

Géneros transgredidos: ficción epistolar y performatividad en *Mademoiselle de Maupin*¹

Ramiro Miguez*
Universidad del Salvador
ramirojmiguez@gmail.com

Fecha de recepción: 17/07/24
Fecha de aceptación: 15/08/24

RESUMEN

Este artículo se propone estudiar la novela *Mademoiselle de Maupin* a partir de la hipótesis de que la sexualidad de su protagonista tensiona la relación entre género literario y *gender*. De esta forma, se busca problematizar el lugar común de la crítica que considera a *Maupin* como una metáfora de la obra romántica. Para ello, se analizará tanto la hibridez genérica de la novela que combina ficción epistolar, narración y obra de teatro; como los pasajes transicionales de Théodore/Madeleine. El análisis tendrá en cuenta las nociones butlerianas de *actos de género* y performatividad.

Palabras clave: *Mademoiselle de Maupin*. Performatividad. Hibridez. Novela epistolar. Tercer sexo.

Transgressed genres: epistolary fiction and performativity in *Mademoiselle de Maupin*

ABSTRACT

This article aims to study the novel *Mademoiselle de Maupin* based on the hypothesis that the sexuality of its protagonist tensions the relationship between *gender* and literary genre. In this way, it seeks to problematize the critical commonplace that considers *Maupin* as a metaphor for the romantic work of art. To this end, the generic hybridity that combines epistolary fiction, narrative and playwriting will be analyzed, as well as the transitional passages of Théodore/Madeleine. The analysis will take into account Butlerian notions of *gender acts* and performativity.

Keywords: *Mademoiselle de Maupin*. Performativity. Hybridity. Epistolary novel. Third sex.

¹ Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación *Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: retóricas, circulaciones, públicos* (USAL). Es fruto de un segundo momento de investigación en el cual, luego de haber estudiado los epistolarios de distintos autores, se analizó los usos ficcionales de la correspondencia.

* Es licenciado en Letras. Actualmente es estudiante del doctorado en Literatura (UBA). Trabaja como docente extraordinario adjunto en las cátedras de Literatura Francesa Medieval y Moderna y Literatura Francesa Contemporánea (USAL). Su investigación se centra en las figuras de género en la literatura de la Monarquía de Julio. También ha publicado trabajos sobre la correspondencia de Stéphane Mallarmé. Participa en el grupo de investigación “Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: públicos, circulaciones, usos” (USAL).

1. Introducción

Hacia el final de la novela *Mademoiselle de Maupin* (1876), de Théophile Gautier, su protagonista anuncia reconocerse como parte del tercer sexo:

Je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom : au-dessus ou au-dessous, plus défectueux ou supérieur ; j'ai le corps et l'âme d'une femme, l'esprit et la force d'un homme et j'ai trop ou pas assez de l'un et de l'autre pour me pouvoir accoupler avec l'un d'eux (Gautier, 2022: 459).

[soy de un tercer sexo aparte que aún no tiene nombre, que está por encima o por debajo, más defectuoso o más refinado, inferior o superior; tengo el cuerpo y el alma de una mujer, la mente y la fuerza de un hombre, y tengo demasiado o no lo suficiente de uno y otro como para no poder acoplarme con ninguno de los dos]²

La crítica ha privilegiado lecturas que analizan la figura de Maupin desde la imagen del mito romántico del hermafrodita o del andrógino (Laforgue, 1998; Monneyron, 1994).³ Este enfoque, si bien es acertado al pensar la novela en relación a su prefacio y a la estética romántica, reduce la sexualidad de su protagonista a un simple mito del artista, que es capaz de aunar tanto características femeninas como masculinas para crear una



obra completa, pero esta perspectiva tiende a borrar el aspecto más polémico de la novela. Consideramos que la mención del tercer sexo que se hace al comienzo es un buen constructo para ampliar estas lecturas, puesto que se trata de una categoría médico-judicial que aparece en Francia a comienzos del siglo XIX y que está enunciada de forma literal en la obra.

El tercer sexo ha sido estudiado y definido por Laure Murat (2006) como un “*fait de langage*” (p. 13) [hecho del lenguaje] que no solo abarca un aspecto morfológico, en tanto describe individuos hermafroditas, sino que también puede entenderse “[a]u sens de troisième genre, c’est-à-dire en tant que construction politique, sociale et culturelle par opposition au sexe anatomique, il embrasse un corpus immense, de l’androgynie au transgenre, des mythes fondateurs des origines humaines à la

² Las traducciones de *Mademoiselle de Maupin* pertenecen a la edición de Carlos de Arce para Penguin Random House. El resto de las traducciones son nuestras.

³ Monneyron propone que en la novela de Gautier la figura del andrógino representa una idealización

de la belleza absoluta. Laforgue, por su parte, recupera esta lectura, pero agrega que estas representaciones nacerían de una suerte de melancolía del Antiguo Régimen, un “*eros libertin*”, que remite a una práctica de la sexualidad propia de la nobleza (p. 28).

théorie queer” (p. 12) [En el sentido de tercer género, es decir en tanto que construcción política, social y cultural en oposición al sexo anatómico y que abarca un inmenso corpus, del andrógino al transgénero, de los mitos fundadores de la humanidad a la teoría *queer*]. La lectura de Murat recupera el carácter mítico del andrógino, pero no por eso deja de inscribirlo dentro de un contexto social y cultural que, sin dejar de apuntar a lo mítico, da cuenta de los discursos en torno a la sexualidad contemporáneos a la escritura de *Mademoiselle de Maupin*. A partir de esto, consideramos recorrer el camino inverso. Es decir, proponer que el tercer sexo se abre como una posible metáfora romántica justamente porque en ese momento circulaban teorías médicas que daban cuenta de individuos que se contraponían a la división binaria de los géneros. A su vez, dado que es posible entender el tercer sexo como tercer género, consideramos oportuno analizar la forma en que las teorías de Judith Butler dan cuenta de una tensión entre la noción de performatividad, entendida “no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18), como la de *performance*, en tanto representación teatral, como en su vertiente de actos de género (Butler, 1998: 297).

Una de las razones por las cuales es necesario estudiar la obra de Gautier en relación con nuevas teorías es porque, paralelamente a su composición, durante las primeras décadas del siglo XIX, “*le système de la différence des sexes se voit remis en cause dans sa binarité essentielle*” (Gutermann-Jacquet, p. 20) [se cuestiona el binarismo esencial del sistema de diferenciación de sexos]. Este

binarismo presupone la relación masculina-femenina como un estado de naturaleza que responde a la armonía del mundo promulgada por los estudios de la historia natural (Corbin, 2022). El discurso médico en torno a las sexualidades otras se centra en reestablecer la armonía de los cuerpos que escapan al orden presupuesto o bien expulsar a esos individuos de lo social. En la medida en que la medicina vuelve literarios sus textos sobre sexualidad (Corbin, 2022), la novela de Gautier se inscribe en una literatura contemporánea que da cuenta del interés que generan estas figuras, como *Fragoletta* (1829) de Henri de Latouche, *Séraphita* (1834) de Honoré de Balzac, *Gamiani ou Deux nuits d’excès* (1833) de Alfred de Musset o *Gabriel* (1839) de George Sand. A partir de los aportes de Murat y la teoría butleriana, además de la intertextualidad que presenta *Mademoiselle de Maupin* con estos textos, nuestra hipótesis es que la representación de sexualidades otras, en este caso del tercer sexo, disloca el género epistolar en *Maupin* y tensiona las acepciones de la noción de género, entendido tanto como *género literario* que como *gender*. Rastreamos los conceptos de performatividad, *performance* y actos performativos, tanto al nivel del relato como al nivel de la diégesis.

2. La hibridación genérica y la performatividad epistolar

En la introducción, mencionamos que *Mademoiselle de Maupin* se relaciona con un conjunto de textos cuya temática es similar y que presentan una hibridez formal, como pueden ser el *roman dialogué* de George Sand, llamado *Gabriel*, a medio camino entre novela y obra de teatro y *Gamiani ou Deux nuits*

d'excès (1833) de Alfred de Musset, en donde se combinan pasajes narrativos con teatrales. Estas hibridaciones, aunque pueden leerse en el programa estético general del Romanticismo, reflejan la condición de liminaridad sexual de sus personajes. Por consiguiente, consideramos que, en la novela de Gautier, que en una primera lectura y para gran parte de la crítica responde al modelo de la novela epistolar, los usos y desviaciones del género se revelan más sutiles y dan cuenta de una serie de tensiones en el *genre*, el género literario.

La literatura francesa del XIX se perfila como continuadora de la gran tradición epistolar iniciada en el XVIII. Esta novela epistolar clásica se caracteriza por presentar una ficción de correspondencias cruzadas entre distintos personajes, cuya polifonía distingue a este género y lo vuelve permeable a relacionarse tanto con la novela filosófica como con la novela sentimental. Rousseau, en la *Nouvelle Héloïse*, y algo más marginalmente Laclos, junto con otras ficciones epistolares como *Aline et Valcour* (1793) del Marqués de Sade, construye sobre la correspondencia una ficción del editor (Bongjie, 1989). De esta forma, los autores se presentan como meros editores o comentaristas de un conjunto de correspondencias.

Como mencionamos, la ficción de Gautier establece una serie de filiaciones problemáticas con el siglo XVIII. La primera de ellas es que si bien en su novela no hay ningún indicio temporal, aunque se inspira en la Maupin histórica (1673-1707), el relato y la diégesis son de clara referencia dieciochesca, “*d'avantage, en*

fait de roman Louis XIV, il fait un roman Louis XVI, démarquant parfois une certaine préciosité, mais préférant à celle-ci le “rococo” décoratif et littéraire” (Crouzet, 2022: 14) [En lugar de una novela Luis XIV, es una Luis XVI, haciendo gala por momentos de cierto preciosismo, pero prefiriendo un “rococó” decorativo y literario]. Podría argumentarse que este rococó emparenta a *Maupin*, por un lado, con la tradición de la novela barroca y, por el otro, con la propia hibridación romántica practicada por Gautier⁴; doble parentesco que le permite hibridar las normativas genéricas de la novela epistolar. De los diecisiete capítulos que componen la novela, quince de ellos son cartas, mientras que los dos restantes presentan una combinación de narrativa, con pasajes cuyo formato remite a los diálogos de una obra de teatro. El aspecto teatral de la novela se subraya a partir de la representación de *As you like it* (1623) de Shakespeare. En este teatro dentro de la novela, la ambigüedad sexual del teatro shakesperiano tiene implicaciones en las representaciones de la sexualidad de los personajes.

Junto con estos cambios en la estructura de la novela epistolar, Gautier presenta una ficción del editor que discute con la tradición clásica. Existen cambios en el orden formal y temático. El primero de ellos es que el editor no aparece como un prefacista o un comentarista, sino que cumple esta función al introducirse en los pasajes narrativos y ya no desde el aparato paratextual:

En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous

⁴ Resulta interesante destacar que el género epistolar es una forma necesariamente híbrida, caracterizada por un “*statut ambivalent situé à mi-chemin entre littéraire et non littéraire, entre*

vraisemblance et vérité” [estatus ambivalente, situado a medio camino entre lo literario y no literario, en la verosimilitud y la verdad] (Omancini, 2005: 76).

allons pour quelque temps abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène à lui tout seul et parlé pour son propre compte, et rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique... (Gautier, 2022: 234-235)

[En este punto, si el benévolo lector nos lo permite, abandonaremos a sus ensueños al digno personaje que hasta ahora ha ocupado toda la escena y hablado por su cuenta, para narrar en la forma corriente de la novela, sin que ello nos impida adoptar, si es necesario, la forma dramática...].

El primer uso de la ficción del editor que revela la cita es la conciencia del *genre* que presenta, conjugando de este modo la ficción epistolar, la narrativa y el teatro y, por lo tanto, ya no funciona como un ente verosimilizador, sino que subraya el artificio. Por su parte, hay otro doble juego en el cual, a la vez que se privilegia la fragmentariedad de la novela epistolar (Omancini, 2005), aparece un narrador que se permite mostrar o censurar lo que considere oportuno:

L'air, le ton, le feu des paroles et des gestes, les mille manières de prononcer un mot, tout cet esprit, semblable à de la mousse de vin de Champagne qui pétille et s'évapore sur-le-champ, sont des choses qu'il est impossible de fixer et de reproduire. C'est une lacune que nous laissons à remplir au lecteur, et dont il s'acquittera assurément mieux que nous [...]. Nous savons bien que nous usons ici d'un artifice qui rappelle un peu celui de Timanthe, qui, désespérant de pouvoir bien rendre la figure d'Agamemnon, lui jeta une draperie sur la tête ; mais nous aimons

mieux être timide qu'imprudent. (Gautier, 2022: 234-235)

[El aire, el tono, la vivacidad de las palabras y de los gestos, las mil maneras de pronunciar una palabra, todo ese ingenio semejante a las burbujas de champán que estallan y se evaporan al instante y resultan imposibles de retener y reproducir. Es una laguna que dejamos llenar al lector, puesto seguramente lo hará mejor que nosotros [...]. Sabemos que con ello estamos empleando un artificio que recuerda al de Timantes, que, desesperado al no lograr la figura de Agamenón, le echó una colgadura sobre la cabeza, pero preferimos ser tímidos que imprudentes].

Si en la novela epistolar la ficción del editor tiene la función de aclarar y volver verosímil la correspondencia, en este caso nos encontramos con que este narrador responde a las observaciones realizadas por Auraix-Jonchière (2012) en torno al movimiento general de la novela: “*Mademoiselle de Maupin s'achève en effet sur un dénouement double et contradictoire, qui repose tout à la fois sur la monstration et sur l'ellipse, c'est-à-dire la révélation et l'allusion*” (pp. 97-98) [*Mademoiselle de Maupin* se cierra con un desenlace doble y contradictorio, que reposa a la vez en la mostración y la elipsis, es decir en la revelación y la alusión]. Esta lectura nos permite analizar cómo, más allá de un aspecto formal inmediatamente observable (la forma del texto cambia entre los pasajes narrativos o epistolares respecto de los teatrales), hay cambios sutiles incluso sobre las características propias de la ficción epistolar, tal como la resignificación de la ficción del editor que se subvierte de un comentarista a un narrador-censor. A su vez, tanto las cartas de

Théodore/Madeleine como las de D'Albert presentan un corresponsal, Graciosa en el primer caso y Silvio en el segundo, pero el entrecruzamiento epistolar desaparece, nunca accedemos a la transformación de los corresponsales en emisores. Hay aquí un uso casi dramático de la novela epistolar, puesto que las cartas de los protagonistas se transforman en monólogos y, en un ningún momento, ni Graciosa ni Silvio tienen incidencia en la acción. Estos dos personajes remiten a aquellos del teatro clásico destinados a escuchar los monólogos de los protagonistas.

De esta forma, la hibridación de Gautier vuelve a la novela una combinación de epistolaridad y dramaturgia a la vez que reactualiza la forma epistolar. En este punto, se distancia de la ficción del editor y de la estructura de intercambio, de forma que invierte la relación entre lector-texto propuesta por la novela epistolar tradicional. A partir de esto, consideramos que la estructura que propone un ocultamiento y una mostración por parte del narrador-censor es equivalente a los usos del disfraz y de la vestimenta de Théodore/Madeleine a lo largo de la novela.

Antes de finalizar este apartado, es preciso aclarar que el género epistolar puede plantearse también como un instrumento de performatividad (Butler, 2002); en este caso implicaría la identificación de ciertos géneros literarios con el género femenino. Nuevas historias de la literatura, particularmente el reciente estudio compilado por Reid (2020), *Femmes et littérature: Une histoire culturelle*, ponen en evidencia que los siglos XVII y XVIII establecían un régimen de géneros sexuales para los géneros literarios en el cual “*Au cours du XVIII^e siècle, les auteurs masculins se sont*

approprié l'écriture épistolaire des femmes pour les besoins de leur fiction” (McDonald, 2020) [En el curso del siglo XVIII, los autores masculinos se apropiaron de la escritura epistolar de las mujeres debido a las necesidades de su ficción], a la vez que

[L]es femmes sont prédestinées par “nature” à écrire des romans (...), mythe qui allait servir à déprécier le genre en l'associant aux productions de femmes dans le but de préserver les grands, le théâtre et la poésie, et à discréditer celles qui abordaient des domaines censés être réservés aux hommes, comme la philosophie et la théologie (McDonald, 2020, “Dilemmes”)

[Las mujeres están predestinadas por “naturaleza” a escribir novelas [...], un mito que se iba a utilizar para desprestigiar el género al asociarlo con producciones de mujeres a fin de preservar los grandes géneros literarios, el teatro y la poesía, y desprestigiar a aquellas mujeres que abordaban campos supuestamente reservados a los hombres, como la filosofía o la teología].

A pesar de que el canon establece que Rousseau en Francia y Richardson en Inglaterra constituyen el punto más alto de la novela epistolar, lo cierto es que, en un principio, se trataba de una forma literaria reservada a las mujeres por sus filiaciones con la novela sentimental y por sus relaciones con la gran tradición francesa de la conversación y los salones literarios. En esta gran tradición de escritoras, específicamente *epistolières* femeninas, puede nombrarse a Isabelle Riccoboni con *Lettres de Milady Juliette Catesby* (1759), las correspondencias reales y ficcionales de Isabelle de Chrrière y las *Lettres historiques et galantes* de Anne-

Marguerite Du Noyer (1741). Además, debe tenerse en cuenta el éxito en la recepción de la novela *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Françoise de Graffigny. Si se tiene en cuenta estas observaciones, podría aventurarse que la historia de la correspondencia y de la novela en Francia es eminentemente performativa, puesto que, dentro del régimen de asignación de géneros que impone el gusto clásico, el estilo medio de estos dos géneros se asocia con lo femenino, hasta llegar a esta idea de predisposición “por naturaleza” (McDonald, 2020), que se corresponde con la cita anterior, gracias a lo cual este discurso “produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18). Siguiendo estas ideas, podría pensarse que de la estructura epistolar, dada su fuerte identificación de género, se desprende una *performance*, tal y como ocurre con los pasajes transicionales en la novela.

3. Los pasajes transicionales: naturaleza subvertida

El concepto de la naturaleza atraviesa toda la novela. A la vez que D'Albert insiste sobre la naturalidad y la forma en que naturalmente ama o es proclive a ciertos placeres, Théodore/Madeleine intenta deconstruir esa naturaleza para explicarse. Nos encontramos con que uno de los conflictos en el texto es la puesta en duda de la performatividad del género, entendida según el marco que hemos trabajado. Aquello que se descubre por fuera de ese marco es ininteligible para D'Albert. De hecho, al comienzo de la narración, este personaje tiene un

comentario proléptico: “*J'ai une peur énorme de tomber dans le monstrueux et le hors nature*” (Gautier, 2022: 133) [Tengo un miedo enorme de caer en lo monstruoso y en lo antinatural], que adelanta la atracción por Théodore y su ininteligibilidad:

C'est la plus déplorable de toutes mes aberrations, je n'y conçois rien, je n'y comprends rien, tout en moi est brouillé et renversé ; je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je doute si je suis un homme ou une femme (...).

Oh ! Non, je ne pourrai jamais te le dire... j'aime un homme ! (Gautier, 2022: 255)

[Es la más deplorable de las aberraciones. Ya no percibo nada, no comprendo nada, todo se ha revuelto y volcado dentro de mí. Ya no sé quién soy, y quiénes son los demás; dudo si soy un hombre o una mujer (...), ¡Oh, no! jamás podré decírtelo... ¡Amo a un hombre!]

A partir de este momento, la intriga se desarrolla de forma tal que D'Albert buscará revelar la verdadera naturaleza de Théodore/Madeleine para hacer explicable su atracción. En este punto es conveniente recordar que uno de los subtítulos posibles para la novela era *Mademoiselle de Maupin. Double amour*⁵. En el doblez de esta atracción incomprensible, encontramos las reflexiones de Théodore/Madeleine en torno a la naturaleza, que pone en duda la performatividad para dar cuenta de un acto de género, aquellas instancias de una

⁵ Michel Crouzet (2020) indica que, en la primera edición de la novela, Gautier agrega ese subtítulo para luego desecharlo.

“identidad construida” (Butler, 1998: 297) que se muestre de modo alternativo:

Ma chimère serait d’avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature : –homme aujourd’hui, femme demain [...] Ma nature se produirait ainsi tout entière au jour, et je serais parfaitement heureuse, car le vrai bonheur est de se pouvoir développer librement en tous sens et d’être tout ce qu’on peut être. (Gautier, 2022: 459-460) [énfasis añadido]

[Mi quimera sería tener los dos sexos por turnos, para satisfacer esta *doble naturaleza*: hombre hoy, mañana mujer (...) Así, mi naturaleza se manifestaría por entero; yo sería feliz por completo, pues la verdadera felicidad se cifra en desarrollar libremente los sentidos y ser todo lo que se puede ser.]

La naturaleza que promulgan los personajes se identificaría con la performatividad, en tanto aquellas “normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (Butler, 2002: 18). El disfraz, en una primera instancia, se revela como el instrumento capaz de llevar a la práctica esta doble naturaleza y permitir a Théodore/Madeleine actos de género: “*mon déguisement me semblait mon habit naturel, et il ne me souvenait pas d’en avoir jamais porté d’autre*” (Gautier, 2022: 381) [mi disfraz me parecía tan natural, y no me acordaba de haber llevado otras ropas]. Este pasaje es central para estudiar la forma en que el tercer sexo es determinante en la novela y cómo la noción de

performatividad/naturaleza se construye como un conflicto subyacente. El texto entiende la performatividad en un sentido contrabutleriano, es decir, como un constructo dado y no actualizado en los actos, tal y como se planteaba en los manuales de educación del periodo consignado (Gutermann-Jacquet, 2012). En la novela se agrega la oposición naturaleza (performatividad) / disfraz, en la que el segundo elemento sirve, a la vez, tanto para confirmar un uso butleriano del término como para negarlo. Es preciso señalar que Butler (2004) insiste en que la teoría de la performatividad proviene de la teoría lingüística, específicamente la teoría de los actos de habla de Austin Searle. La reformulación butleriana plantea que utilizar “un performativo de forma efectiva opera de acuerdo con un poder indiscutible. El médico que ve nacer un bebé y declara ‘es una niña’ comienza una larga cadena de interpelaciones a partir de las cuales la niña es efectivamente ‘feminizada’” (p. 87). En el caso de la novela, son Théodore/Madeleine, junto con D’Albert, quienes operan sobre esta cadena de interpretaciones para reafirmar su identidad. Hay en la novela significantes lingüísticos, como “*Je suis d’un troisième sexe*” (Gautier, 459) [Soy de un tercer sexo] o la variabilidad de pronombres, además de significantes sociales (la vestimenta o el disfraz) que pueden utilizarse tanto para afirmar la naturalización de la performatividad como para negarla. La moral rígida del XIX, representada por D’Albert, pone en jaque esta naturaleza doble de Maupin a partir de una resignificación de los signos que acaba volviendo al disfraz un instrumento de control social.

En el encuentro inicial de D’Albert y Théodore/Madeleine, el primero observa que “*Le seul défaut qu’il ait [Théodore],*

c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme" (Gautier, 2022: 208) [El único defecto que le encuentro es ser demasiado guapo y tener unos rasgos *demasiado* delicados para ser un hombre]⁶. Desde el comienzo, se puede analizar este movimiento según el cual D'Albert puede ver más allá de los actos de género de Théodore/Madeleine. En el pasaje citado anteriormente, esto está representado por el adverbio *demasiado* que introduce una disonancia en la representación. La mirada de D'Albert tiene la función de mostrar lo oculto, aquello que el siglo XIX busca afianzar como verdadero. Dos instancias se revelan como centrales a la hora de comprender este segundo nivel de performatividad: la representación de *As you like it* y la escena en la que Théodore/Madeleine se traviste por primera vez. En estas dos escenas reaparece la inspiración barroca de Gautier, el rococó que mencionamos, puesto que, en cierta forma, actúan como pares opuestos y acaban invalidándose. La primera transformación, de Madeleine en Théodore, se narra de la siguiente forma:

C'était là où, avec mes robes et mes jupes, j'avais laissé mon titre de femme ; dans la chambre où j'avais fait ma toilette étaient serrées vingt années de ma vie qui ne devaient plus compter et qui ne me regardaient plus. Sur la porte on eût pu écrire : —Ci-gît Madeleine de Maupin ; —car en effet je n'étais plus Madeleine de Maupin, mais bien Théodore de Sérannes, —et personne ne devait plus m'appeler de ce doux nom de Madeleine. (Gautier, 2022: 290).

[Allí era donde, con mis vestidos y mis sayas, había dejado mi título de mujer; en la habitación en la que me arreglé quedaban veinte años de mi vida, que ya no contaban ni me importaban. Se podía escribir en la puerta: Aquí yace Madeleine de Maupin; porque, en efecto, ya no era Madeleine de Maupin, sino Théodore de Serannes, y nadie volvería a llamarme con el dulce nombre de Madeleine.]

Este primer proceso de transformación sucede en la intimidad de una habitación y el personaje es plenamente consciente, no solo desde una perspectiva lingüística, del cambio de nombre y el epitafio, sino de su acto de género en los signos físicos "... —*j'étais un homme, ou du moins j'en avais l'apparence : la jeune fille était morte*" (Gautier, 2022: 290) [... ahora era un hombre, o al menos tenía su aspecto: la muchacha estaba muerta]. La referencia al aspecto no es menor, puesto que un poco más adelante aparece una figura blanca que interpela a Théodore al decirle: "*Je suis votre virginité, ma chère enfant; c'est pourquoi j'ai une robe blanche, une couronne blanche et une peau blanche*" (Gautier, 2022: 292) [Soy tu virginidad, mi querida pequeña: por eso llevo un vestido blanco, una corona blanca y tengo la piel blanca.]. Quien habla es una suerte de energía femenina de Maupin que le recrimina su nueva identidad masculina: "... *pourquoi avez-vous des bottes, Madeleine? (...) Des bottes et un haut-de-chausses, et un grand chapeau à plumes comme un cavalier qui va à la guerre ! Pourquoi donc cette longue épée qui bat et meurtrit votre cuisse?*" (p. 292) [... ¿Por qué llevas botas, Madeleine? (...) Botas,

⁶ En este caso, alteramos la traducción de Carlos de Arce para subrayar la importancia del adverbio. La traducción original es: "El único defecto que le

encuentro es ser demasiado guapo y tener unos rasgos muy delicados para ser un hombre".

calzas y un chambergo con plumas como un caballero que se va a la guerra... ¿Por qué esa larga espada que golpea y martiriza tu muslo?]. El simbolismo de este pasaje que opone la blancura de la figura femenina a las botas y la espada es claro. En este caso, la vestimenta aparece como una vía de escape para revelar la naturaleza doble, intercambiable y libre de Théodore/Madeleine.

Ahora bien, el pasaje del capítulo X, relato de la primera transformación, al XI funciona estructuralmente como un espejo, motivo recurrente, no solo en *Mademoiselle de Maupin*, sino en toda la obra de Gautier (Bouchard, 1972). Si en el primero de los capítulos conocemos el momento en que Madeleine se identifica como Théodore, en el siguiente observamos cómo, a través de D'Albert, se da el proceso inverso que invalida la *double nature* con la caracterización de Rosalinda:

Il, ou plutôt elle (car je ne veux plus me souvenir que j'ai eu cette stupidité de la prendre pour un homme), resta une minute immobile sur le seuil de la porte (...)

Ses grands cheveux bruns, entremêlés des cordons de grosses perles, tombaient en boucles naturelles au long de ses belles joues ! ses épaules et sa poitrine étaient découvertes, et jamais je n'ai rien vu de si beau au monde ; le marbre le plus élevé n'approche pas cette exquise perfection. (Gautier, 2022: 343).

[Él, o más bien ella, pues no quiero recordar que cometí esa estupidez de considerarla un hombre, permaneció un instante inmóvil bajo el dintel de la puerta (...).

Sus largos cabellos morenos, entremezclados con collares de gruesas perlas, caían en bucles

naturales sobre sus bellas mejillas. Sus hombros y su pecho aparecían descubiertos, y nunca he visto nada tan bello; el mármol más elevado ni se aproxima a su exquisita perfección.]

Este pasaje es revelador respecto de los temas que hemos tratado. En oposición al capítulo anterior, nos encontramos con que esta segunda transformación se realiza en un espacio público (o al menos ante los ojos de D'Albert), a la vez que es justamente él, en tanto director de la puesta en escena para *As you like it*, quien decide transformar a Théodore en un personaje femenino. La transformación se da tanto a partir del pronombre "*Il, ou plutôt elle*" [Él, o más bien ella], como en la vestimenta, en donde se resalta el cabello como símbolo de sensualidad femenina (Rifelj, 2004). La inspiración barroca lleva a Gautier, no solo a invertir el pasaje anterior, sino también a que el disfraz pierda su carácter de subversión al revelar aquello que Théodore pretende ocultar.

En este punto es importante señalar que Judith Butler opone la performatividad a la *performance* teatral

En oposición a los modelos teatrales o fenomenológicos que asumen un yo necesariamente antepuesto a sus actos, entenderé los actos constitutivos como actos que, además de constituir una identidad al lector, la constituyen en ilusión irresistible, en el objeto de una creencia. (Butler, 1998: 297)

En sus textos, Butler utiliza la metáfora del teatro para explicar aquello que los "actos constitutivos", es decir, los actos de género no son. En la novela de Gautier es justamente en el pasaje teatral, la representación de *As you like it*, donde se subvierte el acto de género butleriano. D'Albert obliga a Théodore a una

performance (en el sentido teatral) que lo vuelve un personaje femenino. Esta *performance*, lejos de ser antepuesta al acto como debería ser, se lee como *el* acto de género de toda la novela, constitutivo de su presunta identidad, puesto que enclava a Théodore/Madeleine en la performatividad asociada con lo femenino. De esta forma, el disfraz se vuelve una herramienta capaz de devolver a Théodore/Madeleine a la cadena de significantes que le corresponde y negar la identidad masculina que se había aceptado. En *double amour* o *double nature* aparece el adjetivo ‘doble’, no porque haya uno u otro, sino porque justamente tiene en sí mismo un par subvertido, tal como ocurre con el disfraz, que es a la vez instrumento de actos de género por parte de Théodore/Madeleine, pero también instrumento de control al ser utilizado por D’Albert. El conflicto de la identidad se resuelve entendiendo a la *performance* teatral como el único acto de género válido, y que acaba por asociar a Théodore/Madeleine a una performatividad de lo femenino.

4. Los actos de género y la performatividad en Maupin. Lenguaje, disfraz, ficción epistolar

Al comienzo subrayamos que la propuesta de Murat permite entender al tercer sexo tanto en un sentido genital como en un sentido cultural; es decir, en tanto acto de género relacionado con los signos. El estudio del tercer sexo y los aportes de Judith Butler habilitan una lectura de *Mademoiselle de Maupin* que permite expandir la visión romántica del travestismo como una metáfora del artista. Al tratarse de una novela epistolar híbrida, los actos de género se dan, antes que nada, en un sentido estrictamente lingüístico.

Son los significantes lingüísticos los que nos permiten pensar al género performado y realizar un cruce con el género literario.

En sus estudios sobre la novela epistolar, Jean Rousset (1962) apunta lo siguiente:

Où est le récit dans la Nouvelle Héloïse, dans les Liaisons dangereuses ? Il semble qu’avec l’avènement de la forme épistolaire, le romancier, pour la première fois dans l’histoire du roman, renonce au récit ; il ne raconte plus, ni ne fait raconter par ses personnages ; il se libère de l’histoire conçue comme suite d’événements dont les êtres son agents ou victimes. Ici, l’événement ce sont les paroles mêmes et l’effet produit au moyen de ces paroles ; c’est la manière dont elles sont dites, puis lues. (p. 74)

[¿Dónde está el relato en *La nueva Eloísa* o en *Las relaciones peligrosas*? Parece que, con el advenimiento de la forma epistolar, el novelista, por primera vez en la historia de la novela, renuncia al relato; ya no narra, ni hace narrar a sus personajes; se libera de la historia concebida como una serie de acontecimientos en los que los seres son agentes o víctimas. Aquí, el acontecimiento son las propias palabras y el efecto producido por estas palabras, es la forma en que ellas son dichas, y luego leídas.]

Estas reflexiones nos dan la pauta de la centralidad que tiene la ficción epistolar en la performatividad de la novela. No se trata solamente de un género literario asociado a un género específico, sino que en la red de significantes que naturalizan la performatividad *son* las palabras y la forma en que tienen los personajes de nombrarse. En este sentido, la íntima

relación del teatro con la novela epistolar se observa en el carácter de construcción a partir de los discursos. Como vimos, D'Albert se disgusta al recordar el tratamiento masculino (los pronombres, los adjetivos) que le proporcionaba a Théodore/Madeleine, de la misma forma que Théodore/Madeleine se viste para ocultar sus características femeninas. La moral rígida del siglo XIX, la misma que a un tiempo refuerza el binarismo y estudia sus excepciones, logra mostrar un conflicto de la subversión del género literario y permite un cruce entre *performance* teatral, actos de género y performatividad. La ficción epistolar tiene al lenguaje en el centro, lo cual cuestiona los modos que tienen de nombrarse las cosas del mundo. Dentro de la diégesis, el poder subversor del disfraz, que en un primer momento sirvió para que Théodore/Madeleine realice actos de género masculinos, se invierte para que sea aquello que dé cuenta de una presupuesta naturaleza femenina. Es decir, el disfraz, en manos de D'Albert, se vuelve el instrumento capaz de imponer la verdadera performatividad de Théodore/Madeleine.

Cuando Théodore/Madeleine escribe “*Beaucoup d’hommes sont plus femme que moi. –Je n’ai guère d’une femme que la gorge, quelques lignes plus rondes, et des mains plus délicates ; la jupe est sur mes hanches et non dans mon esprit*” (Gautier, 2022: 381) [Muchos hombres son más mujeres que yo. De mujer no tengo más que los pechos, algunas líneas más redondas y manos más delicadas; la falda está en mis caderas y no en mi mente], da cuenta del poder de subversión que tiene el texto, capaz de trascender la lectura de una metáfora romántica. La diégesis y la estructura de la novela, por el contrario, tienen el rol inverso. El narrador censa y ordena la subversión, es el disfraz que

aparece para demostrarle a D'Albert que no está enamorado de un hombre. El género literario y el *gender* se revelan, no solo como una coincidencia en la denominación, sino que en *Maupin* permiten un juego barroco de mostración y ocultamiento, de la misma forma en que el género epistolar se disfraza de texto dramático o de narración, se le impone a Théodore/Madeleine un disfraz que releve una supuesta naturaleza preexistente.

Referencias bibliográficas

- Auraix-Jonchière, P. (2012). Le dévoilement inutile : enjeux sociopoétiques de la figure de l’androgyné dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier et *Gabriel* de George Sand. En *Romantisme*, n°158, pp. 97-109. <https://doi.org/10.3917/rom.158.0097>.
- Bongjie, L. (1989). Le Roman à éditeur. La fiction de l’éditeur dans *La Religieuse, La Nouvelle Héloïse et Les Liaisons dangereuses*. Peter Lang.
- Bouchard, A. (1972). Le masque et le miroir dans “Mademoiselle de Maupin”. En *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n°4, pp. 583-599. Recuperado desde <http://www.jstor.org/stable/40524416>
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista [Trad. Marie Lourties]. En *Debate feminista*, 18, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Corbin, A. (2022). *L’harmonie des plaisirs: Les manières de jouir du siècle des Lumières*

- à l'avènement de la sexologie. Paris: Flammarion.
- Crouzet (2020). Le banquet romantique. En Gautier, T. (2022), *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Gallimard.
- Gautier, T. (2010). *Mademoiselle de Maupin* [Trad. Carlos de Arce] [Epub]. Barcelona : Penguin Random House.
- (2022). *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Folio.
- Gutermann-Jacquet, D. (2012). *Les équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Laforge, P. (1998). *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*. Paris: Presses Universitaires de France
- McDonald, C. (2020). Le dix-huitième siècle 1715-1793. En Reid, M. [Ed], *Femmes et littérature: Une histoire Culturelle I (Moyen Âge-XVIII^e siècle)* [EPub]. Paris: Gallimard.
- Monneyron, F. (1994). *L'androgynie romantique: du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: Ellug.
- Murat, L. (2006). *La loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe*». Paris: Fayard.
- Omancini, L. (2005). Crise de l'œuvre, crise des genres: le roman épistolaire au tournant des Lumières. En Neefs, J. y Montalbetti, C. [Eds], *Le Bonheur de la littérature*. Paris: PUF. DOI: 10.3917/puf.neef.2005.01.0075
- Rifelj, C. (2004). Nobody's Perfect: Hair and Sexual Identity in *Mademoiselle de Maupin*. En *Dalhousie French Studies*, n° 69, pp. 33-41. Recuperado desde <https://www.jstor.org/stable/40837575>
- Rousset, J. (1962). *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti.