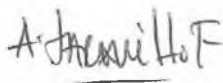
DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Jaramillo Fabre María Adelaida, con C.C: # 0908748320 autora del trabajo de titulación: Mujeres barbudas y hombres travestidos: las transformaciones de lo masculino y lo femenino en El Quijote previo a la obtención del título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL, MENCIÓN EN LITERATURA Y COMUNICACIÓN** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 11 de marzo de 2016

f. 
Nombre: Jaramillo Fabre María Adelaida
C.C: 0908748320