

# **UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial Del 3 de abril de 1981



**LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES**

**UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA**  
**CIUDAD DE MÉXICO ®**

## **ACTOS PERFORMATIVOS E IRRUPTIVOS: ENTRE CARTAS Y VESTIDOS. EL CASO DE MANUELA SAÉNZ**

Que para obtener el grado de  
**DOCTORA EN ESTUDIOS CRÍTICOS DE GÉNERO**

p r e s e n t a

**MAYRA GUADALUPE NIÑO ZUÑIGA**

Director: Dra. Ximena Andrea González Grandón

Comité:

Dr. Juan de Dios Escalante Rodríguez

Dr. Orlando Lima Rocha

Ciudad de México, 2025



## **AGRADECIMIENTOS**

*Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que hicieron posible la realización de esta tesis doctoral:*

*Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada para realizar mis estudios de doctorado, sin la cual no hubiera podido llevar a cabo esta investigación.*

*A mi comité tutorial, integrado por la Dra. Ximena Andrea González Grandón, el Dr. Orlando Lima Rocha y el Dr. Juan de Dios Escalante Rodríguez, por su guía experta, su apoyo constante y sus valiosas aportaciones a mi trabajo de investigación. Su compromiso y dedicación fueron fundamentales para el desarrollo de esta tesis.*

*A los maestros que me otorgaron cartas de recomendación, Dr. Mario Magallón Anaya y Mtro. Elí Evangelista Martínez por su apoyo y confianza en mi trabajo fueron fundamentales para mi ingreso al doctorado y para obtener becas y reconocimientos.*

*A Jorge Álvarez Cevallos, administrador del Museo Manuela Sáenz en Quito, Ecuador, por su invaluable ayuda para el acercamiento a los diarios y pinturas.*

*A mi familia, por su amor y apoyo incondicional a lo largo de este proceso. En especial a mis padres, Luis Niño Morales y Esthela Zuñiga Hernández, por su amoroso apoyo al brindarme las oportunidades que no tuvieron. A mi hijo, Luis Aldahir Flores Niño, por su paciencia, comprensión y apoyo constante.*

*A mis amistades y colegas que me acompañaron en este proceso, compartiendo conocimientos, experiencias y momentos de alegría y frustración. En especiales gracias a todxs por su apoyo emocional y académico.*

*Al alumnado y colegas que participaron en esta investigación, compartiendo sus historias y experiencias, sin las cuales esta tesis no hubiera sido posible.*

*A todos aquellos que de alguna manera contribuyeron a la realización de esta tesis, les expreso mi más sincero agradecimiento.*

*Gracias a todas las personas por ser parte de este lugar en el mundo.*

*Esta tesis es un logro compartido, gracias a todos por ser parte de él.*

*Entonces...#seguimos*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
1. MAPA DEL HILADO DE ACTOS PERFORMATIVOS E IRRUPTIVOS DE MANUELA SÁENZ.....	14
2. ESTADO DEL ARTE.....	21
2.1. Las acciones performativas como categoría de análisis.....	21
2.2. La historiografía de las mujeres en los procesos de independencia de América Latina.....	35
2.3. Estudios literarios de las obras sobre Manuela Sáenz.....	44
2.4. Algunos comentarios finales de esta sección .....	52
3. MARCO TEÓRICO.....	59
3.1. Actos performativos.....	61
3.2. Performance y subjetividad.....	69
3.3. La representación.....	74
3.4. La vestimenta como acto performativo.....	79
3.5. La escritura como acto performativo: escribir y hacer cosas.....	90
3.6. Género epistolar y construcción de subjetividades.....	95
4. APARTADO METODOLÓGICO.....	102
4.1 Síntesis del planteamiento del problema y objetivos de la investigación.....	104
4.2 Matriz de categorías de análisis.....	107
4.3 Elección de las técnicas de investigación.....	110
4.4 ¿Qué texto se va a analizar?.....	112
4.5 Método de análisis.....	114
4.6 Propuesta de guion de Interpretación en el análisis crítico del discurso (ACD).....	115

4.7 El marco analítico del ACD.....	118
4.8 Elección de las técnicas de investigación.....	118
4.9 ¿Qué imagen se va a analizar?.....	121
4.9.1 ¿Qué estrategia de aplicación se utiliza?.....	123
4.9.2 ¿Qué es la fotografía como herramienta de investigación?.....	123
4.9.3 ¿Que se analiza en una imagen?.....	123
4.9.4 ¿Cuáles son los tres niveles de análisis de la imagen?.....	124
5. APROXIMACIONES A LA ESCRITURA COMO ACTO PERFORMATIVO. EL CASO DE LAS EPÍSTOLAS DE MANUELA SÁENZ: PODER, SUBJETIVACIÓN E INSTITUCIONES .....	129
5.1 Sexo, género, performance y performatividad.....	131
5.2 Performance y performatividad en la escritura de las mujeres del siglo XIX.....	138
5.3 Las cartas de Manuela Saénz como acciones performativas.....	142
5.4 Análisis de las cartas de Manuela Sáenz a James Thorne y Simón Bolívar.....	143
6. CREATIVIDAD, INTERPRETACIÓN HISTÓRICA Y PERFORMANCE.....	152
6.1 Narrativa desde la experiencia encarnada de la persona que investiga y el documento que se interpreta con el contexto performance.....	154
6.2 Imágenes políticas y diálogo hermenéutico. La historia nos atraviesa y nos transforma.....	163
6.3 Cartas: Subjetividad y performance.....	169
6.4 Subvertir las instituciones: lo que se debe hacer y lo que se hace.....	173
6.5 Los mecanismos de poder y el cambio.....	175
6.6 Entre cartas, diarios y vestidos: Subjetividad y performance desde la primera persona.....	177
CONCLUSIONES .....	200
ANEXOS.....	207
REFERENCIAS.....	211

## ÍNDICE DE FIGURAS

1.	Mapa del Hilado de actos performativos e irruptivos de Manuela Saénz ...	14
2.	Reflexión sobre subjetividad. Elaboración propia.....	19
3.	Narración en primera persona e historiografía feminista.....	20
4.	Tabla de ventajas de la narración en primera persona.....	29
5.	Tabla de desafíos de la narración en primera persona.....	30
6.	Elementos de las cartas producto de la primera persona .....	30
7.	Elementos de la narrativa de la vestimenta .....	33
8.	Tabla de teoría del punto de vista y de la resistencia.....	53
9.	Conexión teoría del punto de vista-de la resistencia.....	54
10.	Hilados de Conexión.....	54
11.	Teoría del punto de vista y del performance.....	55
12.	Hilando la teoría del punto de vista y la teoría del performance.....	55
13.	Fotografía propia. Visita al Museo Manuela Sáenz, Quito Ecuador, octubre 2023.....	56
14.	Aplicación de teorías del punto de vista y del performance.....	57
15.	Cuadro sinóptico del planteamiento del problema y objetivos.....	104-105
16.	Preguntas de investigación.....	106
17.	Tabla de matriz de categoría de análisis.....	107-108
18.	Actos performativos .....	110
19.	Método de Análisis .....	114
20.	Tabla de ubicación teórica del ACD .....	117
21.	Tabla teórica del ACD.....	120

22.Imagen de carta con representación visual.....	121
23.Imagen de representación de carta de Sáenz a Thorne.....	122
24.Esquema de la escritura performática de mujeres.....	137
25. Fotografía de noticia de periódico sobre el Museo de Manuela Sáenz...	180
26.Portada del edificio del Museo Manuela Sáenz.....	181
27.Cartel de la exposición “Manuela y sus diarios perdidos” .....	181
28.Carta manuscrita de Manuela .....	182
29.Libro de Lope de Vega con dedicatoria de Manuela a Bolívar.....	182
30.Litografía de Manuela Sáenz en uniforme de húsares.....	184
31.Página de memorias.....	185
32.Manuela Sáenz. Carta, vestido, Jonatás, Natán y las monjas.....	187
33.Manuela Sáenz a la española: mantilla, peineta, sombrero, vestido con olanes.....	189
34.Manuela Sáenz. Vestido azul con influencia de la masonería (posición del cuerpo, objetos en las manos, adornos, colores) .....	190
35.Busto de Manuela Sáenz. Parque La Alameda, Quito.....	194
36.Imagen digital del retrato de Manuela Sáenz portando la Orden El Sol de Perú.....	195
37.Representación de Manuela Sáenz con uniforme de Húsares de Junín...196	
38.Diagrama de puntos de vista en fotografía.....	207
39.Elementos para análisis de fotografía.....	208
40.Tabla del punto de vista en narrativas visuales en fotografía.....	209
41.Diagrama de la teoría del punto de vista en el análisis de la fotografía...210	

## INTRODUCCIÓN

Las mujeres desempeñaron un papel crucial en los movimientos independentistas de América Latina, contribuyendo de manera significativa a la lucha por la libertad y la soberanía de sus respectivos territorios. Participaron en múltiples ámbitos: colaboraron en actividades conspirativas, organizaron reuniones y tertulias en sus hogares, donde discutían ideas políticas y planificaban acciones estratégicas para la emancipación.

Algunas de ellas también actuaron como espías, integrándose en redes de información que funcionaban como verdaderos sistemas de mensajería, proporcionando datos valiosos a los distintos ejércitos patriotas.

Otra forma de participación fue a través de grupos organizados para recolectar donaciones y brindar apoyo logístico a los movimientos libertarios. Aportaban dinero, joyas, alimentos y vestimenta, además de ofrecer cuidados y atención a los combatientes heridos. Muchas también se incorporaron directamente a las tropas, luchando junto a los soldados y destacándose como estrategas en los diversos procesos de independencia.

Sin duda, los procesos de independencia han sido analizados desde diversas teorías de la historia, dejando de lado aspectos que para esas construcciones son intrascendentes (Villoro, 1994), como puede ser el rol jugado por las mujeres. De hecho, durante estos procesos se vuelven evidentes las contradicciones del imaginario de mujer de cada época y contexto: para unos “nace un nuevo tipo de mujer”. Donde las mujeres que participaron en los movimientos armados, como parte de una categoría genérica esencialista, “fueron consideradas en su época

como señoritas rudas, con una espiritualidad limitada, inteligentes, dominantes pero que, al mismo tiempo, sabían conservar su feminidad" (Da Costa, 2015).

Ese tipo de mujer que nace con la participación política, organizando revueltas, espiando, levantándose en armas, se viste de traje militar y/o masculiniza su persona. Esto generó, por un lado, "un conjunto de situaciones que provocó en el ambiente varonil actitudes de rebeldía y desprecio ante sus figuras, lo que desencadenó un alejamiento alarmante dentro del entramado político de las páginas de la historia" (Da Costa, 2015: 362). Es decir, una cierta invisibilización de su rol, y además, una conversión de roles donde las características comunes de las mujeres fueron reemplazadas.

Sin embargo, desde el crisol del contexto actual, investigadoras como Judith Butler han cuestionado esos esencialismos, y han propuesto que la identidad de género se da a través de actos repetitivos que el orden heterosexual reafirma. Entonces el sexo y el género no son naturales, en sus palabras: "el género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia" (Butler, 1990: 297).

Este proyecto de investigación busca reinterpretar el concepto de construcción social del género entendido como performance (Butler, 1990), es decir, como una actuación o puesta en escena del género frente a las normas y expectativas que regulan su asignación. Se centra en aquellas expresiones de género no esperadas ni respaldadas por las instituciones sociales y políticas de una época, un contexto social o un entorno familiar determinados. El género, concebido

como performance y como herramienta de irrupción política en el marco de las guerras de independencia, se manifiesta en formas de resistencia y subversión ante las normas de género dominantes, tal como lo ejemplifica el caso histórico de Manuela Sáenz.

El papel de Manuela Sáenz ha sido frecuentemente representado en la historia como el de una figura secundaria, dedicada al acompañamiento de los héroes latinoamericanos, como Simón Bolívar. Esta interpretación la reduce al rol de apoyo a la causa independentista, sin reconocerla plenamente como una mujer con agencia propia, emancipada e irruptora del orden patriarcal de comienzos del siglo XIX.

Manuela Sáenz constituye, en este sentido, un ejemplo de lo que puede entenderse como travestismo político: construyó un performance que le permitió transgredir el orden y los imaginarios de género establecidos tanto en el ámbito militar como en el político. A través de estrategias corporales y simbólicas, encarnó una forma de resistencia que desafió las jerarquías y normas patriarcales de su tiempo.

Desde esta perspectiva, este proyecto busca reequilibrar las investigaciones sobre su papel histórico y destacar su relevancia para el presente, promoviendo un reconocimiento epistémico y político del papel de las mujeres en las luchas de independencia.

Dentro de una reflexión que surge del presente se pretende responder el siguiente cuestionamiento: ¿La participación performática, agencial y encarnada<sup>1</sup> de Manuela Sáenz tiene un papel de irrupción política del orden patriarcal del siglo XIX? Proponemos esta pregunta contextualizada dentro de las luchas de independencia de Hispanoamérica donde la mujer tuvo también una participación primordial en esas guerras.

De esa pregunta matriz hemos desprendido algunos cuestionamientos que tratarán de equilibrar esta investigación dentro de una prudencia epistemológica, nos enfocaremos en plantear conjeturas, así en plural, dentro de la propuesta de Cornejo Polar (Polar, 1982), la humildad epistemológica, lejos de imaginar respuestas *ad hoc* y cuadrar resultados. ¿Cómo el performance se articula dentro del engranaje emancipador de las guerras de independencia para originar un papel irruptor de la política patriarcal en el presente? ¿Qué estrategias performativas

---

<sup>1</sup> La participación performática, agencial y encarnada de Manuela Saénz la concebimos desde su rol activo y de alto compromiso con la lucha de la independencia de la Gran Colombia. Al referirnos a la participación performática visibilizamos sus acciones simbólicas como muestra de su compromiso social y reconocemos su ardua labor en la organización social de la época. En el campo de batalla su participación performática queda plasmada en la irrupción de un espacio concedido a los hombres militares, su presencia rompía con lo tradicional al vestir el traje militar de dos piezas, el usar pantalón no solo en los días de batalla, montar a caballo a dos piernas empuñando las armas y espadas al lado de los líderes militares en cada contienda.

La participación agencial es relacional al ámbito de la toma de decisiones tanto en el ámbito privado como en el público que irrumpía roles tradicionales femeninos en el siglo XIX, su pensamiento era ágil y audaz, su experiencia de vida y su interacción a temprana edad con las personas menos favorecidas socioculturalmente le concedía tener reconocimiento e influencia política en la región de la Gran Colombia.

La participación encarnada hace referencia al cuerpo y al género de Manuela Saénz al desafiar las normas tradicionales y las expectativas sociales de las mujeres del entorno, contexto y territorio de la Gran Colombia en el siglo XIX.

Su experiencia vivida y plasmada a través de sus cartas y diarios son legado de su lugar en el mundo en los movimientos independentistas y la revelan como una mujer en constante movimiento no solo en sus pensamientos internos sino también en sus acciones y comportamientos externos al luchar por la libertad en primera persona y con impactos colectivos al sumarse a los movimientos sociales en la lucha por la independencia de la América Latina.

desplegó Manuela Saénz para incidir en las dinámicas políticas de su tiempo, y cómo estas fueron invisibilizadas por la historiografía dominante? ¿De qué manera la figura de Manuela Saénz puede ser comprendida como la de una agente activa en las luchas de la independencia a partir de sus actos performativos e irruptivos desde el ámbito político afectivo?

En fin, de este análisis pueden derivarse numerosas preguntas. Incluso desde una antigua tradición historiográfica, como la Escuela de los Annales, los aportes de Georges Duby (2020) y su “ingeniería narrativa” ofrecen pistas valiosas para reflexionar y formular nuevas preguntas guía en torno a la literaturización de la irrupción política de las mujeres en las guerras de independencia y sus narrativas. Este proyecto opta por una mirada profunda y por planteamientos críticos que permitan cuestionar y reconfigurar lo establecido por el orden patriarcal, tanto en el ámbito político como en el epistémico.

Es importante apuntar que en el capítulo numero uno dibujamos en líneas generales el hilo conductor sobre el que discurremos, las líneas metodológicas y el estudio de caso que nos sirve para cumplir con los objetivos de nuestro estudio, revisar las dos dimensiones del actuar histórico de Sáenz, a través de su lectura como actos performativos. A continuación, en el segundo capítulo presentamos las acciones performativas como herramienta analítica, así como contextualizamos la historiografía de las mujeres en las independencias y revisa los estudios literarios sobre Sáenz. Posteriormente, en el tercer capítulo desarrollamos sobre los actos performativos, el performance, la representación, la vestimenta y la escritura como actos performativos, como parte de los conceptos teóricos que ocupamos en el análisis. En un siguiente punto, en el cuarto capítulo nos ocupamos de plantear las

técnicas de investigación, y nuestro método de análisis, del mismo modo proponemos el texto y la imagen que escogemos estudiar. Continuamos con el quinto capítulo donde revisamos las cartas de Sáenz a través de los conceptos de sexo, género performance y performatividad, con el contexto de la escritura de las mujeres en su momento histórico. Finalmente, en el capítulo 6 apuntamos a un ejercicio hermenéutico para el análisis de nuestro estudio de caso , para el que nos hacemos eco de los conceptos de subjetividad y performance, los que nos ayudan a caracterizar el impacto del actuar de Sáen en una dimensión política; paralelamente contextualizamos nuestro quehacer como una práctica de investigación situada, además, en este punto describimos el actuar de Sáenz partiendo de los testimonios históricos con la perspectiva de abonar a una alternativa historiográfica.

# 1. MAPA DEL HILADO DE ACTOS PERFORMATIVOS E IRRUPTIVOS DE MANUELA SÁENZ

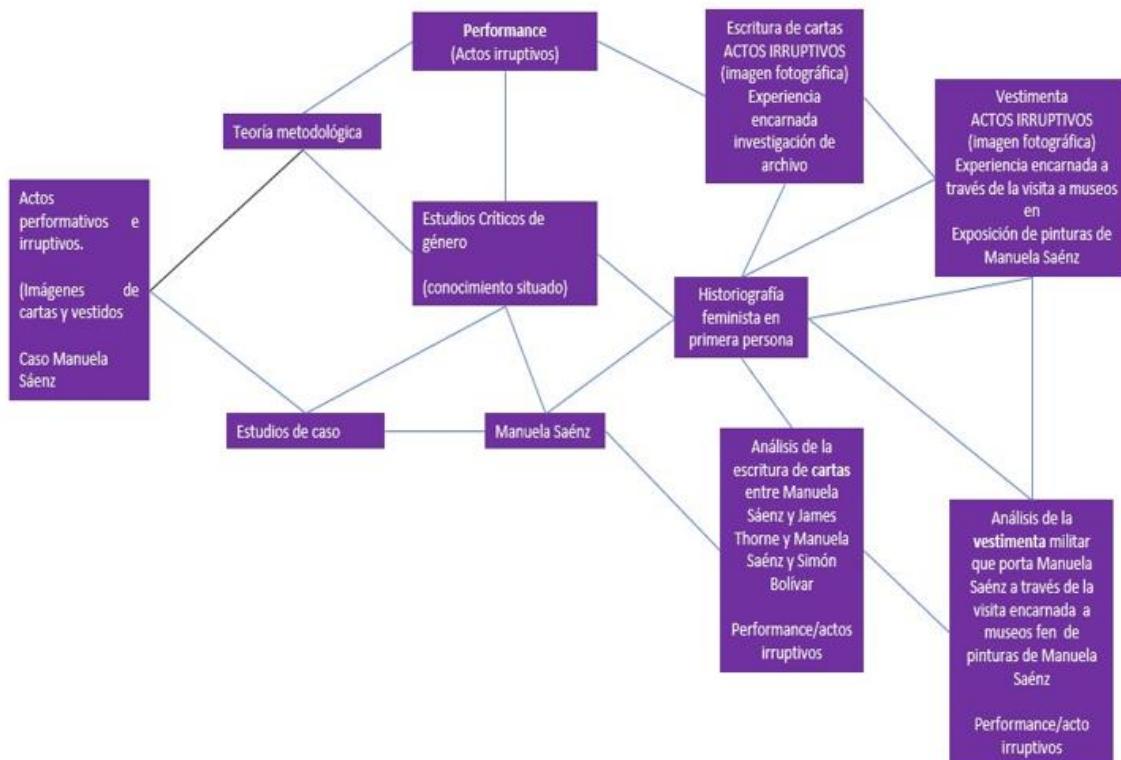


Figura 1. Mapa de hilado de actos performativos e irruptivos de Manuela Sáenz. Elaboración propia.

En este mapa se presenta el hilo conductor que propongo para el desarrollo de este trabajo. Por un lado, se aborda una revisión teórica sobre las acciones performativas, donde se justifican los actos de escribir cartas y de vestir prendas asociadas a los hombres en la figura de Manuela Sáenz. Asimismo, se realiza una revisión de fuentes históricas que permite reinterpretar el pasado en su propio contexto, vinculando la categoría de performance con el rol activo, comprometido e irruptivo de Sáenz dentro del engranaje emancipador.

El liderazgo de Sáenz, valentía e inteligencia la consolidan como un símbolo de irrupción política, expresada a través de sus cartas, diarios y elecciones de vestimenta. En una época en la que el uso del pantalón y del traje militar era impensable para las mujeres, Sáenz adoptó estas prendas como una estrategia de visibilidad y poder. Su presencia en el ámbito militar le otorgó reconocimiento y jerarquía, además del ascenso en grados dentro de las estructuras castrenses. Este gesto performativo no solo desafió las normas de género de su tiempo, sino que también inspiró a otras mujeres a asumir roles más activos en los movimientos independentistas, a cuestionar los límites del ámbito privado y a involucrarse de manera más proactiva en los asuntos públicos.

Finalmente, su práctica de la escritura, en un contexto donde, según las fuentes del siglo XIX, muchas mujeres sabían leer, pero pocas escribir, constituye otro acto de subversión simbólica. A través de la palabra escrita, Sáenz articuló una forma de agencia y resistencia que amplificó su voz en un espacio históricamente restringido a los hombres.

Estos actos que para Manuela Saénz eran, hasta cierto punto, cotidianos, los describimos aquí como actos performativos e irruptivos de esa época. Se hace una investigación de caso a través del análisis de las biografías, novelas y documentos de Manuela Saénz.

Asimismo, creo necesario contextualizar no solo esos trabajos que analizo, sino también mi propio trabajo y mi lugar de enunciación, para lo cual dedico un apartado a la historiografía de las mujeres que son descubiertas por otras y que, al serlo, nos colaboran en la revelación de nosotras mismas en actos revelativos de irrupción investigativa y de actos escriturales performáticos.

El objetivo principal de esta investigación es analizar dos dimensiones concretas de la participación de Manuela Sáenz en la lucha por la independencia durante el siglo XIX: la vestimenta y la producción escrita, en particular, el género epistolar. El cuestionamiento central es: ¿pueden estas formas de participación (escribir cartas y vestirse de traje militar) constituir un acto performativo y cuáles serían sus implicaciones? Para contestar esa pregunta, se plantean tres momentos analíticos que se profundizan en el marco teórico, siempre evitando caer en anacronismos, en el sentido de comprender la época histórica de Manuela desde el plano mismo de sus coordenadas históricas, sin trasladarlo de manera directa a la sociedad contemporánea: más bien promoviendo un diálogo de continuidades y discontinuidades históricas.

En primer lugar, nos preguntamos ¿por qué es útil la noción de acto performativo para estudiar el género y, por tanto, la actuación de estas mujeres? La obra más icónica de Simone de Beauvoir (2021), *El segundo sexo*, ofrece elementos para definir género como construcción social, noción que fue ampliada por Judith Butler (1998, 2001, 2005) al incorporar la performance y que también retoma Smith (2016) para su concepto de género. La propuesta de Austin (2018) sobre acto performativo, también retomada por Butler, son los ejes que guían este trabajo.

En segundo lugar, se indagará si la vestimenta puede considerarse como acto performativo. La propuesta de análisis recuperará los trabajos de Zambrini (2009, 2013), con su análisis sobre la vestimenta y las identidades de género, los de Santos Eva y Nicolás Violeta (2021), con su análisis de performance y memoria

a través de la indumentaria, así como los de Butler sobre travestismo y Faccia (2019) para definir los estereotipos de género.

En un tercer momento, se analiza la posibilidad de entender la escritura como acto performativo. Los trabajos de Ravetti (2002,2005) sobre las narrativas performáticas y su función pedagógica, así como las investigaciones de Yamilé Silva (2011, 2014, 2016), Laura Flores Cordero (2013) y Silvia L. López (2018), ofrecen elementos metodológicos para el estudio de cartas escritas por mujeres en la época colonial, pero también nociones útiles para entender el alcance del género epistolar en tanto dispositivo de subjetivación o espacio de producción de subjetividad.

En un cuarto momento, y no menos importante del hilado metodológico, se toma en cuenta la teoría del punto de vista de Sandra Harding (1986,1991), que desde su foco en la epistemología feminista y en la crítica a la objetividad en la investigación científica y en la narrativa, da lugar para validar la importancia de narraciones subjetivas en primera persona dentro de los andamiajes de la historiografía feminista.

Las teorías feministas en mención repuntan las ideas entorno a que la realidad se monta a través de los actos del habla, los gestos, la escritura y el vestir, desde la agencia de la investigación encarnada en los estudios críticos de este aquí y ahora, estos actos que irrumpen un tipo de investigación situada y encarnada por el propio performance al escribir y representar en el uso del vestir un lugar diverso en el mundo.

Al hacer investigación situada, dichos actos se pueden identificar en cada persona que muestra en los actos del habla y en sus gestos, su vestimenta y su

encarnada esencia, actos en performance que implican un contexto social determinado y que muestra una construcción social de género discontinua, revelando diversas formas de participación desde la performática en la producción intelectual, la participación agencial investigativa y la participación encarnada en la escritura en primera persona.

Los actos performativos e irruptivos de Manuela Saénz descritos aquí, como las cartas y vestidos, son y serán testigos a destiempo de una realidad participativa encarnada, agencial y performática que encontramos en la relectura de sus cartas, de sus diarios y a través de las obras en pintura que encontramos en los Museos en Quito, Ecuador; en la encomienda de esta investigación situada desde la narrativa de la investigación-acción.

Desde esta perspectiva, la teoría del performance y la teoría de género configuran el desarrollo de este acto investigativo, que se torna a la vez irruptivo y político al presentar a Manuela Sáenz desde su propia construcción social. Desde ahí, se evidencia cómo negocia su identidad mediante actos de habla y gestos que encarnan su liderazgo en el espacio público, convirtiéndose estos en gestos subversivos dentro de un entorno militar profundamente masculinizado.

En otro plano performativo, más íntimo y privado, el ejercicio de la escritura revela un contexto social situado, en el que la irrupción se produce desde el vestir hasta la ocupación simbólica de un espacio históricamente estructurado y dominante.

Dentro de este entramado teórico, que articula la teoría de género, la teoría del performance y la teoría del punto de vista, se busca mostrar la intencionalidad de los actos performativos que, en esta investigación, se leen en las cartas y en los

vestidos como gestos de irrupción política y atemporal. Los actos encarnados por Manuela Sáenz nos permiten también asumir una posición investigativa en primera persona: una narradora que, al analizar el contexto, encarna a su vez su propio gesto, su propia voz e irrupción escritural, como si la escritura misma fuese un vestido que cubre y revela, al mismo tiempo, la construcción de su identidad y su género.

En síntesis, la teoría del punto de vista de Sandra Harding puede ser ocupada en la narración de primera persona para analizar las experiencias de Manuela, pero también las de la autora de este texto :



Figura 2. Reflexión sobre subjetividad. Elaboración propia.

Esta teoría, se enfoca en la manera particular de la producción del conocimiento, reconoce que existe una posición desde donde se mira el mundo y sus interacciones en lo social, político, cultural y económico. Dentro de las claves de esta teoría, consideramos de interés para los fines de esta indagación que el desarrollo del conocimiento científico y la epistemología tradicional guarda relaciones estrechas con las miradas androcéntricas y eurocentristas del mundo.

Entonces la perspectiva del punto de vista de las mujeres no es un acto subordinado por condición de género ya que a razón de su contexto la producción de la experiencia encarnada es una práctica sociopolítica que hilera intereses y relaciones de poder, que al traducirse como actos performativos e irruptivos en primera persona permean la forma de escribir y describir un lugar en el mundo de la investigación y encarnan las diversas formas participativas enunciadas en el caso de Manuela Saénz y tan presentes en el ámbito de la investigación doctoral tal cual como un campo de batalla dominada por perspectivas dominantes.

La narración en primera persona como acto de historiografía feminista, es una herramienta poderosa para expresar las experiencias y perspectivas de las mujeres. Desde la teoría del punto de vista de Sandra Harding, la teoría de la resistencia, del performance, de la irrupción política feminista de Judith Butler se pueden explicar las cartas y vestidos de la siguiente forma:



EL Punto de vista. Las cartas y vestidos pueden ser vistos como una forma de expresar el punto de vista de las mujeres, en este caso de Manuela Saénz que a menudo ha sido silenciado, marginado, moldeado por costumbres y condicionado por el otro sexo en formas de control de vestir.



La experiencia personal: Las cartas y los vestidos pueden ser utilizados para compartir experiencias personales situadas, de índole emocional, político, económico, cultural, como formas o performance de resistencia contra la opresión.



El Conocimiento situado: Las cartas y vestidos se pueden considerar como un conocimiento situado a partir de la experiencia propia en este caso de Manuela Saénz quien escribe las cartas, pero también de quien las lee, las interpreta y de la misma forma, en la vestimenta como un conocimiento situado a partir de la experiencia propia de quien viste un traje militar como es el caso de Manuela Saénz o en el vestir actual de quien agencia resistencia, participa en actos de irrupción política o performativos actos escriturales

Figura 3. Narración en primera persona e historiografía feminista.

## 2. ESTADO DEL ARTE

Y me niego  
Categóricamente  
A dejar de hablar mi  
Lengua, mi acento y mi historia.  
*Fragmento de Rotundamente negra de Shirley Campbell.*

### 2.1 Las acciones performativas como categoría de análisis

Los actos performativos son aquellos que, a través de su actuación, crean aquello que están nombrando, de forma dramática y no referencial (Butler, 1990). Como una creación social, el género es una acción pública y un acto performativo. A través de los actos (a manera de una representación teatral) se crea el género, sus distinciones sociales y todas sus implicaciones, es decir, a través del *actuar el género* se define al mismo. Definir un acto o acciones como *performativas* requiere de un análisis sobre las formas que nombra dicho acto (el discurso) y que lo crea.

La acción performativa es una categoría utilizada en campos como la antropología y el arte. Por ejemplo, el trabajo de Zenia Yébenes, *Performatividad, prácticas corporales y procesos de subjetivación* (2015), critica la aproximación discursiva de acto performativo en Butler, en la que el habla tiene mayor protagonismo (la performatividad de *nombrar lo que se crea*). Para Yébenes es importante el actuar del cuerpo dentro de las formas rituales, la expresión corporal, que no la hablada.

Como prácticas corporales, Hortensia Moreno (2018) hace un comparativo entre el acto del boxeo y la danza; el significado de los cuerpos semidesnudos en el escenario y la danza/pelea que actúan. El caso de las mujeres boxeadoras

permite hacer un análisis de la exclusión, a través de lo que llama “contradicción” del acto de boxear y ser mujer. A través de este trabajo se puede plantear una aplicación del acto performativo como uno que puede subvertir, no solo crear, por lo menos como herramienta analítica.

Los giros en torno a otras formas de actos performativos no implican necesariamente un agotamiento del acto performativo de hablar, del discurso. Entre las aplicaciones del término acuñado por Judith Butler de acto performativo dentro de la literatura académica se encuentran, por ejemplo, aquellos que buscan definir los actos políticos y sus implicaciones como tales. El discurso de odio como acto performativo que puede crear la homofobia/racismo/xenofobia, al grado de haber una legislación en torno al acto del discurso de odio en los Estados Unidos (Di Rosa, 2019)

Intuitivamente se puede decir que los actos performativos están *actuados* a través del lenguaje y el cuerpo, con un fuerte sentido del símbolo o lo simbólico; el lenguaje escrito, la vestimenta, en su ejecución, pueden crear y ser parte del acto del género.

En esta investigación, se sigue de estas propuestas y se considera que estos actos articulan el engranaje emancipador del contexto, al propiciar el papel irruptor de la política, y que también pueden ser considerados como actos performativos e irruptivos, tanto la vestimenta, como la escritura, o los gestos y gritos de la sed de libertad en la continua resistencia del olvido.

Siguiendo a Butler (1994), los intercambios, las expresiones del cuerpo y del lenguaje (aun si estos son disruptivos) pueden crear nuevas normas, entendidas desde su idea de performatividad.

Del concepto original de performatividad de John Austin (1960) se han hecho varios estudios históricos, al grado de que Burke (2007) acusa un “giro performativo” en el análisis histórico, aunque éste no necesariamente se desprenda del concepto de Butler de acto performativo, sino del de performatividad o “palabras que hacen cosas” de Austin. Sin embargo, el propio Burke reconoce (y también critica) la noción de “restricciones sociales” que determinan la performatividad.

Si es posible estudiar las producciones del género de forma antropológica (en distintas sociedades humanas) o histórica (en distintos momentos) ¿Es posible tomar el acto performativo de Butler para el análisis de actos en el pasado? Nuestra respuesta en esta indagación nos coloca en un rotundo acierto que, a través de la metodología empleada en este acto investigativo, da cuenta de que los gestos, la escritura, el cuerpo y el vestido representan una serie de actuaciones sociales representativas de la opresión del género femenino en contextos pasados y presentes, en la diversidad de los campos de batalla no sólo los que representan la lucha de la justicia social, sino también aquellos que generan una novedosa forma de situarse en el mundo de la creación científico social.

En cuanto al análisis de las epístolas, podemos encontrar el trabajo de *Prácticas Escriturales Femeninas: Espacialidad e Identidad en Epístolas en la Colonia (Río de la Plata, Siglos XVI-XVII)* (2011) de Yamile Silva. En este trabajo Silva analiza documentos oficiales escritos por mujeres entre los siglos XVI y XVII en Hispanoamérica, por un lado, con la intención de visibilizar el ejercicio de poder de las autoras y, por el otro, para comprobar cómo el género epistolar es un género mixto ya que adquiere un carácter libre (Silva, 2011). Aunque este trabajo hace el

análisis a las epístolas de mujeres españolas que participaron en la colonización, permite una aproximación dialéctica.

El trabajo de Graciela Ravetti, *Estrategias performativas en la construcción del género: mujeres escritoras contemporáneas en el Cono Sur de América*, construye cómo la narrativa performática escrita por mujeres puede ser algo tangible y visible para interrumpir el imaginario colectivo, para crear nuevas formas de estar en el mundo. “Revela alternativas, reescribe mandatos, escenifica posibilidades, descifra códigos herméticos, funda escritos, desestructura destinos marcados” (Ravetti, 2005: 319).

Esta investigación propone que el travestismo de Manuela Sáenz fue una estrategia de irrupción política y de ruptura con el mundo patriarcal de la época colonial, al cuestionar la matriz heterosexual predominante. El travestismo como acto performativo fue tratado por Butler (1990) al recuperar la práctica *drag* como parodia a la política. Así como lo hace Manuela Saénz en las reuniones para la planeación estratégica del avance territorial y enfrentamiento con el enemigo opresor, datos que desde la historia dominante se han desdibujado al encasillar las actuaciones de Manuela Saénz a la sombra de los encuentros románticos con Bolívar, mismos que aquí ,a través de actos performativos e irruptivos y escriturales de la que escribe, son reivindicados al releer las cartas, los diarios y la narrativa visual de las obras pictóricas de la historia de vida de la Saénz, como la de quien, desde su único e irrepetible lugar en el mundo, muestra a través de su participación performática, agencial y encarnada una irrupción política desde su ámbito privado y público.

Al respecto, Mariela Nahir Solana (2014) aclara que la teoría performativa de Butler es una crítica a las posturas esencialistas que consideran que “una es lo que es a causa de una esencia interior que la precede y que origina y dota de significado los actos que de ella provienen”. La performatividad, en contraste, postula que los discursos, actos o gestos generan la ilusión de que existe un núcleo identitario previo. En otras palabras, la identidad de género no es la causa de los actos “de género”, sino, más bien, su efecto. Según la interpretación de Solana,

la parodia *drag* se burla no de las mujeres sino de la idea misma de algo original o natural. Dentro de este marco teórico performativo, todos los géneros imitan algo, y ese algo es una serie de ideales o normas reguladas y sancionadas socialmente, no una verdad del género oculta en el interior del sujeto. (Solana, 2014: 7).

De este modo, la parodia *drag* o el travestismo pone en evidencia que, a pesar de la naturalidad adjudicada al sexo y el género, estos no son más que una serie de actos performativos. Ahora bien, su potencial político se deriva, según Butler, de que el travestismo desnaturaliza los términos de la diferencia sexual, al mostrar que la relación entre la copia y lo copiado es más compleja que la relación entre un original y su imitación. “Las parodias *drag* sacan a la luz que hay aspectos de la experiencia de género femenina que han sido naturalizados cuando, en realidad, se trata de copias de ideales de género compartidos” (Solana, 2014: 11).

De manera resumida, se podría decir que, para Butler, las inestabilidades inherentes a la matriz heterosexual, evidenciadas por el travestismo, son las que subvierten las normas de género. Esta lectura, aunque reduccionista y limitada, abre una ventana de posibilidades de exploración. En el caso del travestismo de Manuela

Sáenz en el siglo XIX, se manifestaba de diversas formas, desde la moda de la época, lo que veremos más adelante en la muestra de la obra pictórica que acompaña esta investigación; en el uso de la vestimenta de nuestro personaje que devela su identidad y expresión de género atentando a las normas que estaban estrictamente definidas por la sociedad de la época. Manuela Saénz, al ocupar el traje militar de dos piezas, desafiaba tales normas y expresaba un acto performativo no conforme a su género asignado. Esta práctica le permitió, por un lado, trasgredir la matriz heterosexual y, por el otro, participar en el movimiento armado independentista como parte del círculo interno de Simón Bolívar (Hennes, 2009).

Por cierto, que Manuela Sáenz no es la única mujer latinoamericana que hizo uso de la vestimenta militar provocando “inestabilidades en la matriz heterosexual”. Ana María da Costa Toscano señala que Juana Azurduy (1780-1862) en Bolivia y Francisca Zubiaga y Bernales de Gamarra (1803-1835) en Perú, son otros ejemplos de mujeres que adoptaron el travestismo como estrategia política. Al respecto de Zubiaga, señala:

Por lo tanto, el acto de viajar de una identidad a otra, es decir, de la femenina a la masculina, la conduce por caminos prohibidos como mujer, pero al mismo tiempo le permite adquirir una movilidad social dentro de la soldadesca peruana, desanimada y hambrienta, que intenta un motín. (Da Costa Toscano, 2005: 371).

El travestismo en el siglo XIX se manifestaba en diversos contextos culturales como expresiones de resistencia política que, a través de diversos actos de irrupción en el vestir, desafiaba a una sociedad dominante y estricta ante las normas de género. El travestismo es en estos momentos, dentro y fuera de la investigación, un

acto representativo de la participación performática, agencial y encarnada de la implicación de vestirse, a actuar en contra corriente de la normatividad de género asignada al nacer y cercada por las expectativas dominantes. La teoría de Butler, como lo hemos mencionado en líneas anteriores, nos hace sostener que las identidades de género se crean a través de actos y performances, para nosotras en este acontecer los actos performativos de la escritura y las diversas formas de vestir son estrategias de resistencia de entornos y contextos socioculturales de las minorías, ante los desafíos significativos en lo privado y público de las economías, incluyendo la discriminación y la exclusión social.

Manuela Saénz, conocida en el mundo dominante de la historia como la Amante del Libertador y de manera más reciente y reivindicativa como la Libertadora del Libertador, fue una figura representativa en la lucha independentista de la Gran Colombia, en su historia de vida quedan gestos, palabras escritas, cartas, diarios, pinturas que muestran a la historia misma sus actos performativos e irruptivos desde su valentía y desafío a las normas sociales de género de su época. Ella solía vestirse desafiando las convenciones de género al irrumpir en el espacio público portando el traje militar y montando a caballo a todo galope. La escritura de las cartas fue un aspecto fundamental en su día a día, desde su correspondencia con Bolívar, de manera íntima, así como su correspondencia con quien fuera su esposo, James Thorne, de manera privada. En lo público, la escritura de cartas iba destinada a líderes políticos, mostrando a la letra su pensamiento político y su pasión por la causa independentista.

Los actos performativos e irruptivos de las cartas y los vestidos de Manuela Saénz articulan de manera situada dinámicas políticas de su tiempo, como lo

muestran los Museos en Quito, Ecuador. La figura de nuestra heroína convoca a las generaciones más recientes a manifestarse a través de la escritura en medios de inmediatez digital, para manifestar resistencias y discriminaciones y cada día es más revelador en el espacio público la vestimenta como develación crítica que hace referencia al proceso de descubrir y analizar las estructuras de poder, las normas sociales y las relaciones de género que subyacen a las prácticas y discursos sociales dominantes.

La escritura de Manuela Saénz (y a su vez la propia) crea y recrea narrativas que reflejan un pensamiento que va siendo labrado y que a la vez muestra realidades en contexto llenas de significados poco advertidos por la historia misma; de ahí la pertinencia de la historiografía feminista que desempeña realidades y significados en contextos situados, de manera que al releer estos hechos en la historia y comprenderse de nuevo, crea efectos emancipadores en el mundo de quien las lee hoy. Esta investigación muestra el acto performático, agencial y encarnado de quien escribe, pues me contextualiza en lo social y contracultural, en el conocimiento situado de lo que narro en mi identidad, en el mensaje de lo que visto y de lo que escribo como acto en constante performatividad, desde este enfoque crítico que intersecta desde la interdisciplina, la teoría de género, la teoría queer, la teoría del punto de vista y los estudios culturales.

Al convocar la teoría del punto de vista y emplearla en primera persona para leer las cartas de Manuela Sáenz, nos situamos en un acto performático, en una técnica literaria de irrupción que permite a la persona lectora acceder a los pensamientos y emociones del personaje, encarnar el lugar desde donde escribe y habitar un tiempo que se desborda del pasado para presentarse en el aquí y el

ahora. Estos actos performativos e irruptivos se actualizan en la experiencia de las mujeres que, al escribir desde la resistencia, desafían los roles de género impuestos en los espacios públicos y privados. De este modo, se subvieren también las “vestimentas formales” del quehacer investigativo y de las estructuras de poder representativo, al crear un gesto de movilidad socio-investigativa que amplía los márgenes del discurso académico y político.

A continuación, se presentan algunas claves de esta técnica literaria en irrupción: Ventajas de la narración en primera persona en cartas desde una técnica literaria:

<b>Intimidad:</b> La narración en primera persona en cartas crea una sensación de intimidad entre el lector y el personaje que escribe la carta.	<b>Subjetividad:</b> La narración en primera persona en cartas permite al lector acceder a los pensamientos y sentimientos subjetivos del personaje que escribe la carta.	<b>Inmediatez:</b> La narración en primera persona puede crear una sensación de inmediatez, como si el lector estuviera leyendo la carta en el momento en que fue escrita.
---	--	---

Figura 4. Tablas de ventajas de la narración en primera persona.

## Desafíos de la narración en primera persona en cartas<sup>2</sup>:

Reconocemos que la narración en primera persona en cartas puede ser limitado, ya que el lector solo tiene acceso a la perspectiva del personaje que escribe la carta. Limitaciones	La narración en primera persona en cartas puede ser no fiable, ya que el personaje que escribe la carta puede estar distorsionando la verdad u omitiendo información importante. Fiabilidad	La narración en primera persona en cartas puede requerir una estructura no lineal, ya que las cartas pueden ser escritas en diferentes momentos y lugares. Estructura
---	--	--

Figura 5. Tabla de desafíos de la narración en primera persona.

## Lo que se encuentra al escribir cartas en primera persona:

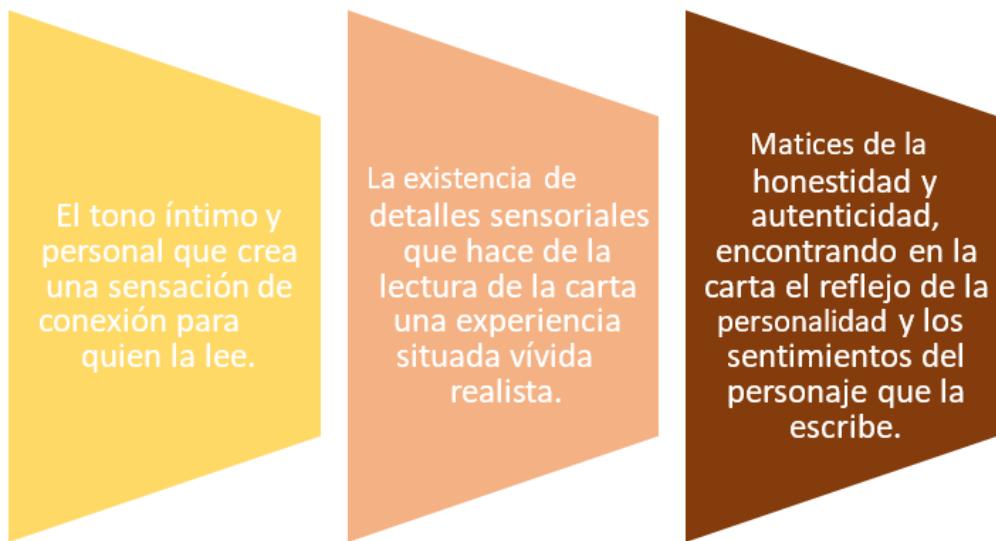


Figura 6. Elementos de las cartas producto de la primera persona.

<sup>2</sup> Ejemplos de narración en primera persona en cartas:

- “Las cartas de amor de Stendhal”: Esta novela epistolar de Stendhal es un ejemplo clásico de la narración en primera persona en cartas.
- “Drácula” de Bram Stoker. Esta novela también utiliza la técnica de la narración en primera persona en cartas, aunque también incluye otros formatos narrativos.
- “La sombra del viento” de Carlos Ruiz Zafón: Esta novela también utiliza la técnica de la narración en primera persona en cartas, aunque de manera no exclusiva.

La teoría del punto de vista, nos ayuda a dar fundamento a los argumentos planteados en esta investigación, al dar más peso a la subjetividad de Manuela Saénz, primero a través de sus cartas y sus narrativas, y después, a través de las interpretaciones narrativas, fotográficas y pictóricas de terceras personas.

Y, finalmente, para dar lugar a mi voz como investigadora, en diálogo con la importancia de reconocer la propia voz y el lugar de enunciación que plantea Sandra Harding en la investigación feminista, incorporo mis propias interpretaciones surgidas al recorrer algunos territorios significativos en la historia de vida de Manuela Sáenz. Entre ellos, destaco la visita al museo que lleva su nombre, así como a otros museos históricos y centrales de Quito, Ecuador, donde se la presenta al mismo nivel que a cualquier otro patriota de la Gran Colombia.

En estos espacios, frente a sus cartas y diarios, situé una mirada encarnada que se materializó en la captura de imágenes fotográficas y en breves videos realizados durante una entrevista semiestructurada con la persona encargada del museo, quien resguarda con esmero tanto el lugar como sus narrativas visuales. Estuvimos frente a obras pictóricas que reconstruyen la línea del tiempo de nuestra heroína, y esta experiencia encarnada se documenta mediante fotografías de los cuadros, de los vestidos de Manuela Sáenz y de las cartas y diarios extraviados.

Esta práctica fotográfica alude a la forma en que quien sostiene la cámara, en este caso, quien escribe, coloca su mirada: un “ojo acomodado” que busca narrar la historia o transmitir un mensaje situado desde la experiencia vivida y el contexto de investigación sobre el personaje. Así, poner el ojo en la cámara se convierte en un gesto de posicionamiento epistemológico: mirar con y desde Manuela Sáenz.

La teoría del punto de vista de Sandra Harding sostiene que las personas que representan a grupos sociales desfavorecidos muestran una ventaja epistémica para interpretar fenómenos sociales a razón de su posición social. Según Harding, el conocimiento siempre es situado y depende del entorno y del contexto social, económico, político, antropológico, intelectual, histórico o cultural. Esto me sitúa como investigadora para comprender y entender que las personas en los diversos contextos de opresión muestran a través de sus vestidos (vestimentas) la posición que guardan en las interacciones sociales de su aquí y ahora. En la interpretación de la vestimenta, el punto de vista se refleja en la forma en la que se percibe y se interpreta el significado de la ropa y los contextos sociopolíticos en los que se porta.

En el contexto de la lucha de la independencia de la Gran Colombia, la figura de Manuela Saénz y la forma en la que se viste representan acciones como actos performativos e irruptivos de la época, que desafían las normas sociales y políticas. Su experiencia como mujer en una sociedad patriarcal es irrumpida por sus actos performativos al vestir el pantalón y montar a caballo a dos piernas en los espacios públicos, más el uso del traje militar de dos piezas en el campo de batalla en la lucha independentista. Dichos actos performativos ofrecen a cualquier persona una perspectiva situada que desafía normas sociales de un contexto y una época; y como decíamos, estas acciones, junto con la escritura de cartas y diarios, son vistas como actos performativos e irruptivos, que refuerzan su identidad desafiando las normas establecidas, mostrando resistencia ante los aconteceres opresivos del momento.

En el siguiente gráfico se muestran elementos clave para analizar la narrativa de la vestimenta como una forma de resistencia, pero sin lugar a duda, como un

acto performativos e irruptivo de cualquier persona y de cualquier momento y realidad.



Figura 7. Elementos de la narrativa de la vestimenta.

La teoría del punto de vista sostiene que el conocimiento y la comprensión de la realidad están influenciados por la posición social y la experiencia personal. En el caso de Manuela Saénz quien representa, en sus actos libertarios, a los grupos marginados y oprimidos de la época y contexto del movimiento independentista de la Gran Colombia, damos cuenta que sus actos performativos, como son las cartas y los vestidos, que ocupa en el mundo privado y público, ofrecen visiones objetivas y subjetivas de su historia.

La subjetividad de sus cartas ofrece a través de sus letras su experiencia y participación en el movimiento de independencia, a través de estos actos escriturales expresa sentimientos, pensamientos, motivaciones, proporcionando en el acontecer de la historia una comprensión de realidad íntima y encarnada.

Su vestimenta militar, así como sus formas de participación en la lucha independentista, pueden reflejarse como una forma de objetividad, en el sentido de

que su acción y su presencia en el espacio público tienen un impacto tangible en la realidad política y social de la época.

Harding nos dice que, en la interpretación de la realidad, se argumenta que toda interpretación es subjetiva y se encuentra influenciada por la perspectiva del intérprete. Aquí actua entonces en la interpretación de la vestimenta, la objetividad se refleja en la forma en que se asigna significado a la ropa y los accesorios que se portan; en este caso de Manuela Saénz hacemos referencia al traje militar de dos piezas y las armas que le acompañan en cada batalla y cómo se relacionan con la identidad y la cultura del personaje que los lleva.

Dentro de esta interpretación sobre la vestimenta, la reflexividad se manifiesta en la forma en que se reconoce y se cavila sobre la propia perspectiva y los oportunos supuestos. Al interpretar el significado de la vestimenta y de accesorios que porta Manuela Sáenz, ubicamos que más que pañuelos, son las armas como la espada y las pistolas las que la acompañan en cada batalla. Los vestidos o la vestimenta como acto semiótico, desde el análisis crítico a la dominación, se refleja en la forma en la que se encuentra la idea de que ciertos estilos o formas de vestimenta marcan una época histórica, representan un rol, una posición y una pertenencia social y cultural.

Aquí podemos dar cuenta de las estrategias performativas que desplegó Manuela Sáenz para incidir en las dinámicas políticas de su tiempo, y cómo éstas fueron invisibilizadas por la historia dominante, y son ahora rescatadas a través de este ejercicio investigativo que pretende, entre otras cosas, hacerlas visibles a través de una historiografía feminista. La utilidad de la categoría de análisis de performance, desde las implicaciones de la Teoría del punto de vista, en el Caso de

Saénz visibiliza la experiencia femenina manifestada en la participación performática, agencial y encarnada, como lo hemos descrito en el capítulo anterior.

Este cuestionamiento a la narrativa dominante de la historia Saénz, en esta forma de enunciación performática e irruptiva de sus actos escriturales y su objetiva vestimenta, descentraliza los logros y acciones de los hombres que participaron en la lucha de independencia de la Gran Colombia.

En el siguiente capítulo de este acto indagatorio desmenuzaremos de manera más profunda en qué medida la lectura de Manuela Saénz, desde una perspectiva de agencia y performance, permite vindicar el papel político de otras mujeres en procesos independentistas en América Latina.

## 2.2 La historiografía de las mujeres en los procesos de independencia de América Latina.

La historia ha sido escrita desde una visión androcéntrica, que elimina/rebaja/limita la participación y conciencia política de las mujeres. Sin embargo, la historiografía moderna cuestiona y reescribe el papel que les han dado a las mujeres como sujetos políticos e históricos. Carmen Ramos en su artículo “Historiografía, apuntes para una definición en femenino” (1999) da continuidad a la

utilización de la categoría género para el estudio de la historia de las mujeres ya propuesta por Joan Scott<sup>3</sup> y Michelle Perrot<sup>4</sup>;

el género, entendido como la construcción social de la diferencia sexual, señala justamente la necesidad de enfocar las diferencias entre los géneros como una elaboración histórica que adscribe roles determinados a hombres y mujeres con base en sus diferencias biológicas (Ramos, 1999: 133).

Esta categoría permite nuevas interpretaciones de la realidad, desde el cuestionamiento crítico del papel determinante de las diferencias de sexo. “(...) la categoría género trata de desentrañar y corregir el criterio de selección de los acontecimientos que se consideran históricos” (Ramos, 1999: 137).

En esta sección me interesa señalar particularmente las maneras en que la figura de Manuela Sáenz puede ser comprendida como una agente activa en las luchas de independencia a partir de sus actos performativos e irruptivos, que para esta indagación se sitúan en cartas y vestidos que repercuten en el ámbito político, escritural, con acciones afectivas y objetivas como el acto del vestir. También es importante notar las formas en que se reconfigura el análisis desde la performance, superando las interpretaciones tradicionales sobre el papel de las mujeres en las guerras de independencia en América Latina.

---

<sup>3</sup> Joan Scott es una historiadora estadounidense que ha hecho contribuciones en el campo de la historia de género, entre sus aportes está *El género: una categoría útil en el análisis histórico* (1986), texto base para la historiografía moderna, en el que cuestiona la historia tradicional y demanda su reescritura no solo para reivindicar el papel de las mujeres, sino también para el estudio de la historia en un sentido más amplio.

<sup>4</sup> Michelle Perrot es una historiadora francesa coordinadora del libro *Mi historia de las mujeres* (1999), en el cual intenta rescatar la historia de las mujeres como un campo de análisis.

En su artículo *Re-imaginando y re-interpretando a las mujeres en la independencia: historiografía colombiana y género* (2010), Judith González propone desprendernos del concepto de historia, puesto que este no es objetivo, tiene una carga ideológica y de poder ejercida desde quien la escribe. “Reivindicar la importancia de las mujeres en la historia equivale a manifestarse contra las definiciones mismas de la historia, de sus verdades establecidas y de sus normas fijadas” (González, 2010: 4). Utiliza la categoría género para el análisis en la historiografía propuesto por Scott (1986), para hacer presente la participación política de las mujeres desde diferentes ámbitos. Realiza una exploración historiográfica de algunas producciones sobre las mujeres independentistas de Colombia como *Las Mujeres Mártires de la Independencia* (1996) de Roberto Velandía o *En Torno a las Mujeres Mártires de la Independencia* (1997) de Hincapié y Awad, entre otros. En estos escritos encuentra una visión tradicionalista “donde las mujeres sólo son vistas como ‘heroínas’, ‘mártires’ o ‘colaboradoras’, sin realizarse una investigación más rigurosa e individual sobre de ellas y su accionar político” (González, 2010: 9) y en los que no se ocupan de una revisión de su nacimiento, origen y muerte, sino que agregan el nombre de las mujeres como “la esposa de... la hija de... la hermana de... la madre de... la familiar de... la amante de...” (González, 2010: 9). Un ejemplo es la obra de José D. Monsalve, *Mujeres de la Independencia* (1926), en la que la única mujer citada, Doña Juana Camacho y Caicedo, es nombrada como esposa y prima de Joaquín Caicedo y Cuero.

El trabajo de Judith González da una pauta y un cimiento en este trabajo, sus preguntas abren líneas de investigación. Aunque este trabajo no pretende encontrar similitudes en la lucha feminista y las mujeres independentistas, se podría decir que

puede comenzar a dar algunas respuestas a las preguntas que plantea esta investigación. Compartimos la idea de que la historia no es neutra, no es objetiva, es hegemónica patriarcal, que oculta, deforma y tergiversa los archivos encontrados de mujeres, pero ponemos énfasis en que esto evidencia cómo las mujeres trasgredieron y subvirtieron un orden patriarcal.

Desde la historiografía oficial se conoce de Manuela Sáenz por el papel tan importante y crucial en la lucha independentista de la Gran Colombia y sobre todo se resalta su relación con Simón Bolívar. También desde esta historia tradicional o dominante, algunos autores han hecho énfasis en su nacimiento y educación, apuntando que es quiteña, nacida un 27 de diciembre del 1797, que fue hija natural de Simón Tadeo Sáenz de Vergara y de María Joaquina de Aispuro, lo que va a marcar su vida. La historia oficial la señala como bastarda, como hija nacida fuera de un matrimonio. También la historia dominante cuenta que fue educada en conventos y que ella era una irruptora del orden dentro de la norma y disciplina de estos, que también tenía un pensamiento muy ágil y sagaz y que aprendió varios idiomas, pero también desarrolló actividades inculcadas a manera de acciones tradicionales como el bordado, la elaboración de los dulces o la preparación de menurjes alivia todo de acuerdo con la utilidad del momento y la época. Estas actividades eran practicadas de manera muy cercana con sus dos compañeras de vida, que eran las esclavas que le habían sido regaladas de niña como se acostumbraba en la época y que son reconocidas como Jonatás y Natan, quienes desempeñaron un papel importante en la vida de Saénz, pues fueron cómplices de vida, de historias, de aventuras en el campo de batalla y en los aconteceres privados

e íntimos de nuestra heroína ellas fueron un sostén de vida entrañable para Manuela Sáenz.

Por otro lado, también se cuenta dentro de las historias oficiales de Manuela Sáenz, que es a través de la participación en la lucha independentista, como fue oficialmente incorporada al Estado Mayor de Bolívar en 1823 y que se le incorpora con el grado de coronela, pues ya había participado en batallas clave como la batalla de Ayacucho y que había apoyado a Bolívar en diferentes campañas militares.

Es importante resaltar que dentro de la historia oficial que describe el al personaje de Manuela Sáenz también se reconoce que fue condecorada con la orden del Sol del Perú por José de San Martín en 1821 y fue así como ya se fue haciendo visible y fueron respetándola y admirándola muchas personas a su alrededor por su valentía y su lealtad a la causa independentista. Cabe señalar que ella ya había sido condecorada con la orden del Sol del Perú antes de incorporarse oficialmente el Estado Mayor de Bolívar.

En esta indagación, leyendo y releyendo y descubriendo otras fuentes no oficiales de la historia fuimos dándonos cuenta que cuando se encuentra Manuela Sáenz con Bolívar, ella ya tenía cierta participación performática, agencial y encarnada en los movimientos públicos e independentistas, ya sabía del manejo de estrategias de la organización de grupos, del manejo de ideas independentistas que se suman justamente al plan bolivariano y que fortalece este liderazgo y esta manera tan comprometida que tiene ella por los actos libertarios, de toda una nación.

Dentro de las historias oficiales también se han escrito varias obras sobre el exilio y la muerte de Manuela Sáenz, describiendo que después de la muerte de

Bolívar 1830, Manuela Sáenz enfrenta una persecución política que la orilla al exilio. Esta acción política hace que se establezca en Paita, Perú, donde vivió en una pobreza extrema, como lo narran los historiadores de la época; narran que se dedicó a la venta de tabaco y a la traducción de cartas, porque ella conocí varios idiomas. Se encuentra como parte de la historia oficial que muere el 23 de noviembre de 1856, según los datos oficiales a través del contagio de la difteria, de la que hubo epidemia en el Perú entre los años de 1854 y 1855.

En las diversas historias oficiales se nombra el legado de Manuela Sáenz, desde una figura clave en la lucha de independencia de la Gran Colombia, como una de las tantas mujeres de la historia latinoamericana que sobresale, sobre todo por la relación desde el amor romántico con Bolívar y la complicidad situada en los roles románticos y tradicionales de las mujeres, y que para esta indagación se convierten en motivo de no causa indagatoria, para ir desmontando lo que la historia dominante relata de ella. En este trabajo irruptivo e investigativo damos cuenta de su participación performativa, agencial y encarnada; deseamos entonces que Manuela Sáenz sea narrada a través de actos irruptivos en el orden político, a través de la escritura y del uso de una vestimenta objetiva de carácter militar que en esa época solamente podían portar los hombres con ciertos grados dentro de la organización militar.

De entre quienes han escrito sobre Sáenz en esta forma de historia dominante, por así describirla, tenemos a Felipe Pigna, autor de la biografía “Manuela Sáenz, la libertadora de Simón Bolívar” y que justamente destaca su papel en la lucha independentista, pero va entreverándola en su relación con Bolívar.

Por otro lado, tenemos a Tomás Fernández y Elena Tamaro, quienes también tienen una obra con el tema biográfico de Sáenz. De título “Biografías y vidas”, va proporcionando detalles sobre la vida de Manuela Sáenz, su historia hasta su muerte en Paita, Perú.

Leímos otro documento de la autoría de Jam Baptiste Bousing, profesor francés que conoció a Manuela Sáenz y que escribió dentro de sus memorias, algunas anécdotas con Manuela Saénz, en las que destaca la belleza y el encanto que la hacían portadora de encarnada independencia y libertad.

Otra de las obras que describen a Manuela Sáenz es la de Perux de la Cruz, personaje que intercambiaba cartas con Manuel Saénz, y quien le avisa a ella sobre la muerte de Bolívar, y precisamente esta obra narra que cuando ella recibe tal noticia intenta suicidarse, constituye pues un relato interesante sobre este acontecimiento. También en el orden pictórico, en los museos de Manuela Sáenz, existen testigos en pintura que retratan a una Manuela devastada al recibir la carta donde le anuncian la muerte de Bolívar.

El trabajo de Ligia Cantillo, *Mujer y participación política en Colombia* (2016), por otra parte, explica desde una visión de derechos y ciudadanía “cómo tradicionalmente [las mujeres] han transgredido esos parámetros impuestos participando, organizándose y movilizándose en forma permanente y decidida, pese a las barreras” (Cantillo, 2016:163). Entre sus ejemplos históricos incluye a Manuela Saénz, Rosa Campuzano Cornejo, Mercedes Abrego de Reyes, Rosa Zárate de Peña y su resistencia a los imaginarios de “buenas mujeres”, “buenas costumbres”, “recato femenino” que mantenían a las mujeres fuera del mundo público (Cantillo, 2016). Esto ha generado transformaciones en los roles de los quehaceres

masculinos y femeninos, aunque pone énfasis en que aún falta participación política de las mujeres en los puestos de cargos públicos actualmente. Su trabajo va orientado principalmente a problematizar el desarrollo de la ciudadanía y la equidad de género, exhortando al Estado y los sectores sociales a eliminar “las barreras de exclusión, crear y fortalecer los espacios incluyentes en una sociedad en busca de la paz sustentable y duradera” (Cantillo, 2016: 197). Aunque coincido con la evidencia de cómo las mujeres trasgredieron y subvirtieron el orden patriarcal, el presente trabajo va encaminado a analizar las acciones de Manuela Sáenz desde la categoría de acciones performativas.

En el 2015 se publica *Historia de las Mujeres en México*, por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHMRM), en esa obra se compilaron trabajos de “doce especialistas que contribuyen al conocimiento y reconocimiento de las mexicanas como coartífices de la historia nacional” (Galeana, 2015: 11). Un apartado de este libro es dedicado a la *Participación femenina en la independencia de México* escrito por Cecilia del Palacio, quién comienza con una crítica a propósito de que los festejos del Bicentenario de la Independencia han traído una revisión histórica que sigue invisibilizando el papel de las mujeres en la política y especialmente en los acontecimientos bélicos; mientras las biografías de Morelos, Hidalgo, Vicente Guerrero y Xavier Mina se renuevan (Del Palacio, 2015).

Las mujeres ocupan la categoría de los grupos subalternos y héroes anónimos en estas revisiones bicentenarias, que, a pesar del interés, “permanecen desconocidas en muchos aspectos, cubiertas por su impenetrable capa broncínea que sólo permite la loa, pero no el análisis” (Del Palacio, 2015: 72).

Es por ello por lo que este capítulo tiene la intención de nombrar aquellas mujeres que no han sido nombradas desde un engranaje emancipador e irruptor, desde su participación performática, agencial y encarnada.

Al nombrar estas heroínas de la independencia en México como: Antonia Nava, *la Generala*; Manuela Medina, *la Capitana*; María Fermina Rivera; María Josefa Martínez; María Soto, *la Marina*; Altagracia Mercado; Juana Feliciana y Juana; María Francisca, *la Fina*; *la Barragana*; Teodosia Rodríguez, *la Generala*, mostramos que hay actos comunes que a nuestra mirada las sitúan dentro de lo que hemos denominado actos performativos e irruptivos, también escribían mensajes, cartas y usaban los travestidos políticos que las ayudaban a incidir en dinámicas políticas de su tiempo y contexto. La historia dominante a menudo ha invisibilizado el papel de las mujeres en las luchas de independencia. En esta investigación consideramos importante reconocer y nombrar a aquellas heroínas que a través de sus actos performativos e irruptivos contribuyeron significativamente a la causa independentista y así dar una visión más completa del papel que jugaron las mujeres, desmontando la idea de que no tenían ambiciones ni opiniones políticas, “que su participación se había debido a causas como los desajustes en la economía familiar, los lazos de parentesco con los soldados, los sentimientos patrióticos, la recompensa económica que podían obtener o como forma de manifestar su rebeldía contra la sociedad” (Del Palacio, 2015: 88). Este análisis historiográfico sirve para ratificar que las categorías que usamos son útiles y no se limitan a una frontera.

La visión sobre el amor romántico, como una de las principales razones que tienen las mujeres para ir a las batallas bélicas, y no por ideales de justicia y libertad

son extendidas a todo lo largo de su historia. En su imaginario las mujeres no deberían ser capaces de elaborar estrategias militares, tomar armas, dejar privilegios, convertirse en espías; ésas son características atribuidas a los hombres y aquella que irrumpa será olvidada por la historia que ellos mismo han escrito.

## 2.3 Estudios literarios de las obras sobre Manuela Sáenz

Una de las áreas más profusas en estudios sobre Manuela Saénz es el análisis literario. Además de las numerosas biografías y los trabajos de ficción que abordan la vida de Saénz, su papel en la lucha armada, así como su relación con Simón Bolívar,<sup>5</sup> existe una variedad de trabajos que analizan las representaciones de la figura de Saénz contenidas en la narrativa contemporánea (incluido el cine y la música), las tensiones con la historiografía oficial, los vínculos con los estudios feministas y de otros grupos subalternos, así como la producción de subjetividades que emerge en el proceso de hostilización de personajes como Manuela Sáenz. La revisión de esta literatura tiene como finalidad contrastar las representaciones culturales predominantes con la propuesta de esta investigación sobre un sujeto politizado y trasgresor.

---

<sup>5</sup> Entre otras novelas, véanse de María Jesús Alvarado Rivera (1952), *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar*; de Olga Briceño (1959), *Manuela Sáenz, la divina loca*; de Luis Zúñiga (1991), *Manuela*; de Luz Argentina Chiriboga (1994), *Jonatás y Manuela; La gloria eres tú, Manuela Sáenz* de Silvia Miguens (2000); de María Eugenia Leefmans (2001), *La dama de los perros*; de Denzil Romero (2004), *La esposa del Dr. Thorne*; de Edna Iturralde (2015), *Simón era su nombre*; Gabriel García Márquez también menciona a Manuela Sáenz en *El General en su laberinto* (1989). Entre las biografías de la heroína, pueden consultarse *Manuela Sáenz: la libertadora del Libertador* (1944) de Alfonso Rumazo González; la de Víctor Von Hagen (1998), *Las Cuatro Estaciones de Manuela. Los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar*; de Carlos Álvarez Sáa (2008), *Manuela. Sus diarios perdidos y otros papeles*; de Pamela Murray (2008), *For Glory and Bolívar: The Remarkable Life of Manuela Sáenz*; así como la mención que hace de Manuela Sáenz, Jean-Baptiste Boussingault en sus *Memorias* (1985[1892]).

La noción de representación discursiva es central en los debates en torno a los trabajos de ficción que se ocupan de distintos aspectos de la vida de Manuela Sáenz. Judith Nieto López (2006) presenta el carácter polisémico del término en la filosofía, la política, la estética y el arte. En términos literarios, la representación es un juego de imagen y evocación: la ficción hace posible que la representación alcanzada por las palabras se haga visible, efecto de la evocación o resultado de esa presencia traída por la imagen inicial (...) El tránsito al afuera que da lugar a la literatura es un acontecimiento, efecto de la representación. (Nieto López, 2006: 130).

Nieto López agrega otra dimensión de relevancia: la representación política. Siguiendo el planteamiento de Agnés Heller, llama la atención sobre la separación entre los representados y los representantes, misma que se actualiza en particular con las mujeres en las guerras de independencia. En efecto, relata Nieto López, a pesar de haber ganado notoriedad por su participación en los conflictos armados o como parte del entramado político, las mujeres no tuvieron acceso a las instituciones formales de poder, como *representantes*, “este tipo de disyuntiva colocó a la mujer en un vacío paralizante ante lo cual la única alternativa era mantenerla en su lugar de ‘costumbre’, dejarla inmóvil, ausente” (Nieto López, 2006: 132).

No obstante, en el caso de Manuela Sáenz, las memorias, los relatos que de ella se han escrito, dan cuenta de un desafío constante al sistema patriarcal que le asignaba un lugar en la esfera privada, como esposa y no ciudadana. Sáenz no sólo ejerció su ciudadanía, era una *mujer de Estado* en medio de un conflicto armado, y a través de sus cartas reivindicó la defensa de la voz y la palabra femeninas para denunciar su posición de subordinación. El ejercicio de la protesta en Manuela

Sáenz a través de sus cartas permite traerla al presente, aunque también oculta. “En el ámbito de la representación los objetos representados sólo alcanzan a ser tales, pero nunca aparecen como objetos en sí. No es el objeto al que se accede, es a una de sus representaciones” (Nieto López, 2006: 132).

Las ficciones en torno a Sáenz, al traer a cuenta la referencia histórica, también recrean el imaginario urbano de su tiempo, las costumbres de una sociedad colonial en decadencia y las apuestas por superarla. Asimismo, las obras analizadas por Nieto López resaltan un tópico en común: la marginalidad, la minoría, la exclusión, la diferencia.

Al poner el énfasis no sólo en la deferencia con la que se trataba a Manuela en los círculos reservados a los hombres-militares, sino también en su fatídico destino en el exilio, las novelas latinoamericanas apuntan el dedo a las y los olvidados del metarrelato que compone la historia oficial en torno de las luchas por la independencia: “el caso del pueblo que representa Manuela Sáenz es el del pueblo incorrecto, debido a la no sumisión a la norma” (Nieto López, 2006: 138).

Mary Yaneth Oviedo (2013a y 2013b) estudia las novelas de Silvia Miguens, *La gloria eres tú*, y Luis Zúñiga, *Manuela*, así como los relatos biográficos elaborados por Víctor Von Hagen y las impresiones contenidas en las *Memorias* de JeanBaptiste Boussingault. Con un análisis de la novela histórica contemporánea que combina perspectivas feministas con el problema de la representación (Oviedo, 2013 : 4). Oviedo concluye que la “construcción” que los autores mencionados hacen de Sáenz retoma tanto los discursos preestablecidos de cada época como los distintos elementos del sujeto histórico o ficcional para “representar” a Sáenz “de una manera que, aunque transformada de acuerdo con el momento de producción,

permite conocer nuevas facetas e historias posibles sobre ella, lo que posibilita también reconocerla” (Oviedo, 2013a: 85).

En particular, señala Oviedo, Von Hagen elabora una figura que rebasa los estereotipos de la época de “mujer liviana, extravagante e invasora de los espacios masculinos” y construye un sujeto “con múltiples características que rebasan la oposición actividad-masculino/pasividad-femenino a través del poder del lenguaje en su ‘creación’” (Oviedo, 2013: 86). La estrategia narrativa de Luis Zuñiga, por otra parte, que da voz a Sáenz como narradora de su propia historia, le “confiere a su versión la legitimidad que otros en el pasado le han arrebatado” (Oviedo, 2013a: 87).

En la novela *La gloria eres tú*, Miguens recurre a distintas voces femeninas para presentar problemáticas compartidas por mujeres y grupos marginados en el contexto de Sáenz. Esta “polifonía de voces femeninas visibiliza a estas mujeres que, enfrentando la tradición del siglo XIX, rompen el silencio, transgreden los espacios y evidencian las tensiones en la sociedad de su tiempo generadas por la posesión de la tierra, las inequidades tanto de género como de clase y la heterogeneidad de América Latina” (Oviedo, 2013a: 88). Finalmente, el relato que hace Boussingault de Manuela Saénz, es analizado a través de “la perspectiva del contacto entre el colonizador y el colonizado, o el viajero y el ‘viajado’” (Oviedo, 2013b: 132), la *zona de contacto*. Desde una posición de poder, en tanto hombre europeo, Boussingault construye a Manuela Sáenz, en tanto sujeto, como la mujer que rompe con los cánones sociales y de género en un momento histórico vital para América Latina (Oviedo, 2013b: 137).

En una clave similar, María F. Lander (2011) concluye que las obras contemporáneas de la vida de Manuela Saénz revaloraron su imagen “a partir del reconocimiento de que su figura en el imaginario cultural ha sido reducida a la de la abnegada amante que una vez salvó la vida del Libertador” (Lander, 2011: 167). El trabajo de Lander resulta innovador porque no reduce su análisis a la obra escrita, sino que considera tres géneros: la ópera *Manuela y Bolívar. Amor y muerte de los libertadores* (2006) del compositor y libretista ecuatoriano Diego Luzuriaga; la película *Manuela Sáenz: La libertadora del libertador* (2000), del cineasta venezolano Diego Rísquez, y la novela *Manuela Sáenz: una historia maldicha* (2005), de la escritora ecuatoriana Tania Roura.

En las tres obras, el esfuerzo por superar el rasgo distintivo de Saénz, el de la compañera del Libertador, y el énfasis en su participación política abre una grieta en la historia oficial que insiste en destacar los estereotipos de sacrificio y sensualidad:

las tres hacen obvia la intención de alejarse de la Manuela Sáenz que se ha considerado dentro del paradigma de las mujeres influyentes cuyo poder sobre los hombres radica en sus capacidades seductoras y eróticas y no en su habilidad e inteligencia políticas. (Lander, 2011: 169).

Siguiendo el cuestionamiento a la historiografía oficial que ya hemos descrito y la emergencia de discursos feministas enlazados con el reconocimiento de los subalternos (poblaciones indígenas y afrodescendientes), Rosa María Grillo (2015) analiza cinco novelas que abordan la vida de Sáenz: *Jonatás y Manuela* (Luz Argentina Chiriboga), *Simón era su nombre* (Edna Iturralde), *La dama de los perros*

(María Eugenia Leefmans), *Anita cubierta de nieve* (Alicia Dujovne Ortiz) y *La gloria eres tú. Manuela Sáenz rigurosamente confidencial* (Silvia Miguens).

La obra de Chiriboga (1994) enlaza dos procesos históricos en clave feminista –incluso, podríamos decir, desde la interseccionalidad–, el de las luchas de los cimarrones contra los hacendados y la lucha por la independencia: “Jonatás y Manuela son dos niñas marginadas –hija ilegítima una, negra la otra–, que crecen juntas contagiándose recíprocamente el instinto libertario y una insaciable alegría de vivir” (Grillo, 2015: 81).

Iturralde (2010), por su parte, también visibiliza a las poblaciones negras en el desarrollo del proceso independentista protagonizado por Bolívar a partir de dos personajes: Hipólita, la niñera negra del Libertador y José Palacios, el siervo fiel hasta la muerte. La obra de María Eugenia Leefmans *La dama de los perros* (2001), es otro ejemplo de la vinculación entre una lectura feminista y la mirada subalterna. Concentrada en los últimos años de la vida de Sáenz, Leefmans presenta ambas caras de Manuela, de mujer independiente y de patriota revolucionaria, siempre al tanto de las reivindicaciones de negros e indios, a través del contacto con Jonatán y don Simón Rodríguez.

En *Anita cubierta de arena* (2003), la argentina Alicia Dujovne Ortiz hermana a Manuela Sáenz y Anita Garibaldi, pareja de Giuseppe Garibaldi, las heroínas que no pudieron producir su propio discurso “Anita porque muerta joven, Manuela porque fue silenciada por la historia: dos heroínas románticas que supieron ir más allá del estereotipo de ‘revolucionarias por amor’ y que, por eso, ahora están recuperando el lugar en la historia que habían conquistado en el campo de batalla” (Grillo, 2015: 87). En opinión de Grillo, ésta y otra producción literaria no sólo han

servido de homenaje a la figura de Manuela Sáenz, sino que abonan al reconocimiento de su valor civil y su heroicidad.

Diana Elizabeth Abad Jiménez (2013), por su parte, elabora un ejercicio de literatura comparada de las obras de Zúñiga y la de Denzil Romero, *La Esposa del Dr. Thorne*, para analizar las representaciones culturales que desde el género y la memoria se hacen de Manuela Sáenz. Jiménez identifica en estas obras tensiones entre la hegemonía del *gran relato histórico* y la literatura histórica, que recurre a la ficción para denunciar una historicidad injusta y excluyente. Esta tensión se traslada a la construcción de Manuela Sáenz en tanto figura contradictoria: “aparece un contraste entre la estampa histórica de la heroína y la develación de la intimidad, la sexualidad, vicios y bajezas, de un sujeto femenino que quedó por fuera del imaginario social construido sobre grandes figuras masculinas” (Jiménez, 2013: 77).

Asimismo, Jiménez encuentra que Zúñiga recurre a la memoria colectiva y legitimada para fundamentar su relato, mientras que Romero la usa para desestabilizar los cánones tradicionales y deconstruirla. En cuanto a las políticas de género, en opinión de Jiménez, la representación literaria de Manuela Sáenz refleja la búsqueda del lugar que la mujer latinoamericana ocupa dentro de diversos campos sociales, políticos y culturales (Jiménez, 2013: 79).

Mariana Libertad Suárez (2012) ofrece una interpretación que rebasa los márgenes de la literatura. El análisis de dos obras ficcionales escritas en la década de los años cincuenta del siglo XX que abordan la vida de “La Libertadora” (*Manuela Sáenz, la divina loca*, de la venezolana Olga Briceño; y *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar*, de la escritora peruana María Jesús Alvarado) resulta un pretexto para poner en el centro la construcción de las

subjetividades de las escritoras latinoamericanas en las décadas de los años 1940 y 1950. En este texto, Suárez sugiere que la recuperación y la reconstrucción de las alegorías elaboradas en torno a las mujeres, predominantes en la primera mitad del siglo XX –encarnando a la República o la maternidad–, son parte de un tejido discursivo de alta significación para las escritoras latinoamericanas.

Uno de los indicadores de este golpe de timón es el incremento en la producción de novelas históricas escritas por mujeres. Suárez se concentra en las obras de Briceño y Alvarado, como termómetros del “proceso de autoimaginación protagonizado por las autoras en un momento de sobrediscursivización de las nuevas ciudadanas” (Suárez, 2012: 88). A pesar de que sus lugares de enunciación eran bastante alejados –Alvarado era considerada una intelectual feminista consolidada y Briceño seguía atrapada en las exigencias de la escritura “para mujeres”–, el auge de la literatura escrita por mujeres refleja, por un lado, la necesidad de reescritura de los eventos históricos a partir de la ficción en la América Latina de la segunda mitad del siglo XX, pero también, y más importante, muestra la transformación por la que atravesaban las mujeres en la lucha por el reconocimiento de sus derechos civiles.

Particularmente, obras como las de Alvarado y Briceño, que narran las vidas de las mujeres participantes en la construcción de la nación independiente, llevan a cabo:

Un proceso de apropiación que debía proponer una organización social arraigada en una mirada femenina que leyera y, a la vez, configurara prácticas sociales capaces de generar nuevas subjetividades (...) Una acción por medio de

la cual se estableciera un tejido discursivo coherente que permitiera la permanencia y la valoración de la mujer ciudadana. (Suárez, 2012: 107).

La conclusión de Suárez es estimulante pues, en su lectura, los distintos tratamientos que ambas autoras dan a los eventos vitales de Manuela Sáenz son reflejo de dos posturas en torno al feminismo: en María Jesús Alvarado se reconoce una búsqueda por la reivindicación de la voz de Manuela, para ser comprendida por el entorno, sin sufrir proceso de adecuación alguno; en tanto en la obra de Briceño reiteradamente se niegan las esencias identitarias. “Las dos autoras elaboran un discurso que al mismo tiempo –como dice Judith Butler– da cuenta de Manuela –en cuanto ancla genealógica– y de ellas mismas –en tanto sujetos de la narración–” (Suárez, 2012: 128).

## 2.4 Algunos comentarios finales de esta sección

Esta revisión muestra dos trayectorias distintas: a) la historiografía y representación literaria de Manuela Sáenz y b) la performatividad y el acto performativo. Butler (1997) afirma que la performatividad del discurso ocurre en el contexto social e histórico complejo. Aquí la representación de los actos de Manuela Sáenz invita a pensar en la representación propia, la performance, la forma en que las propias sujetas se actúan y construyen así mismas a través de dichos actos. Sería muy complejo entender este actuar como performance, o, por lo menos, identificarlo exitosamente como tal.

Llevar estas categorías al pasado supone reconstruir, de nuevo, a las figuras históricas sin que esto necesariamente represente una performance propia de Sáenz. Los trabajos actuales literarios e históricos representan a una Manuela

Sáenz y de ahí parten, suponen, que se generan sus actos. Esto implicaría reinterpretar la vida de las independentistas a la luz de una nueva o ya utilizada representación de ellas, sin que esto sea la representación propia de ellas mismas. La distancia de doscientos años hace extremadamente compleja esta tarea, otros contextos, situaciones, deseos y problemáticas atraviesan a las sujetas. Sin embargo, se pueden tomar actos concretos: si particulares las acciones de Manuela Sáenz suponen actos performativos, entonces ¿estos son actos que pudiesen ser performativos e irruptivos?

Desde la teoría del punto de vista de Sandra Harding y la teoría de la resistencia hilamos la realidad situada de Manuela Sáenz y sus actos performativos e irruptivos en sus cartas y vestimenta. La teoría del punto de vista de Sandra Harding y la teoría de la resistencia están estrechamente relacionadas, ya que ambas se enfocan en la crítica a la dominación y la opresión, y en la búsqueda de la justicia social y la igualdad. En el caso de Manuela Sainz, y la primera persona:

Teoría del punto de vista de Sandra Harding	Teoría de la resistencia
<p>La teoría del punto de vista de Sandra Harding se enfoca en la epistemología feminista y la crítica a la objetividad en la investigación científica y la representación visual. Harding argumenta que todo conocimiento es producido desde un punto de vista situado, es decir, desde una perspectiva particular que está influenciada por factores como la cultura, la clase social, el género y la pertenencia étnica.</p>	<p>La teoría de la resistencia se enfoca en que las personas y los grupos pueden resistir y desafiar las estructuras de poder y dominación. La resistencia puede tomar muchas formas, desde la protesta y el activismo hasta la creación de arte y escritura. En el caso de Manuela Saénz es la escritura y la vestimenta.</p>

Figura 8 Tabla de teoría del punto de vista y de la resistencia.

## Conexión identificada entre la teoría del punto de vista y la teoría de la resistencia



Figura 9. Conexión teoría del punto de vista y de la resistencia.

## HILADOS DE CONEXIÓN TEORÍA DEL PUNTO DE VISTA / TEORÍA DE LA RESISTENCIA

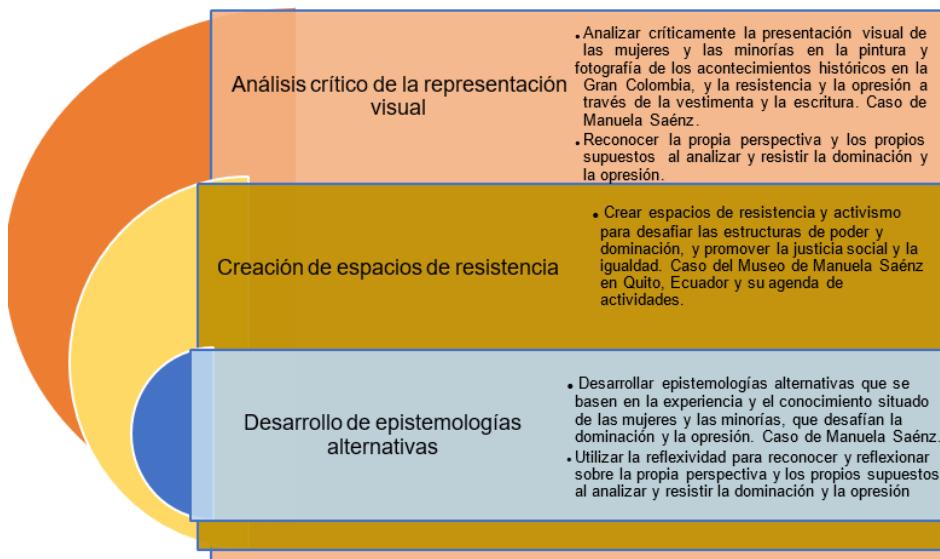


Figura 10. Hilados de conexión.

La teoría del punto de vista y la teoría del performance están estrechamente relacionadas, ya que ambas se enfocan en la forma en la que construye y se representan la realidad.



Figura 11. Teoría del punto de vista y del performance

### Hilando la teoría del punto de vista y la teoría del performance

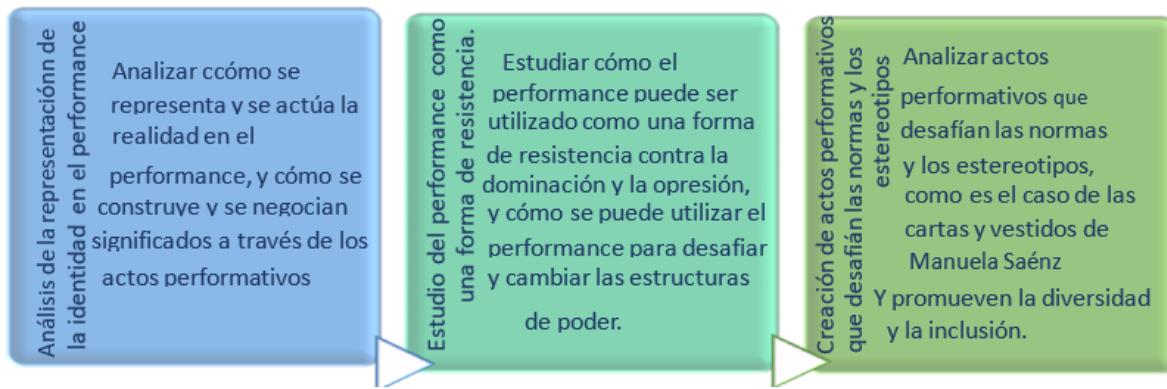


Figura 12. Hilando la teoría del punto de vista y la teoría del performance.

Actos performativos e irruptivos: entre cartas y vestidos. El Caso de Manuela Saénz.

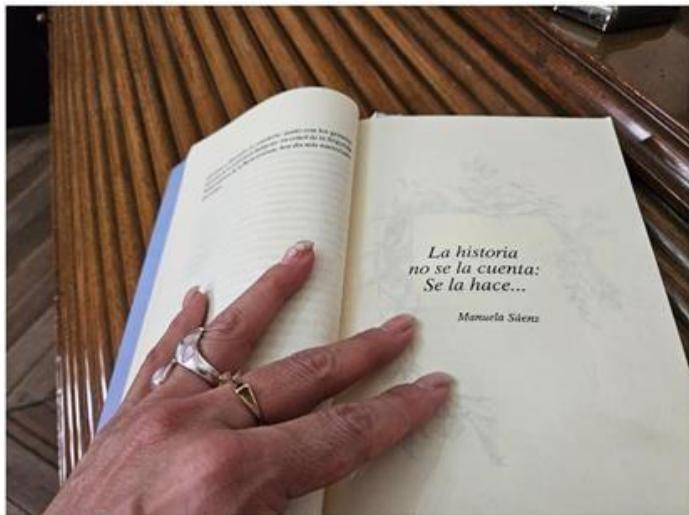


Figura 13. Fotografía propia en visita al Museo Manuela Sáenz en Quito, Ecuador, octubre, 2023.

En la primera mitad del siglo XIX, Manuela Sáenz participaba por la independencia de la Gran Colombia, enfrentó a través de cartas y vestimentas a las instituciones formales e informales de género imperantes de su época.

Manuela Sáenz tuvo un intercambio epistolar importante con Simón Bolívar, así como una carta contestataria dirigida a su esposo James Thorne, en la que reivindicaba su lugar como partícipe de la liberación latinoamericana.

Ambas correspondencias son documentos que permiten reivindicar no sólo su ser y estar en el mundo como mujer libertadora, sino también representando, en lo colectivo, el papel que jugaron las mujeres en las luchas de la independencia de la Gran Colombia.

## Aplicación de la teoría del punto de vista y la teoría del performance

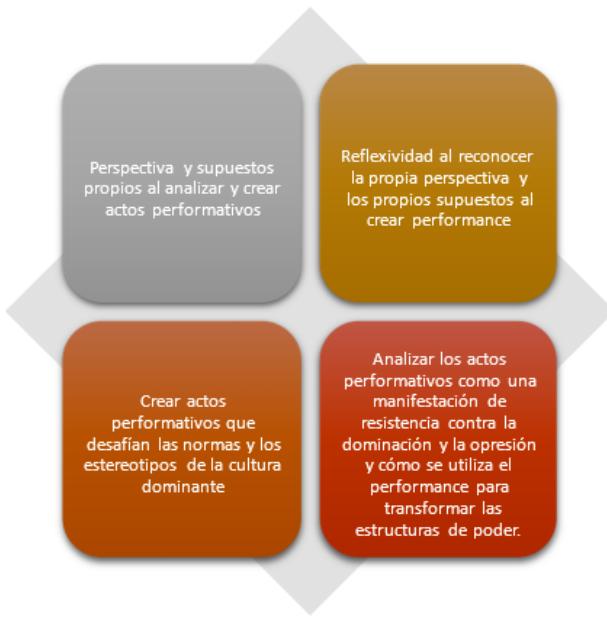


Figura 14. Aplicación de teorías de teorías de punto de vista y del performance.

Para esto se propone analizar las narrativas en el contenido de las cartas y los diarios como producto de la subjetividad entendida a nivel individual, pero también latinoamericana; cartas y contenido de diarios que presuponen un acto *performativo e irruptivo* que contestan en su íntima escritura el rol imperante de género y cartas que a su vez son instrumentos de la transformación institucional. La *escritura como acto performativo*, como herramienta de irrupción política, permite analizar el papel que desempeña Manuela Sáenz dentro de la independencia y la posterior reorganización. También se evidencia la falacia de neutralidad de género en las instituciones, y, por el contrario, cómo éstas reproducen y componen uno de

los pilares de la estructura del poder. Esto involucra factores de género (entendiendo al género como institución y estructura a la vez)<sup>6</sup>.

Esto implicaría que, desde las subjetividades y objetividades se generan actos *performativos* e instrumentos/cartas/diarios/vestidos que transforman las instituciones imperantes y éstas, a su vez, buscan subvertir la estructura de poder.

Este trabajo busca situarse entre la representación histórica oficial alternativa y literaria de Manuela Sáenz y la representación propia que supone la performance y los actos performativos que la norman. En resumen, la investigación abonará a ese vacío académico, histórico y social de las mujeres independentistas, con el fin de seguir desmontando la idea de los imaginarios sobre lo que una mujer es y puede realizar.

---

<sup>6</sup> El género como institución, las instituciones de género y las instituciones creadoras de género son aquellas reglas sociales, sean éstas formales o informales, que gobiernan las relaciones sociales imperantes entre los cuerpos sexuados (Montoya, 2015), éstas tienen una relación con el género como estructura, es decir, los factores culturales arraigados y de largo plazo que conforman las bases ideológicas sobre las que descansan dichas instituciones, precisando, mientras las instituciones gobiernan como reglas y son interiorizadas por los individuos como “reglas naturales”, se crean estructuras: al género como estructura, que a su vez sirve de base para la implementación y estabilidad de nuevas reglas o instituciones de género.

### **3. MARCO TEÓRICO**

Como hemos anotado en esta investigación, damos cuenta de que con frecuencia las mujeres han sido excluidas, silenciadas o minimizadas de la narrativa histórica, ya sea porque se les imaginó o se les relató sólo parcialmente y, casi siempre, a través de un tercero. Manuela Sáenz, es una mujer clave para entender los procesos de Independencia en México, e Hispanoamérica y su participación ha sido tergiversada en la historia oficial. La voz, las ideas y las palabras, de puño y letra de Saénz, han quedado relegadas a notas al pie dentro del relato oficial de la independencia. El papel que tuvo Sáenz se ha situado en el acompañamiento a los héroes latinoamericanos como Simón Bolívar, como mujer que sólo fue apoyo a la causa, pero no ha sido reivindicada como mujer emancipada e irruptora del ordenamiento patriarcal a principios del siglo XIX.

En realidad, la participación política de las mujeres en los procesos de independencia fue muy diversa: organizaron revueltas, se volvieron espías, se levantaron en armas, se vistieron de traje militar y/o masculinizaron su persona. Los documentos históricos, los monumentos, las crónicas de viajeros y la correspondencia personal son evidencias históricas que permiten reinterpretar el lugar ocupado por estas mujeres, las normas que cuestionaban y sus implicaciones políticas.

Para el caso de Manuela Saénz, estas implicaciones políticas que la colocan como figura clave en la lucha por la independencia de la Gran Colombia hacen referencia, como lo hemos descrito, a su participación performática, agencial y encarnada apoyando a la causa independentista y trabajando en ese propósito junto

a Simón Bolívar; ella tenía una gran influencia en la toma de decisiones políticas y militares que la destacan como una estratega sin par, la historia oficial y la alternativa dan cuenta de que por su poder de enunciación era considerada y sus consejos eran valorados por el libertador.

Otra de sus implicaciones políticas es que es considerada como un símbolo del feminismo en América Latina, ya que como hemos narrado, desafió normas sociales y culturales de su época al involucrarse en los movimientos políticos. Su legado encarnado y situado ha inspirado a generaciones de mujeres para hacer válidos sus derechos civiles y políticos, así como a participar en los espacios militares.

El reconocimiento póstumo en el año 2007 por el gobierno de Ecuador la ascendió a nivel de Generala de Honor, y en 2010, sus restos simbólicos fueron trasladados al Panteón Nacional de Venezuela. En ese mismo año en Bogotá, Colombia, con motivo del Bicentenario de la Independencia de la República de Colombia, en la ceremonia se incluyó la lectura de algunas de sus cartas.

El 25 de septiembre es el Día de Manuela Saénz en Quito, ha quedado así para reconocer su importancia y la de sus compañeras, Jonatás y Natán, como heroínas de la independencia y precursoras de los feminismos en América Latina; esta resolución C 076-2020 establece esta fecha para rendir homenaje a Saénz, Jonatás y Natán, promoviendo la participación femenina y afrodescendiente en la gesta libertaria en los procesos independentistas de América Latina.

### 3.1 Actos performativos

En una serie de lecciones brindadas dentro de la cátedra *William James* en la Universidad de Harvard, el Doctor J.L. Austin establecía que el lenguaje no solo es una recopilación de la realidad, una forma de indicar algún estado en el que se vive, sea esto cierto o falso. La expresión del lenguaje, y en general de la comunicación, tiene el efecto de cambiar, reproducir, transformar ideas y a través de esto, llevar a cabo acciones dentro de una sociedad influida por la comunicación y lo que ésta transmite (Austin, 2018).

Para definir qué es un acto performativo se utilizará el ejemplo clásico de Austin (2018) el cual dice que cuando se realiza una ceremonia de matrimonio y la persona que lleva a cabo la ceremonia, les cuestiona a la y el contrayente: *¿Acepta usted a...?* Cuando responden “acepto” se está llevando a cabo un hecho que no necesariamente es una descripción de una acción que sucede en ese momento, el que dice “acepto” no está haciendo algún tipo de declarativa acerca de lo que ocurre, por el contrario, *el decir acepto* es la acción, es lo que cambia el estado civil del y la contrayente, en este caso, es la comunicación, y de forma específica el pronunciar esa palabra “acepto” es realmente la acción de contraer matrimonio. Con este ejemplo, Austin (2018) establece que existe un tipo de comunicación/lenguaje que es *performativo*, término que es una referencia directa a la palabra anglosajona *perform* y que significa *realizar, ejecutar una acción*.

Las palabras que, al pronunciarse o enunciarse *crean una acción* es aquello a lo que Austin (2018) se refiere como *performativo*, y es el punto de partida para entender aquellos actos y comunicaciones que se ejecutan para crear algo, actos

cuya cualidad de crear aquello que están representando los convierten en *actos performativos* Butler (1998).

Asimismo, la acción no es únicamente el *pronunciar* ciertas palabras o escribirlas (Austin, 2018, p.10), sino también las circunstancias en las que se realiza. En el ejemplo de la boda, decir *acepto* no tiene sentido en otras circunstancias, es decir, si el sujeto se para enfrente de una explanada y dice “acepto” no significa que se esté casando, pero si se dice dentro de un rito de boda, entonces, la palabra pasa a ser el acto. Sin embargo, la *performatividad* de aquello que se comunica no necesariamente es *todo el acto* en el sentido de que, si bien decir *acepto* compone el acto de casarse, no es la única forma de hacerlo. Los contrayentes pueden casarse por alguna vía legal que los reconozca como tal, a este respecto no significa que no exista un acto performativo involucrado, para hacer la diferencia aún más clara, el decir “acepto” y el firmar un acta de matrimonio son dos actos comunicativos que *crean* la acción de casarse, pero el casarse no es exclusivo de uno o de otro.

A este respecto se abre otra forma de comunicar un acto. El propio Austin (2018) indica que ciertas formas de expresar una *comunicación* como lo es la firma de un acta de independencia de un país, o un acta de matrimonio, *crean* estas acciones y por lo tanto son performativas.

De manera esquemática Austin, más que definir, propone una serie de condiciones que necesariamente implican performatividad. Estas condiciones son principalmente las formas en las que un ritual o acto se ejecuta, se debe de ejecutar para ciertas personas en cierto contexto y todos los participantes han de interactuar de forma completa y correcta, de acuerdo con aquello que se está invocando o ejecutando con la pronunciación de las palabras. Otra condición es que esta acción

involucra una serie de pensamientos y sentimientos que son invocados o que son requeridos previamente al acto en sí, y que depende de estos el que las personas involucradas se conduzcan de la manera en la que se espera. Estas condiciones tienen una visión no de enmarcar completamente lo que es un acto performativo sino de establecer que, no todo aquello que se enuncia con la intención de generar una acción es performativo, sino que existen ciertas condiciones a seguir para que esto suceda (Austin, 2018; 15).

Austin (2018) indica que las circunstancias importan no solo para dar contexto a una *invocación* o *enunciación*, es decir, no sólo se trata de contextualizar aquella oración performativa, sino que se enmarca en un ritual, así, un acto performativo no solamente es *una acción*, sino que ocurre en un momento y circunstancias particulares, con *personas particulares* en la que todos *deben* ejecutar el ritual de forma completa. Si una persona cuando recibe a un neonato dice “es niña” o dice “es niño”, estas palabras sobrepasarán la sala de maternidad de un hospital, porque a partir de ese momento todos los asistentes ante esa declaración llevarán comportamientos y ejecutarán todos los rituales correspondientes a lo que ha sido *accionado* (Austin, 2018). Es decir, si es niña su cuarto se llenará de color rosa, de muñecas, vestidos; se le enseñará la sutileza y sensibilidad, a ser bella y sumisa, como características asociadas al género que se le acaba de asignar.

Dentro de la discusión propuesta por Austin sobre *performatividad*, el autor identifica otro rasgo del acto del habla, lo que denomina “criterios de autenticidad o criterio de autoridad” (Austin, 2018; 19). Es decir, la posibilidad de las palabras de hacer al sujeto está asociada a la posición de quien las enuncia: “para que la unión

[declarada por el sacerdote] se legitime como acción, se debe tener un criterio de autenticidad o criterio de autoridad que respalde el compromiso" (Suárez, 2021, p. 1093).

El criterio de autenticidad se refiere a la ejecución precisa de lo que son una serie de pasos y condiciones para que un acto comunicativo pueda *crear algo*. Este criterio es la forma en la que todo lo relacionado como un acto performativo se debe de llevar a cabo cabalmente (Austin, 2018). A este respecto, Judith Butler (1990) establece que el género se desprende de una serie de expresiones que precisamente contribuyen a la creación de una idea de autenticidad. La autenticidad, para Austin, es la cabalidad de lo ejecutado y lo imprescindible para su resultado, es decir, el ejecutar todas las necesarias acciones, de la forma correcta de cierto *ritual* que reproduce una acción social. En el caso del género no es diferente, la vestimenta de cierta forma, en cierto lugar, la reacción de los que están alrededor, la acción de quien lo expresa construye un ritual cuya consecuencia es la reproducción de la idea del género.

Por otro lado, el criterio de autoridad se desprende directamente de la forma en la que la sociedad articula sus recursos y dota de cierta importancia a quien ejecuta o acompaña un acto performativo. Michel Foucault (Oksala; 2016) expresa que los mecanismos de control institucional y la violencia necesaria para mantener el orden social no son exclusivos de un aparato estatal y que están internalizados en las prácticas sociales. A este respecto, en los rituales necesarios en donde se llevan a cabo los actos performativos, existen formas, prácticas y personas que revisten poder. Por ejemplo, aún si todos los pasos se ejecutaran de una boda, el hecho de que el sacerdote no esté, o que no lleve sus vestimentas, afecta el curso

de la ejecución de un acto. Esta forma de revestir de cierta importancia a quienes acompañan o ejecutan el acto viene de la forma en la que la sociedad realiza dichos eventos (Austin, 2018).

Las circunstancias en las que ocurre *lo performativo* hacen referencia necesariamente a la cualidad de *repetición* dentro de la sociedad o una comunidad de dicho acto (Austin; 2018). Regresando al ejemplo de la boda, el acto se valida a través de la repetición social, no es solo decir *acepto* sino el hecho de que en la comunidad el acto se repite como una *acción de contraer matrimonio*. Judith Butler (1990, 1994) se refiere a estos actos repetitivos como la base del *discurso* o de las ideas predominantes y el ejercicio del poder de ciertas ideas. Con el ejemplo del nacimiento de una persona, cuando se dice tradicionalmente “es niña” o “es niño”, en ese momento se hace referencia necesariamente a repetir un acto de clasificación que se compone de un ejercicio de poder en la sociedad en la que se está pronunciando. Desde ese momento se les está asignado a las personas por la composición de sus genitales un sexo y un género.

Esta idea tiene la implicación siguiente, no se es “mujer” u “hombre”, no se ejecutan acciones “femeninas” o “masculinas” por la calidad *natural* de ser hombre o mujer, es la ejecución de estas mismas formas de lo femenino o masculino en ciertos contextos lo que termina creando el concepto de “mujer” y “hombre”. La *actuación* de un sujeto como hombre o mujer, con acciones “masculinas” o “femeninas” es aquello que termina creando la idea de hombre o mujer y no al contrario. Retomando el concepto original de Austin (2018), es aquello que se *comunica* socialmente a través de la ejecución de acciones en cierto contexto lo que conforma la cualidad de performativo de un acto.

Butler, quien retoma los conceptos de performatividad de Austin, establece que el *género es performativo*, es decir, un conjunto de comportamientos y expresiones del cuerpo que, a través de la repetición, van *produciendo* la idea de género (Butler; 2005). Esta aseveración tiene como base el trabajo de Simone de Beauvoir (2021; 207), *El segundo sexo*, en el cual establece que “no nace mujer se llega a serlo”. Como se demostrará, la línea que une los preceptos de comunicación, performatividad, subjetivación y género permite proponer elementos teóricos y metodológicos que permitan leer de forma crítica los escritos de Manuela Sáenz.

Judith Butler (2005) elabora sobre la performatividad y retoma los elementos claves de la propuesta de Austin (2018). Butler también retoma la teoría de Jacques Derrida (1967) en *De la Grammatologie* que une los conceptos de la representación de un papel social con la comunicación: una antagonía entre la palabra escrita y la dicha, la comunicación y los símbolos. Estos conceptos sirven para reflexionar sobre las formas en las que se lleva a cabo la comunicación, aquellas pautas que son adecuadas, por quienes las utilizan y para qué las utilizan, y qué otras formas no lo son.

Butler (1990) habla de cómo los rituales de vestirse, actuar y ejecutar ciertas acciones terminan por crear algo que puede reproducir la idea de género, pero también romperla. Esta ruptura es más que una interrupción de un ritual, pues tiene que ver también con la forma en la que la autenticidad de los actos a la hora de ejecutarse también es *irrumpida*.

El vestirse o actuar de cierta forma no correspondiente al “género” socialmente creado no necesariamente es un acto performativo, sin embargo, el actuar y vestirse fuera de los requerimientos culturales y normativos puede ser una

irrupción; la diferencia es la forma particular de las circunstancias y la ruptura de ciertas ideas que debían ser reproducidas por un acto performativo y que han sido suplantadas por otras (Butler, 1994).

Con una profunda lectura de Simone de Beauvoir, Judith Butler (1998) recupera la icónica frase “la mujer no nace, se hace”; está afirmando que el género no es el *locus* constitutivo de los actos, sino que es la repetición *estilizada* de los actos en los cuerpos la que instituye el género. En este sentido, siguiendo a Butler (1998), el género es un resultado performativo: una colección de actos –gestos corporales, movimientos y normas– que constituyen “la ilusión de un yo generalizado permanente” (Butler, 1998; 297), pero que son, en realidad, discontinuos y, por lo tanto, guardan la potencia en la repetición de transformar el género. Así, los actos constitutivos pueden entenderse como “actos que, además de constituir la identidad del actor, la constituyen en ilusión irresistible, en el objeto de una creencia” (Butler, 1998; 297).

Para Butler, los actos constituyentes del género tienen similitudes con actos performativos en el contexto teatral. En primer lugar, partiendo de los planteamientos de Maurice Merleau-Ponty, Butler afirma que el cuerpo es una materialidad que lleva significados dramáticos. Es decir, “el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incessante materialización de posibilidades” (Butler, 1998; 299), al mismo tiempo que reconoce que se trata de un cuerpo constreñido por las convenciones históricas existentes.

Retomando a Beauvoir, el cuerpo es una situación histórica y es, al mismo tiempo, “una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica” (Butler, 1998; 300). El “ir haciendo” no es sólo una manera de ser

exteriores, sino, una “estilística de la existencia” (Foucault), un conjunto de estrategias de ser. No obstante, como el género no es un hecho, los actos constituyen, dan forma, al género. La paradoja se revela cuando las ficciones toman el lugar del fenómeno: “la misma construcción [del género] obliga la creencia en su necesidad y su naturalidad” (Butler, 1998; 301).

Butler también enfatiza la importancia de la escala en la que ocurre esta operación:

La reproducción de la categoría de género está actuada a gran escala política cuando, por ejemplo, las mujeres entran por primera vez en una profesión, o ganan ciertos derechos, o son re-concebidas por el discurso legal y político de manera significativamente nueva. Pero la reproducción más mundana de la identidad de género ocurre en las diversas maneras de actuar los cuerpos, en función de las expectativas profundamente afianzadas o sedimentadas de la existencia de género (Butler, 1998; 303).

En todo caso, existe una tensión entre las escalas: “la transformación de las relaciones sociales se vuelve entonces más una cuestión de transformación de las condiciones sociales que de transformación de los actos individuales que generan esas condiciones” (Butler, 1998; 306).

Sin embargo, como discute Butler, desde el sentido teatral el acto es, temporalmente, una experiencia compartida y una acción colectiva. Así, el género, en tanto acto, no es solitario:

El acto que uno hace, el que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libretito que sobrevive de los

actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad (Butler, 1998, p. 306).

Mi argumento propone que la repetición, reactuación y reexperimentación tienen como consecuencia la reproducción del género como un marco binario. En palabras de Butler “la *performance* hace explícitas las leyes sociales” (Butler, 1998; 307). Leyes que, en torno al género, están constituidas por *performances*, es decir, que son reales sólo en la medida en que son actuadas.

### 3.2 Performance y subjetividad

Simone de Beauvoir (2021 ; 207) escribió en *El segundo sexo* “no se nace mujer, se llega a serlo” y, tras una exposición sobre los elementos culturales, económicos, políticos, sociales y psicoanalíticos de la sociedad y como las mujeres se relacionan con éstos, concluye : “la mujer es un producto elaborado por la civilización” (Beauvoir, 2021; 718).

Judith Butler (2005) retoma ese planteamiento y agrega que “ser mujer” se desprende de un conjunto de obligaciones culturales, es decir, el género se construye a partir de la cultura. Para Butler esto no solo implica que el género es una construcción social, sino que no hay determinismo social, es decir, existen espacios para la disidencia dentro de la construcción de género. El género y, por lo tanto, sus definiciones de mujer y hombre son construcciones culturales, que parten

de los diferentes aspectos y diferencias sociales y económicas que construyen la sociedad a partir de algo identificado como “la diferencia sexual”.<sup>7</sup>

Por lo tanto, la “diferencia sexual” no constituye al género. Butler va más allá de la idea de que los cuerpos y sus dictaminadas “diferencias” no componen un género (que nace de la cultura), sino que cuestiona sus fundamentos, la forma en la que se interpretan estas “diferencias” que categorizan en hombre y mujer, características que también son leídas desde la cultura, tratan de identificar al cuerpo a partir de lo que se interpreta como el sexo. Si el cuerpo es una situación, como indica Beauvoir, entonces las formas en las que se generan todas las nociones “corporales” son también culturales, la formación de lo sexual (y su diferencia) son construcciones imperfectas de lo que la interpretación de un cuerpo debe hacer o tener.

Butler (1998, 2005) sentencia así que el género es una creación cultural, social, y que género no es sexo, sino por el contrario, establece las pautas culturales de una forma de diferenciación, el género se crea con las acciones que se realizan y reproducen y por lo tanto establece una forma de distinguir a los cuerpos basados en características que nada tienen que ver con los roles que se les imputan (Butler, 2007).

El concepto de género es una forma de entender, explicar y reescribir las complejas relaciones sociales. Siguiendo a Scott (2011), el concepto de género se había utilizado anteriormente para referirse a categorías gramaticales de lo

---

<sup>7</sup> Saal (1991) hace una relectura de la diferencia y distingue: “diferencia real (anatómica) y su consecuencia primordial: la diferencia simbólica, ejemplificada en el intercambio de mujeres; y la diferencia imaginaria, la primacía del Fallo” (Lamas, 1991; 8).

masculino, femenino o neutro, pero hoy en día se utiliza, también, para referirnos a categorías culturales y sociales. El uso del género ha ido evolucionando, hasta ser para el análisis histórico una categoría tan necesaria como es la clase, la pertenencia étnica, etc. El género puede ser usado como herramienta analítica para estudiar los fenómenos sociales, económicos, políticos. Scott (2013) precisa que estas consideraciones la llevan a identificar dos partes del significado de género, por un lado, es el elemento constitutivo de todas las relaciones sociales, basadas principalmente en diferencias entre sexos y la segunda como articulador de las relaciones de poder, mismas relaciones que permean todos los fenómenos sociales.

El cuestionamiento de categorías de análisis, del estatuto de verdad científica del conocimiento histórico, la reescritura de relatos canónicos, la deconstrucción de conceptos históricos naturalizados, la reflexión sobre la construcción histórica de diferencias y jerarquías acerca del poder, la identidad, la subjetividad o la capacidad de acción, son cuestiones todas estas que no se hubieran desarrollado de la misma manera ni con la misma intensidad sin la crítica al androcentrismo, primero, y a las posibilidades que abrió el género para los estudios históricos, después. (Blasco, 2020; 149).

Siguiendo a Butler (2007), estas formas sociales y obligaciones culturales son parte del conjunto de estructuras que conforman al sujeto. En la construcción del sujeto participan el capitalismo, el nacionalismo, el género, pero también aspectos de una subjetividad grupal, la pertenencia, la cultura, así como los deseos y las aspiraciones, entre otro cúmulo de normas sociales. Todo esto se conjuga para conformar un rol o papel que el sujeto va a interpretar (Smith, 2016).

La forma en la que los sujetos expresan dicho género asignado es el de un acto o performance de género, que se refiere al conjunto de acciones y comportamientos que el sujeto realiza para “hacer el género”.<sup>8</sup> Mientras que el género es social y asignado fuera del sujeto, éste no tiene un control y lo realiza parcialmente de forma inconsciente, una y otra vez, todo el tiempo, para sí mismo y para el otro (aún si “el otro” es imaginario), el género no es mecánico, sino un proceso de improvisaciones dentro de ciertos límites (Smith, 2016; 968), la performance de género es actuar de forma que parezca “natural” al sujeto, e inconsciente, un papel binario (hombre o mujer), asignado *a priori*, con sus propias reglas sociales y culturales rígidas, en todo momento y circunstancia.

La imposición de un papel no ocurre de manera automática, es resultado de un proceso de creación del sujeto. Basándose en Derrida (1967) y Foucault (1985), la teoría de la subjetividad de Butler expone que es la estructura social la que produce al sujeto, sin olvidar las relaciones de poder definidas por la clase y la pertenencia étnica. Lo que entendemos como hombres o mujeres se establece simbólicamente a través de los mandatos de género, estos son “un conjunto de representaciones, simbolizaciones y *habitus*<sup>9</sup>, internalizados individualmente y compartidos socialmente, que instauran prohibiciones y prescripciones y conectan

---

<sup>8</sup> Literalmente: *doing gender* en Butler (2004; 1).

<sup>9</sup> Bourdieu (2007) define al *habitus* como un conjunto de *disposiciones duraderas y transferibles* y se refiere a ellas como estructuras estructuradas, a partir de las prácticas que las componen (modos de representación) y estructuras estructurantes, como creadoras de dichas representaciones, el concepto no se refiere a cuestiones creadas a voluntad, sino a disposiciones que conforman al individuo desde sus interacciones. Éstas, aun siendo principios generadores y organizadores de las prácticas y representaciones, no suponen un control consciente ni un objetivo expreso, aunque apunten a uno necesariamente.

las dimensiones psicosexuales de la identidad, al amplio rango, de los imperativos sociopolíticos y económicos” (Lamas, 2021, p. 25).

Butler (2005) se centra en el género y la sexualidad como ejes. Las diferentes relaciones de poder que definen al género, y la asignación de “hombre” o “mujer” anterior al individuo, basados en ideas muy contestadas de “sexo biológico”; por lo tanto, Butler indica que el discurso, que se refiere al conjunto de imposiciones sociales desde las relaciones de poder, antecede al individuo.

Aquí se conecta aquello que se *crea*, aportado por Austin (2016) y los mecanismos necesarios para mantener aquellos rituales que crean las ideas imperantes. Es de enorme importancia que se mantengan estos rituales y se conserven las ideas producidas, al punto de ser consideradas como naturales (Butler, 2001).

Se desprende de que el género no está impuesto a la sociedad por algún actor en particular, sino que son las propias acciones que hace y realiza el sujeto las que nombran y, por lo tanto, crean el género. Estos roles que mientras se representan, se crean y afianzan sociablemente, no son perfectos. La totalidad de condiciones (capitalismo, nacionalismo, etc.) no definen de forma completa ni absoluta al sujeto, queda un espacio para la disidencia del acto, para intervenir la performance<sup>10</sup>, para salir de personaje a través de las inconformidades que el sujeto

---

<sup>10</sup> Mientras que performance se refiere al sujeto, su “acto” social asignado y construido desde las relaciones de poder o el discurso, la performatividad, en palabras de la propia Butler, se refiere a la cualidad del discurso que es capaz de producir lo que nombra, es decir, la cualidad que tiene el discurso, o las relaciones de poder, de producir normas, que a su vez forman, norman o contestan al sujeto (Smith, 2016; Butler *et al.*, 1994). Entonces de manera llana, se puede asegurar que mientras la performance es el acto concreto que interpreta el actor en la obra, la performatividad es la capacidad del guion, diálogo, discurso, de definir al personaje.

puede experimentar a través de su acto. Así, puede existir un acto performativo que, al nombrarse, puede crear algo que esté directamente confrontado con el acto que socialmente se busca representar, el rol de género (Butler *et al.*, 1994).

### 3.3 La representación

La forma de representar el rol de género y las formas particulares de la conducta que lo acompañan necesariamente lleva a la discusión acerca de la *representación*, las formas particulares de cada sujeta de expresar el *quién soy* a través de diversos mecanismos, y cómo, en muchas ocasiones, estos mecanismos pueden entrar en conflicto con las formas imperantes y los mecanismos de control (Butler, 2001).

La escritura como acto performativo se desarrolla de forma extensa en la última sección, sin embargo, cabe señalar diversos hilos conductores que unen las ideas de representación, escritura, subjetividad y performatividad. Se ha expuesto ya que no existe una *ley natural* que determine el género y que éste mismo se produce a través de la representación de los roles imperantes. Esta representación es esencial para entender cómo los mecanismos de poder tratan de conservar las formas de representación *imperantes* como clave para reproducir las mismas ideas que los sustentan.

La comunicación escrita y las diversas formas de arte muestran variadas conductas, vestuarios, formas de relacionarse, moverse y hablar que reproducen aquellas que se *representan* en la vida real. El vestirse y hablar, ser de cierta

manera, ayuda a construir una imagen que influye en quien la lee y ve. Así se representan masculinidad y femineidad dentro de las diversas obras teatrales, del cine y la literatura, entre otras. Para el análisis de los textos como mensajeros de estas formas particulares de *representar* un género es indispensable la teoría de Teresa de Laurentis (1996) sobre *las tecnologías del género*; también pertinente es una evaluación del lenguaje como forma de transmisión de ideas que influyen en la conducta del individuo.

La *representación* tiene el papel de construir o crear una serie de conductas asociadas a lo que se está representando. La representación propia de Manuela Sáenz y la de otros autores que hablan sobre ella es diferente, puesto que muchas veces la de estos sirve como forma de construcción de conductas que buscan consolidar algún mensaje nacionalista. Una revisión a través de los diversos autores refleja que, como había indicado İfakat Banu Akçeşme (2010), existe una *representación* de las mujeres que muestra estos atributos *femeninos* y de una manera aleja las acciones que pudo realizar Sáenz que fueran *masculinias*, distorsionando su participación en la gesta de independencia.

Esto tiene por lo menos dos enfoques de análisis. La primera, desde lo que las autoras escriben dentro de sus cartas, su representación propia, en el que el trabajo de Marta Segarra (2000) propone poner énfasis en la capacidad de la mirada de las mujeres para representar al sujeto de forma diferente. Dentro de estas representaciones y diferencias cabe destacar la teoría de Louis Althusser (1977) y la ideología que, retomando a Jacques Lacan, habla de la capacidad de la literatura, la poesía y el arte de reproducir las diferentes ideas, prejuicios y cualidades sociales atribuidos a diferentes clases sociales o a hombres y mujeres. Esta diferencia entre

representaciones no es accidental, sino que obedece, como dice Althusser, a una ideología en particular, a una forma de reproducir relaciones de poder. Stuart Hall (1984) ha expandido la investigación sobre las relaciones de poder y la forma en la que las representaciones, como producto de la cultura, obedecen a asignar y establecer conductas, formas particulares de comportamiento “femenino”.

Aquí comienza a vislumbrarse a través del trabajo de Hall que existe una resistencia y lucha por transformar estas formas asignadas, sin embargo, cabe explorar el segundo enfoque de análisis que se centra en el *acto de escribir*. Según Perrot (2008) el hecho de que las mujeres escriban, conforma ya un acto diferente con respecto a lo establecido por las normas sociales. El acto de escribir sobre sí mismas, hacerlo público, expresar otros deseos y demandas que no están contemplados dentro de las ideas representadas de feminidad significan también una forma de resistencia a estas asignaciones culturales de género.

Del acto de escribir se puede retomar la representación de las autoras mismas. Como propone Perrot (2008) se exploran no solo los contenidos de los escritos, sino a la existencia de los escritos mismos, como actos de representarse a uno mismo en sus propias palabras, y no a la luz de lo que Althusser (1977) indica como representaciones de alguna ideología en particular.

Las *representaciones propias y ajena*s que se enfrentan dentro de los textos que hablan sobre Manuela Sáenz requieren una aproximación crítica a través de las lecturas de Helene Cixous (1995), quien colabora con Jacques Derrida y establece una vía crítica para entender las formas en las que, la comunicación, y más precisamente el lenguaje, son contestadas por diversas formas de ruptura con lo asignado como *masculino* y *femenino*.

En *Do women had a Renaissance?*, la historiadora Joan KellyGadol (1988) cuestiona si las mujeres habrían disfrutado de la liberación e ilustración asociada al Renacimiento. Su respuesta es que, a través de diversos mecanismos, las mujeres habrían perdido poder y representación en los espacios públicos y que, en realidad, el Renacimiento habría minado su agencia. Esta tesis también es explorada desde el trabajo de Silvia Federici (2010), *Caliban y la Bruja*, en la que, desafiando la visión de un proceso liberador que fue el nacimiento del capitalismo, establece que las mujeres habrían perdido participación también en los espacios públicos. Estas ideas demostrarían que, dentro de la narrativa de los sucesos actuales, parecería necesario remover a las mujeres para explicar un fenómeno social acorde a una narrativa oficial. Kelly-Gadol (1988) aboga por la inclusión de las mujeres en la historiografía y establece que el relato final de los hechos históricos sería muy distinto si éstas fueran incluidas.

¿Cuál es el propósito de hacer una historia sin tener en cuenta a las mujeres? De acuerdo con la teoría crítica, el de perpetuar las relaciones de poder que de esta historia emanan (Hesse-Biber, 2011). Mientras las mujeres sean retratadas en un rol “femenino”, secundario, como parejas, como acompañantes y esposas, la historia podrá reproducir estos mecanismos de poder que las mantienen oprimidas. Como señala Oyèronké Oywùmí (2017), en la historia contada desde Occidente, el sujeto histórico es el pensamiento racional, mientras las “mujeres, primitivos, judíos, africanos, pobres y toda persona calificada con la etiqueta ‘diferente’, en diversas épocas históricas, se consideró como encarnada, dominada por el instinto y la afectividad, ajena a la razón. Eran la Otredad y la alteridad es un cuerpo” (Oyèronké Oywùmí, 2017; 40). En el planteamiento de Oywùmí (2017), la jerarquía se encarnó

literalmente, reflejando dualidades como naturaleza/cultura, público/privado o masculino/femenino, por lo que los cuerpos están asociados a una manera inmutable de vivir el mundo. Oywùmí (2017) llama a esta interpretación biológica del mundo social, raciocinio corporal.

Para Teresa de Laurentis (1996) existen formas objetivas y concretas que funcionan como tecnologías del poder (el arte y la literatura). Dicho concepto puede ser útil para entender porque las mujeres son representadas dentro de la literatura y la historia a través de conductas y actitudes consideradas “femeninas”. En términos del planteamiento de Donna Haraway (1988), es lo que podría denominarse aparato de producción corporal, es decir, la práctica de establecer fronteras al estudio de los cuerpos como objeto de conocimiento en tanto estos pueden entenderse como “nudos generativos materiales y semánticos” (Haraway, 1988; 595).

Al respecto, Judith Butler (2005) establece que la forma como estos mecanismos de poder y discurso se reproducen es a través de la repetición ritualizada de conductas que resultan en las ideas de género (y sus conductas y estereotipos asociados), más allá de que exista un género *a priori*.

Los mecanismos de poder que dictaminan qué se debe decir de las mujeres y cómo, no solo empapan los relatos oficiales, numerosas investigadoras en todas las ciencias sociales y “naturales” han denunciado un sesgo de género (HesseBiber, 2011). Las metodologías y las teorías desde donde parte la llamada ciencia formal también tienen una visión parcial que reproduce y perpetúa el discurso.

La forma en la que los datos se recopilan y cómo se construyen teorías que buscan separar al investigador de su objeto de estudio colman todo el proceso de

categorías “naturales” que están basadas en ideas de lo que compone lo femenino y lo masculino (Hesse-Biber, 2011). Al respecto, Haraway (1988) propone que la concepción de un estudio imparcial, objetivo, es imposible, principalmente desde una visión feminista.

### 3.4 La vestimenta como acto performativo

Si entendemos los actos performativos como aquellos que, a través de su ejecución, crean aquello que están nombrando, de forma dramática y no referencial (Butler, 1990), entonces hay creaciones, ideas y formas sociales que son producto de estos actos y existen por estos mismos. El vestirse para una ocasión, sea, por ejemplo, el vestido de novia para el matrimonio es parte del ritual, del acto performativo y es parte esencial del mismo. “Vestirse deviene en acto simbólico en tanto que nos define e inscribe nuestro cuerpo en un presente como fenómeno social” (Santos & Nicolás, 2021, p.93).

El acto de vestirse de novia también acaba por determinar quién será la futura esposa tras decir “acepto”. Sobre el cuerpo entonces se colocan capas que identifican, pero también crean: la novia, la futura esposa, es el cuerpo y el vestido. Existe un conjunto de vestimentas que, al colocarse, al vestir un cuerpo, crean la idea de mujer; también existe otro conjunto, necesariamente diferente, que crea la idea de hombre, la forma de vestir y de actuar conforman al género (Butler, 1990). Las diferentes normas y códigos de vestimenta para las ocasiones se extienden de las ocasiones particulares (como las bodas) a la vida cotidiana, al respecto Zambrani dice que:

Para las ciencias sociales, la práctica cotidiana de vestir los cuerpos, a pesar de ser un acto privado, es definida como una práctica social realizada con base en normas, códigos y valores culturales relativos a las apariencias, los contextos e interacciones. Desde este punto de vista, el vestir puede caracterizarse como un hecho social (Zambrini, 2019; 11).

La vida social y la cultura también involucran una serie de rituales en los que la práctica de *vestir los cuerpos*, como apunta Zambrani (2019) es relativo a los contextos e interacciones y esto apunta a la calidad de *performativo* de dicha acción. Para poder entender el concepto de acto performativo vale la pena entender cómo, en su forma más elemental, los actos no revisten un significado en sí mismos, muchas veces los propios personajes que están ejecutando algún ritual deben de recordarse a sí mismos el significado de cada elemento de dicho ritual (Sartre, 2011), que no solo son cuerpos con tela encima, sino *un casamiento* en donde hay una novia, un novio e invitadas/os a presenciar dicho acto y que visten de la forma *adecuada* para presenciar/ejecutar el casamiento, por poner un ejemplo, la forma de vestir en distintos contextos refuerza o crea *algo*.

Del acto performativo se puede decir que aquello que crea es más un discurso, que verdaderamente un sentido *natural* o *profundo* de las cosas. Es decir, al vestirse y jugar un papel dentro de un acto se crea el acto mismo, lo que le da sentido a cómo se visten y se ejecutan las acciones de las personas:

Las representaciones, tanto en formas de narrativas escritas y en diversas textualidades, son entonces el fenómeno por analizar, y no un epifenómeno que daría cuenta de una instancia más profunda o verdadera. Lo que está en juego no

es la veracidad de lo que se representa, sino su puesta en sentido o, mejor dicho, cómo se construye en tanto narrativa. (Zambrini, 2013; 4).

La artista turca residente en Alemania, Nezaket Ekici, en su obra nafferrabile/Greifbar Fern (2014), evidencia/visibiliza/problematiza cómo la novia lleva una pelea con la cremallera para lograr subirse el vestido de novia que es demasiado ajustado, confeccionado con una tela incomoda como el satén, con una cola de 8 metros de largo y 6 metros de ancho, con tacones que dificultan su andar. Un vestido blanco que da cuenta a la sociedad y al novio de la pureza de la novia, en una talla que no le permite respirar y con un diseño que dé cuenta de su delicadeza. Este no es más que un hábito cargado de estereotipos sobre el rol de las mujeres y el matrimonio “que las mujeres han de asumir en esta institución y en todas las culturas” (Santos & Nicolás, 2021; 99).

De aquí se desprende la relación entre lo performativo, la cultura y la vestimenta que necesariamente *regresa* al concepto de lo que una mujer hace y viste. La acción de vestirse en diferentes contextos y que esto sea reconocido por todos aquellos que rodean a la sujet a en dichos contextos refiere directamente al concepto de Austin (2016) en el que lo performativo se lleva a cabo en lugares específicos de formas específicas. El género, al vestir de cierta manera en cierto contexto, también tiene una dimensión de ser *visto y validado* por las demás personas.

Entonces, el género es una acción pública, un acto performativo, una creación social. *No se nace mujer, se llega a serlo* (como se revisó anteriormente), al vestirse también se está creando una idea de lo que es y significa ser mujer; es

parte esencial del acto de ser mujer, de un ritual, de la misma forma que el vestirse de novia es un parte esencial del ritual de casarse.

Entendemos que en las ceremonias (religiosas o paganas) sucede el vestirse como ritual. El atuendo específico se hace imprescindible como un elemento del rito. En aquellos momentos en que damos importancia a la experiencia personal, a la vivencia concreta de un acontecimiento, como un examen, una cita, un partido de baloncesto, una entrevista... también otorgamos a nuestro vestuario gran relevancia, y se produce un paralelismo con aquellas ceremonias (Santos & Nicolás, 2021; 95).

A través de los actos se crea el género, sus distinciones sociales y todas sus implicaciones, es decir, a través del *actuar el género* se define a sí mismo. Definir un acto o acciones como *performativas* requiere de un análisis sobre las formas en que se nombra dicho acto (el discurso) y qué lo crea.

Si asumimos que este mundo social es un mundo de cuerpos vestidos, cuerpos que se desplazan, que actúan y se expresan, podemos convenir que, en el arte de acción, que presenta el acontecer, los cuerpos se visten – o desnudan- en ese mundo y con ello interpretan los roles sociales que los definen (Santos & Nicolás, 2021; 93).

Confluendo con estas ideas, Butler et al. (1994) señala que esta cualidad de *performativo* del género no es algo que sea *libre* en el cual un individuo escoge libremente hacer o vestir de cierta forma. Es importante para preservar estos *rituales* de ser hombre o mujer el hecho de que se piensen libres y naturales, en contraposición a *construidas*. En este sentido, el superar la idea de naturalidad del

género y pensar en que es construido, también puede dar la ilusión de poder escoger libremente la forma en la que actúa el individuo o se viste.

La dimensión performativa de la construcción [del género] es precisamente la reiteración forzosa de las normas, en este sentido, entonces, no solo hay restricciones a lo performativo, sino que estas condiciones pueden ser repensadas como la propia condición de la performatividad. La performatividad no es un juego libre ni una representación propia teatralizada, y tampoco puede ser simplemente igualada a la *performance*. Más aún las restricciones no son aquello que limita la performatividad, las restricciones es aquello que impulsa y sostiene la performatividad (Butler, 1994; 95).

El género como acto performativo emana de las restricciones, reglas y controles que determinan aquello que es *hombre o mujer*. La vestimenta no se elige como un acto de libertad de vestirse, sino que se conforma, junto con las formas de hablar, de relacionarse. Las diferentes vestimentas cubren cuerpos específicos, en un acto de representación que no es libre pero que busca emular esa libertad para evadir el hecho de no ser un acto natural, sino una construcción social.

La construcción social del género va creando y reforzando los mecanismos de poder que conservan estas mismas construcciones, en donde la vestimenta juega un papel esencial en preservar tales construcciones sociales y reforzarlas; la vestimenta implica también el rol que se juega en conservar y reproducir las normas, la cultura y los mandatos de género.

La vestimenta representa algo que ha sido construido socialmente; Butler retoma el ejemplo de Althusser (1977) en el cual un policía uniformado es el representante de la *ley* y ejerce cierta autoridad en tanto esta envestido con el

uniforme. El uniformado de policía es también dotado de la capacidad de detener y reforzar estas normas sociales, algunas de ellas escritas como leyes, y que deben de ser sancionadas en caso de romperse. Un policía uniformado puede detener a un hombre, gritar “alto” y, en tanto porte la vestimenta, la autoridad social de la que ha sido depositario hará que quien reciba el grito debe, conforme a los lineamientos sociales, detenerse. Butler señala que a través del ejemplo de Althusser se puede observar también el inicio de una ruptura, puesto que si bien el señalado a detenerse debe de parar cuando el policía dice “alto”, puede hacerlo o no.

El hecho de vestirse refuerza/representa lo que socialmente se espera del sujeto y lo reviste o despoja de poder, agencia o libertad, según sea el caso (Butler, 1994). Esta aseveración permite cuestionarse de si el vestirse de otra forma, el tomar vestimentas que no están determinadas para cierto cuerpo, en cierta ocasión, en cierto tiempo particular, es un acto de subversión o de ruptura con el orden establecido, o las normas que lo soportan.

Una lectura descuidada de Butler podría llevar a pensar que el vestirse o suplantar al *género* no asignado puede ser un acto de subversión o de ruptura, sin embargo, la relación no es directa, un acto de vestirse como el *otro sexo* puede reforzar aquellas formas de control, exagerar y apuntalar las actitudes, vestimentas y vestidos que las mujeres pueden y deben llevar, y por lo tanto reproducir las ideas de “lo femenino” (Butler, 1994).

La vestimenta cambia conforme las circunstancias se transforman, quienes ejecutan el acto de vestirse lo hacen en un contexto particular social, medioambiental, geográfico, etc. Las ideas de hombre y mujer están creadas por el mismo proceso por el cual se ejecutan las acciones de ser mujer y hombre. Estas

creaciones son producto de un proceso social e histórico de determinación de los diversos rituales y expresiones (como la vestimenta) (Butler, 1994).

Entonces no es la misma indumentaria<sup>11</sup> con la que se vistió la Reina Isabel a lo largo de su reinado, ni es la misma vestimenta que se usa para hacer deporte, para ir a una fiesta. “La vestimenta nos habla de la cultura, señala la personalidad de quien la lleva, el grupo social al que pertenece, o el periodo histórico en el que se enmarca. Es ahí donde se teje la memoria individual con la memoria colectiva” (Santos & Nicolás, 2021; 93).

Sin embargo, el uso de algunas indumentarias, sí se pueden catalogar como actos performativos, si irrumpen en un orden social o un orden de género. El orden de género que dice que las mujeres deben vestirse con faldas<sup>12</sup> y los hombres con pantalones<sup>13</sup>, que las mujeres no deben tomar los roles masculinos y que su belleza depende de lo femeninas que se vean con las prendas que usan. Los pantalones se han convertido en un símbolo de la masculinidad: “yo llevo los pantalones”, frase que hace referencia no sólo a portar la prenda, sino que él manda en su casa, que no hay decisión que se tome sin su autorización. “Las mujeres no usan pantalones”, “las mujeres se ven feas con pantalones”, “las mujeres así se ven bonitas, con vestiditos”, frases que hacen referencia a la herencia histórico, cultural, etc.

---

<sup>11</sup> Para el caso de esta tesis se usará indistintamente indumentaria y vestimenta.

<sup>12</sup> Que tan largas o cortas son estas faldas, cambian de acuerdo con el contexto.

<sup>13</sup> La invención del pantalón se llevó a cabo en el siglo XVIII y no fue hasta el siglo XX que las mujeres pudieron usar esta prenda de vestir (Membrilla, 2019). “Ser mujer y andar en pantalones por las calles de la Ciudad de México era un escándalo en las décadas de los años 20 y 30. La prenda que ahora portan comúnmente las ciudadanas, más que las faldas, provocaba severas críticas” (Membrilla, 2019).

Aunque a partir del siglo pasado se popularizó el uso del pantalón en las mujeres, se pueden observar diferencias en el diseño y tela utilizadas para confeccionarlos, por ejemplo, en los “pantalones de mujeres” se utilizan telas *stretch*, que logren ajustar los cuerpos de las mujeres, sobre todo en las caderas; en cuanto a los cortes, son de los que dan volumen a las nalgas y con un reducido espacio en las bolsas; por su parte, los “pantalones de hombres”, por lo general, son bastante cómodos con bolsas amplias.

La idea de que el pantalón es un símbolo de poder refiere directamente a la reproducción de los mecanismos de control que buscan normar y mantener el orden de género. Una prenda que está socialmente asignada a los hombres, como el pantalón *también* reviste una posición de poder. El hecho de que las mismas formas sociales que se reproducen ayudan a mantener la norma imperante y las relaciones de poder de género refiere directamente a los mecanismos de poder que, no necesariamente son explícitos o directos (como el ejemplo del traje de policía), sino que conforman una manera habitual de la sociedad de reproducir dichos mecanismos (Oksala, 2016).

Los rígidos controles sociales que conservan las ideas de lo femenino y masculino, de mujer y hombre, pueden retomar algunas expresiones no convencionales como el travestismo<sup>14</sup> y utilizarlas para reforzar las estructuras sociales. Aun así, el travestismo y las demás expresiones en el vestido, por lo general, deben de ser controlados a través de otros mecanismos, en donde debe

---

<sup>14</sup> El travestismo para Butler, es imitación de los procedimientos discursivos y estándares de femineidad que integran las normas de género, que, como se señala, no son naturales, sino construcciones sociales y, por lo tanto, susceptibles a ser adoptadas y transformadas. (Nahir, 2014).

de haber un tratamiento de aquellos que son “buenos sujetos” (que respetan las normas y las vestimentas asignadas) y los “malos sujetos” (quienes las rompen fuera de un contexto permitido por las propias reglas) (Althusser, 1977). Estos mecanismos también se dan fuera de las instituciones formales, a través de violencia, homofobia y segregación (Oksala, 2016) y que son reforzados por la misma sociedad, que ha internalizado éstos (*códigos de vestimenta*) y que ejecuta la preservación y control de los mismos, no sólo reproduciéndolos cabalmente, sino también reprimiendo aquellos actos que busquen subvertirlos.

Las diversas variaciones sobre la vestimenta, incluidas formas no convencionales de vestirse en relación con las normas, pueden ser irruptivas; es decir, buscar cambiar el orden de género, el hecho social que está condicionado o impregnado a su vez por los estereotipos de género<sup>15</sup>. “Los estereotipos degradan a las mujeres, les asignan roles serviles en la sociedad y devalúan sus atributos y características” (Cook & Cusack, 2010; 1).

Aunque en cada sociedad pueden variar los estereotipos asignados a hombres y mujeres, normalmente en las diversas sociedades hay similitudes en cuanto al rol que desempeñan las mujeres, asignándolas a un *espacio privado*, subordinadas a los hombres, con vestimentas que limitan sus movimientos (Faccia, 2019). Veblen advirtió que:

---

<sup>15</sup> “Los estereotipos de género hacen referencia a la construcción o comprensión de los hombres y las mujeres, en razón de la diferencia entre sus funciones físicas, biológicas, sexuales y sociales. El término “estereotipo de género” es un término genérico que abarca estereotipos sobre las mujeres y los subgrupos de mujeres y sobre los hombres y los subgrupos de hombres” (Cook & Cusack, 2010; 2).

El traje femenino –complicado, pesado, poco práctico y opresivo– transformaba a estas mujeres en seres serviles de sus maridos, porque eran las responsables de informar a la sociedad la situación socioeconómica de los varones capaces de alejarlas de la esfera productiva. En consecuencia, concluyó que la ropa femenina no hacía otra cosa que representar la posición subordinada de las mujeres burguesas respecto a sus esposos (Faccia, 2019, p. 40)

Por lo tanto, mientras más grande la indumentaria, más accesorios se usará, más finas las telas, se podría deducir no solo el estatus social del esposo y la familia, sino también qué tanto poder tenía éste sobre su esposa. Niñas con vestidos ampones, con calcetas de olanes, moños grandes, normalmente en colores pasteles, esos colores que exhiben si una niña ha salido de su rol, han sido la normalidad desde el siglo XIX; ya que “durante la antigüedad clásica y la edad media, la vestimenta usada por varones y mujeres era bastante similar y, más que el género, se proponía indicar la posición social de las personas” (Faccia, 2019, p. 39).

De este modo, se impedía formalmente que los individuos no pertenecientes a la aristocracia pudieran emular una mejor pertenencia social mediante la vestimenta. Dichas leyes dictaminaban qué tipo de ropa y colores podían ser utilizados de acuerdo a la jerarquía social, permitiendo por lo tanto identificar y separar visualmente los rangos y las actividades sociales (Zambrini, 2009; 134).

El travestismo como acto performativo fue tratado por Butler (1990). Al respecto, Mariela Nahir Solana (2014) aclara que la teoría performativa de Butler es una crítica a las posturas esencialistas que consideran que “una es lo que es a

causa de una esencia interior que la precede y que origina y dota de significado los actos que de ella provienen”.

La performatividad, en contraste, postula que los discursos, actos o gestos generan la ilusión de que existe un núcleo identitario previo. En otras palabras, la identidad de género no es la causa de los actos “de género” sino, más bien, su efecto. Todos los géneros imitan algo, y ese algo es una serie de ideales o normas reguladas y sancionadas socialmente, no una verdad del género oculta en el interior del sujeto” (Solana, 2014; 7) (...) el travestismo pone en evidencia que, a pesar de la naturalidad adjudicada al sexo y el género, éstos no son más que una serie de actos performativos. Ahora bien, su potencial político se deriva, según Butler, de que el travestismo desnaturaliza los términos de la diferencia sexual, al mostrar que la relación entre la copia y lo copiado es más compleja que la relación entre un original y su imitación. (...) De manera resumida, se podría decir, para Butler, las inestabilidades inherentes a la matriz heterosexual, evidenciadas por el travestismo, son las que subvierten las normas de género. Esta lectura, aunque reduccionista y limitada, abre una ventana de posibilidades de exploración en el caso del travestismo de Manuela Sáenz pues esta práctica le permitió, por un lado, trasgredir la matriz heterosexual y, por el otro, participar en el movimiento armado independentista como parte del círculo interno de Simón Bolívar (Hennes, 2009).

Manuela Sáenz no es la única mujer latinoamericana que hizo uso de la vestimenta militar provocando “inestabilidades en la matriz heterosexual”. Ana María da Costa Toscano señala que Juana Azurduy (1780- 1862) en Bolivia y Francisca Zubiaga y Bernales de Gamarra (1803-1835) en Perú, son otros ejemplos de mujeres que adoptaron el travestismo como estrategia política. Al respecto de

Zubiaga, señala: "Por lo tanto, el acto de viajar de una identidad a otra, es decir, de la femenina a la masculina, la conduce por caminos prohibidos. Intuitivamente se puede decir que los actos performativos están *actuados* a través del lenguaje y el cuerpo, con un fuerte sentido del símbolo o lo simbólico, el lenguaje escrito, la vestimenta, en su ejecución, pueden crear y ser parte del acto del género. Los intercambios, las expresiones del cuerpo y del lenguaje (aún si estos son disruptivos) pueden crear nuevas normas, entendidas desde la idea de performatividad en Butler et al. (1994).

Los vestidos de Manuela Saénz fueron estos pantalones, traje militar o vestidos fueron aspectos claves de su identidad y su participación performativa, agencial y encarnada, ya que eran el engranaje articulador de su papel irruptor dentro de los espacios políticos y militares. Su forma de vestir y presentarse en público se convierte en un acto performativo como desafío a la feminidad tradicional y a las expectativas sociales sobre el papel de las mujeres en la sociedad. Los actos performativos en la vestimenta de Manuela Saénz también tenían un simbolismo político, ya que esta particular forma de vestir y presentarse en el ámbito público era una de las tantas formas de expresar su identidad y agencia a la causa independentista y su rechazo a la autoridad colonial.

### 3.5 La escritura como acto performativo: escribir y hacer cosas

La escritura puede evocar actos performativos, el describir analizar y evidenciar actos, palabras, menciones que crean normas; pero ¿puede el acto de la escritura en sí mismo ser performativo? O más concretamente, ¿los escritos de Manuela Sáenz durante su participación en la guerra independentista pueden

considerarse un acto performativo? ¿qué características tiene una escritura que hace cosas? Este apartado recupera algunos aportes analíticos que dan respuesta a esas interrogantes.

Graciela Ravetti (2002, 2005) desarrolló el concepto de narrativas performáticas para estudiar textos escritos caracterizados por el performance en sus dos acepciones: como puesta escénica y como acto de agitación político-social. Así, estos escritos se caracterizan por:

(...) la exposición radical de sí mismo del sujeto enunciador, así como del lugar de enunciación; la recuperación de conductas reprimidas; la exhibición de rituales íntimos, la escenificación de situaciones autobiográficas; la representación de las identidades como un trabajo de constante restauración, siempre inacabado. (Ravetti, 2002; 47).

Puede entenderse que los textos escritos, normalmente aquellos redactados en primera persona, adquirirán nuevos significados políticos y culturales al pasar de un lugar privado de enunciación al espacio público.<sup>16</sup> Para explicar el tránsito privado-público, Ravetti (2002; 48) retoma los aportes de Austin y Foucault y define lo performativo como una “representación discursiva y política que define con anticipación el criterio que confiere existencia a los sujetos”.

Al igual que Butler, Ravetti considera que las subjetividades son resultado de actos socialmente reiterados y constantemente legitimados. Siguiendo el planteamiento de Butler sobre la potencia transgresora que acompaña a la

---

<sup>16</sup> Entre estos textos se incluyen correspondencia personal, autobiografías, testimonios y crónicas de viaje (Ravetti, 2002; 54).

repetición, puede considerarse a la escritura como uno de sus mecanismos concretos, que al mismo tiempo que refleja la matriz de inteligibilidad heterosexual, la desafía:

Considero performativa la narrativa que presenta un escenario en el cual uno, o más sujetos aparecen en procesos de asignación [de identidad], con referentes explícitos a la realidad material, siendo por eso, identificables, pero en los cuales los comportamientos narrados (que son, en última instancia, comportamientos sociales) son, por lo menos, trasgresores de la norma social vigente. (Ravetti, 2002, p. 49).

Es decir, la literatura, como otras artes, constituye la línea punteada de la ventana dibujada por Roberto Bolaño ante la imposición de identidades y comportamientos asignados desde el poder: género, raza, nacionalidad. Por ejemplo, a través de la parodia o la burla, la escritura puede mimetizar y desafiar los mandatos sociales. “Con esa mímica textual, se insinúan otras posibilidades de vida, otros comportamientos posibles, se tuercen las reglas e, incluso lo que era prohibido se vuelve atractivo, lo que era fatal e irrevocable puede pasar a ser divertido y venturoso” (Ravetti, 2005; 317).

En este mismo sentido, Gloria Andalzúa (2020), en una carta dirigida a otras mujeres terciermundistas, no sólo reivindica y exige su derecho al uso de la lengua chicana, sino que reitera la potencialidad de la escritura: “Escribo para grabar lo que otros borran cuando hablo, para escribir nuevamente los cuentos malescritos acerca de mí, de ti. Para ser más íntima conmigo misma y contigo” (Andalzúa, 2020; 21). Andalzúa señala aquí, por un lado, que la carta constituye el medio idóneo para “aproximar la intimidad y la intermediación”, lo que Ravetti llamó exponer

radicalmente al sujeto enunciador y su lugar de enunciación. Por el otro lado, esa escritura, anclada en la radicalidad del sujeto que enuncia, es potencialmente trasgresora, pues es una escritura que reescribe y, por ello, *hace*:

El acto de escribir es el acto de hacer el alma, alquimia. Es la búsqueda de una misma, del centro del ser, que nosotras como mujeres hemos llegado a pensar como el “otro” –lo oscuro, lo femenino. ¿Qué no empezamos a escribir para reconciliar este otro dentro de nosotras? Sabíamos que éramos diferentes, apartadas, exiliadas de lo que se considera “normal”, blanco-correcto (...) El escribir es un instrumento para agujerear ese misterio, pero también nos ampara, nos da un margen de distancia, nos ayuda a sobrevivir (Andalzúa, 2020; 21).

La narrativa performática “revela alternativas, reescribe mandatos, escenifica posibilidades, descifra códigos herméticos, funda escritos, desestructura destinos marcados” (Ravetti, 2005; 319). Esta posibilidad tangible y visible para interrumpir el imaginario colectivo, para crear nuevas formas de estar en el mundo, es lo que Ravetti (2005) llama la función pedagógica performática positiva:

Escribir se piensa como un vivir de una determinada manera, una postulación de modos de vida. Esta función pedagógica, en última instancia, (no) es (más que) la búsqueda de una ética que contemple la libertad y la igualdad desde la desconstrucción del binarismo tradicional genérico. Rehacer todo un sistema donde la mujer deje de ser el Otro, aquel ser nebuloso, imprescindible para la vida (Ravetti, 2005; 321).

Asimismo, en tanto la performance es un acto, experimentar la escritura como performance implica efectos sobre quien escribe:

(...) se trata de una práctica de pensamiento arriesgado, tanto para quien se aventura en su en-sí y en su en-torno, como para quien aprovecha experiencias comunes y públicas y las vive como propias, volviéndose un laboratorio expuesto de lo personal, de lo social e incluso de lo histórico y de la tradición (Ravetti, 2005; 318).

Un ejemplo concreto de este efecto se percibe en el trabajo de Verónica Gerber Bicecci, que camina en un sentido alternativo: de la escritura a las artes. La importancia de la teoría del punto de vista de Harding nos ayuda a destacar el lugar de enunciación desde el privilegio epistémico, detectando sesgos y comprendiendo fenómenos sociales, a razón de su posición social, desde la objetividad fuerte que no se logra a través de la neutralidad, sino a través de la diversidad y la inclusión de perspectivas marginadas, de perspectivas múltiples; de dar voz a quienes no les ha sido concedida, a mostrar visiblemente un proceso de empoderamiento y justicia social. *Lee lo que ves*, comienza el ensayo Ambliopía (2021) que cuenta, como una autobiografía, cómo el padecimiento visual de una niña de siete años redefine su lenguaje: “En esa visita al consultorio descubrí que al tapar mi ojo izquierdo podía ver como a través de un calidoscopio, pero obstruido y monocromático, defectuoso” (Gerber Bicecci, 2021, p. 20). Como una alegoría del ojo amblíope, el que está en continuo escape, Gerber compara la escritura con una posibilidad de escape:

Escribir es habitar un paralelo, leer es merodearlo. Cuántas veces hemos releído un texto en busca del escape. Más de la mitad de lo que leemos es un embuste y aún a sabiendas de ello, lo creemos. Pensamos que un hecho real lo inspiró. Pero es siempre una mentira (...) Falsificaciones que conectan

asombrosamente una serie de ocurrencias. Acciones envidiablemente concretas que nunca suceden aquí (Gerber Bicecci, 2021; 23).

No obstante, esa posibilidad defectuosa abre el espacio para una “literatura sin palabras, una literatura de acciones (...) La crónica de una mudanza. Del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada” (Gerber Bicecci, 2021; 23).

En *Conjunto vacío*, Gerber Bicecci (2015) trasgrede la cualidad comunicativa de las palabras valiéndose de diagramas de Venn para expresar las secuelas del exilio en una mujer que no sabe si dedicarse a las artes visuales o la literatura. La escritura toma una dimensión visual. *Lee lo que ves* no es sólo la indicación del oftalmólogo es la invitación a pensar la escritura, y la capacidad lectora, como una posibilidad de *hacer cosas con palabras*.

### 3.6 Género epistolar y construcción de subjetividades

Si la escritura puede ser un acto performativo (capaz de revelar los códigos y normas reiteradas que construyen el género y, al mismo tiempo, tiene una función pedagógica y trasgresora), surgen nuevas interrogantes: ¿pueden las cartas constituir una narrativa performática? ¿qué cuestionamientos adelanta? Esta investigación, además, se enfrenta a otros desafíos ¿cómo analizar las cartas de mujeres del siglo XIX? ¿qué normas se reiteran y cuáles se reescriben? ¿cuáles son los efectos inmediatos y permanentes de este tipo de acto performativo?

A partir de un diálogo entre Mijail Bajtín, Michel Foucault y Judith Butler, Laura Fernández Cordero (2013) propone estudiar las cartas como “espacios de producción de subjetividad”, para entender la complicada relación entre la

correspondencia “privada” y las condiciones de su producción, evitando las dicotomías público-privado, individuo-sociedad, sujeto-condiciones. Fernández Cordero (2013) señala que el género literario epistolar retrata dos rasgos del lenguaje propuestos por Bajtín: la dialogicidad y la destinación. Por dialogicidad, Bajtín se refiere a la capacidad del lenguaje de fundar a un sujeto “en plena socialidad y en permanente respuesta a los otros” (Cordero, 2013; 24), pues las palabras son al mismo tiempo propias, neutras y ajenas, en las que la propia expresividad se teje con los ecos de otras personas. En ese sentido, la expresión de la subjetividad a través de la palabra no puede entenderse como un monólogo personal, sino como un diálogo sostenido.

La carta, como medio de proximidad e intermediación (Anzaldúa; 2020), no es entonces un autorretrato del remitente, sino que “guarda las huellas de las voces ajenas que la habitan (...) el remitente habla desde la voz de los otros y siempre para responder” (Fernández, 2013; 25). La segunda característica, la destinación, también se refiere a una dimensión múltiple, pues la carta, naturalmente parte del diálogo, además, está escrita para “un destinatario superior”, sea este la sociedad, una divinidad, la verdad, o cualquier otro imperativo categórico.

La lectura de Foucault, por su parte, pone énfasis en la construcción del yo y el poder. A través de la noción de las *tecnologías del yo*, Foucault (1990) señala la importancia del conocimiento de uno mismo como práctica de liberación frente a las técnicas de dominación y la microfísica del poder, pues aquellas:

(...) permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una

transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 1990; 48).

La correspondencia, por tanto, puede funcionar como registro de las memorias personales o *escritura de sí*, de modo que actúa sobre el remitente y el destinatario, en un doble movimiento:

(...) la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la misiva que recibe, se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara (Foucault, 1999; 300).

De modo que, como señala Fernández Cordero (2013), las cartas no son una revelación de la vida íntima, sino la expresión de que “quien se entrega a la práctica epistolar está construyendo esa interioridad a fuerza de escribirla y escribirse” (p. 26).

Para Fernández Cordero (2013), estos planteamientos pueden complementarse con la lectura butleriana de la performatividad del género y su potencia transgresora, pues en una carta, aunque la voz de la primera persona replica la matriz heteronormativa, existe la potencialidad de la subversión:

Una práctica creativa o paródica que permita elegir los adjetivos que evitan el género, los mezcle heréticamente, explote los equívocos, juegue a travestir al emisor, aproveche las formas impersonales o que ejercite tantos otros recursos con los que sabemos tensionar el discurso. (Fernández Cordero, 2013; 27).

En síntesis, las cartas, lejos de expresar existencialismos son reflejo de subjetividades historizadas, generizadas y contingentes.

La correspondencia escrita por mujeres es un ejemplo de la construcción subjetiva. Yamile Silva (2014; 16) resalta la importancia de las epístolas para la identificación de la voz de las mujeres, pues al servir de tránsito entre los espacios público y privado, “permiten una serie de identidades múltiples textuales del género, que posibilitan, por medio de una hábil manipulación, que las mujeres insertaran su propia voz”.

En otros trabajos, Silva (2011 y 2016) analiza cartas escritas por mujeres entre los siglos XVI y XVII en Hispanoamérica y encuentra, por un lado, el ejercicio del poder escritural y físico de las remitentes y, por el otro, una “progresión inversa” del objeto de la solicitud y de la voz de quien escribe. En efecto, a través de la narración de cartas escritas destinadas a las autoridades virreinales, Silva (2011 y 2016) da cuenta de la apropiación de una narrativa negada a las mujeres y del ejercicio de su agencia. Tal como indica Butler (2001) en su estudio sobre Antígona, las mujeres que estudia Silva (2016; 85) “ocupa(n) más que usa(n) una lengua que, por demás, nunca termina por pertenecerle(s)”, pues en sus reclamos se hacen partícipes de los conflictos y las guerras, o sea, del espacio público que, por su condición de mujeres, les era “naturalmente” negado. Esta usurpación del lenguaje entraña una tensión entre la expresión de los deseos propios y el uso de una lengua ajena dentro de la cual esas mujeres no se reconocen. Esa tensión demanda, según Silva, diferentes actos performativos en la escritura, como el silencio, la modestia, la polifonía, preparando así al lector para su pedido.

Las epístolas de las mujeres del periodo colonial estudiadas por Silva ilustran el uso del lenguaje no para commover, sino para exigir, “en tono sutil pero no sumiso –y aquí la habilidad discursiva de las autoras por la honra de sus esposos o padres”

(Silva, 2016; 90). A través de la recuperación de las hazañas, sufrimientos o la lealtad de los hombres vinculados a ellas, las autoras se apropián del espacio reservado a los hombres para demandar favores a las autoridades. Esta *escritura de la merced* (Silva, 2016) permite a las mujeres cuestionar el lugar y el silencio que les era asignado y reclamar sus derechos. En los términos propuestos, la paradoja de una escritura que reproduce el género y la ruptura del silencio de las mujeres es sólo aparente, pues

(...) aunque, las autoras siguen los preceptos epistolares, los transforman para acomodarlos a otras formas retóricas, las legales, para validar su dialéctica y a un nivel superior de significación, para validarse a sí mismas. Dicha validación, además, es un ejercicio de doble subversión ya que la petición-merced desdibuja los límites jerárquicos. Es decir, el Rey es quien debe retribuir y en este sentido se encuentra en deuda con las autoras. No se suplica, se exige (Silva, 2016; 90).

En efecto, las cartas superan la dicotomía espacio público-privado, pues redefinen no sólo los roles sino los espacios sociales y físicos. En el análisis de otras epístolas de la época, Silva (2014) sugiere que las cartas pueden ser representaciones del espacio, en el sentido planteado por Henri Lefebvre, es decir, “los signos, los significados, los códigos y el conocimiento que permite hablar de dichas prácticas espaciales y entenderlas. Aquí se conjugan el conocimiento, el poder y la ideología” (p. 23). Las autoras, como testimoniantes, dan cuenta de los códigos, signos y significados de las prácticas materiales.

Silvia L. López (2018) llega a conclusiones similares en su estudio de la correspondencia entre Manuela Sáenz y Simón Bolívar. Para López (2018), las

cartas entre ambos personajes, si bien contienen una dimensión romántica, son mucho más que eso, pues el género epistolar puede funcionar como *dispositivo de subjetivación*. En primer lugar, en tanto *escritura de sí*, las cartas habitan al mismo tiempo el espacio privado y el público, por lo que “permite la puesta en escena de afectos privados con proyección pública” (López, 2018; 246). Así, en la correspondencia entre Sáenz y Bolívar hay una reiteración del discurso amoroso acompañada de la causa política

Enfatizando las características de la lealtad y la confianza, como las cualidades que la volvían indispensable para Bolívar en momentos de inestabilidad y lucha, ella [Manuela Sáenz] se forjaba un rol público justificable siempre dentro los códigos privados de la puesta en escena del amor-pasión. (López, 2018; 246).

Es decir, como también lo sugieren los estudios de Silva, a través de valores como la lealtad y la amistad, Sáenz se construye como “una enunciadora patriótica que vuelve indisoluble el amor de su fidelidad a la causa política” (López, 2018; 246). Es interesante notar que este *sujeto epistolario* (López, 2018; 247), no desaparece con la muerte de Bolívar, pues las mismas fórmulas se mantienen con otros personajes políticos, como el presidente ecuatoriano, Juan José Flores, “la amistad y la lealtad a la causa bolivariana, un coto propio de los hombres a quienes se les permitía sacrificar intereses privados por el bien público, pasan a ser el espacio subjetivo desde el que Sáenz se constituye” (López, 2018; 248).

Elaborar un análisis más detallado y profundo de esta correspondencia es tarea pendiente de esta investigación y haremos el acercamiento oportuno a este propósito en los siguientes apartados compartiendo desde ahora que este trabajo es inacabado y que se irá situando y contextualizando de la mano con mí subjetiva

escritura y experiencia, así como mi objetiva vestimenta en la representación de los hallazgos investigativos. Sin embargo, los aportes de Ravetti, vinculados con los trabajos de Butler, Austin y Foucault, así como las propuestas de Silva y López ofrecen importantes herramientas teóricas para analizar los escritos de Manuela Sáenz en tanto actos constitutivos y trasgresores, mismos que acompañan esta indagación.

#### 4. APARTADO METODOLÓGICO

La presente investigación se centra en analizar los actos performativos e irruptivos de Manuela Sáenz en el contexto de la lucha por la independencia en América Latina. El objetivo principal es comprender cómo Sáenz utilizó la performance y la escritura como herramientas para desafiar las normas y convenciones de género de su época y construir su subjetividad. Para lograr este objetivo, se utilizará un enfoque cualitativo, basado en el análisis crítico del discurso y la teoría de la performatividad.

##### Matriz de Categorías de Análisis

La matriz de categorías de análisis se centrará en las siguientes categorías:

- Actos performativos: acciones y comportamientos que desafían las normas y convenciones de género.
- Performance y subjetividad: la forma en que Sáenz se representa a sí misma y construye su subjetividad a través de la performance y la escritura.
- Género del lenguaje epistolar: la forma en que Sáenz utiliza el lenguaje para construir su identidad y expresar sus emociones y pensamientos.

##### Elección de las Técnicas de Investigación

Se utilizarán técnicas de análisis crítico del discurso, como el análisis de contenido y el análisis del lenguaje, para examinar las cartas y otros textos escritos por Sáenz. También se analizarán imágenes y retratos de Sáenz, utilizando técnicas de análisis visual. La estrategia de aplicación será la de un estudio de caso, enfocándose en la figura de Sáenz y su contexto histórico.

## Método de Análisis

El método de análisis será el análisis crítico del discurso, que permitirá desentrañar los significados y sentidos que Sáenz otorgó a sus acciones y palabras.

Se utilizarán herramientas teóricas como la performatividad de género de Judith Butler y la teoría del punto de vista de Sandra Harding argumentando que el conocimiento siempre está situado e influenciado por factores sociales y políticos. Al analizar el contenido de las cartas, diarios y la vestimenta militar de Manuela Saénz, considero a su contexto social y político y la influencia que éste tuvo en sus pensamientos y acciones. Propuesta de guion de interpretación en el análisis crítico del discurso (ACD):

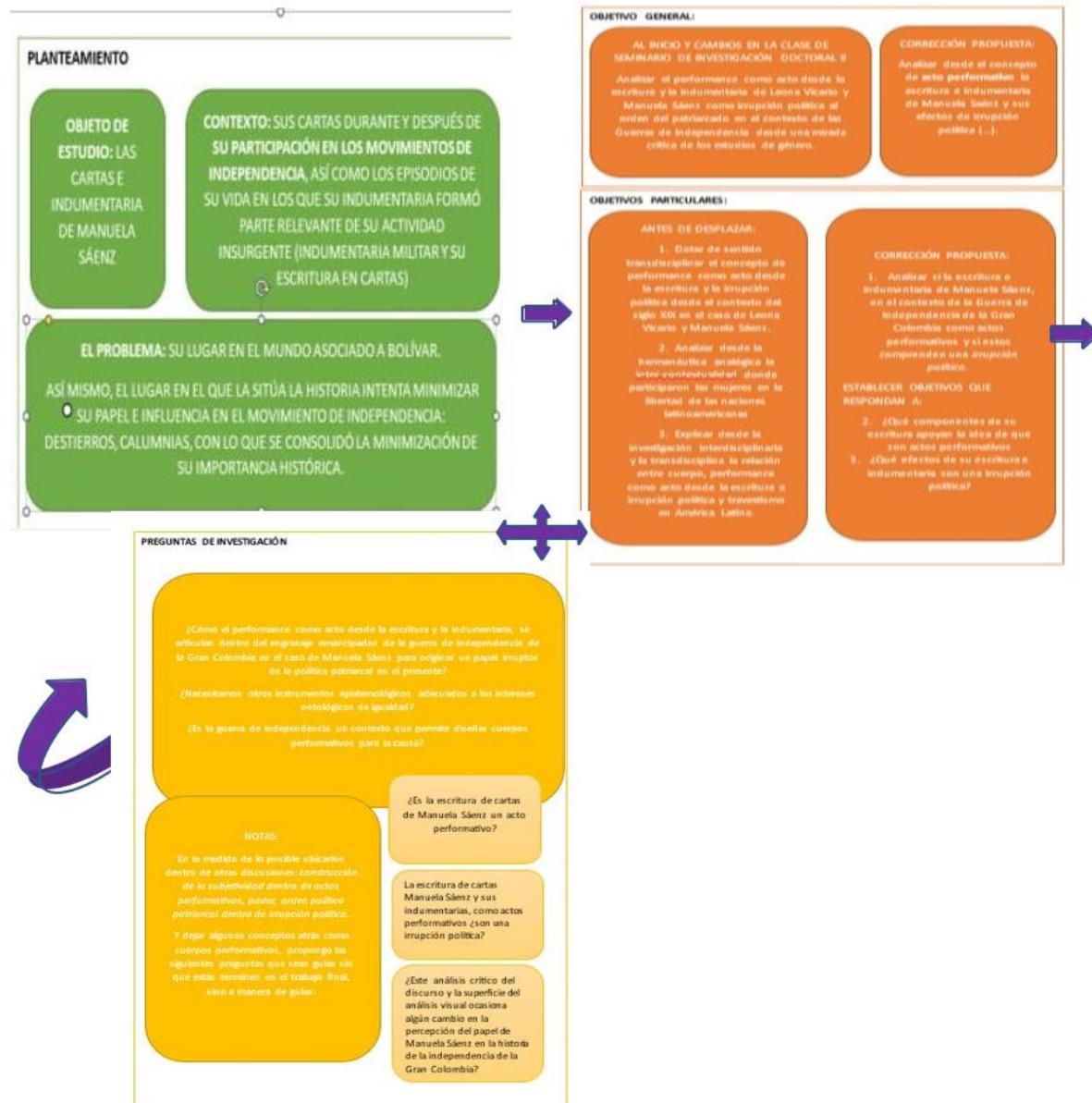
El guion de interpretación se centrará en los siguientes aspectos:

- La construcción de la identidad y la subjetividad en las cartas de Sáenz.
- La forma en que Sáenz utiliza el lenguaje para desafiar las normas y convenciones de género.
- La relación entre la escritura y la performance en la construcción de la identidad de Sáenz.

## Marco Analítico del ACD

El marco analítico del ACD se basará en la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y la teoría del punto de vista de Sandra Harding. Se analizarán los textos y las imágenes de Sáenz en su contexto histórico y cultural, buscando comprender cómo se intersecan la identidad de género, la raza y la clase social en su experiencia.

## 4.1 Síntesis del planteamiento del problema y objetivos de la investigación



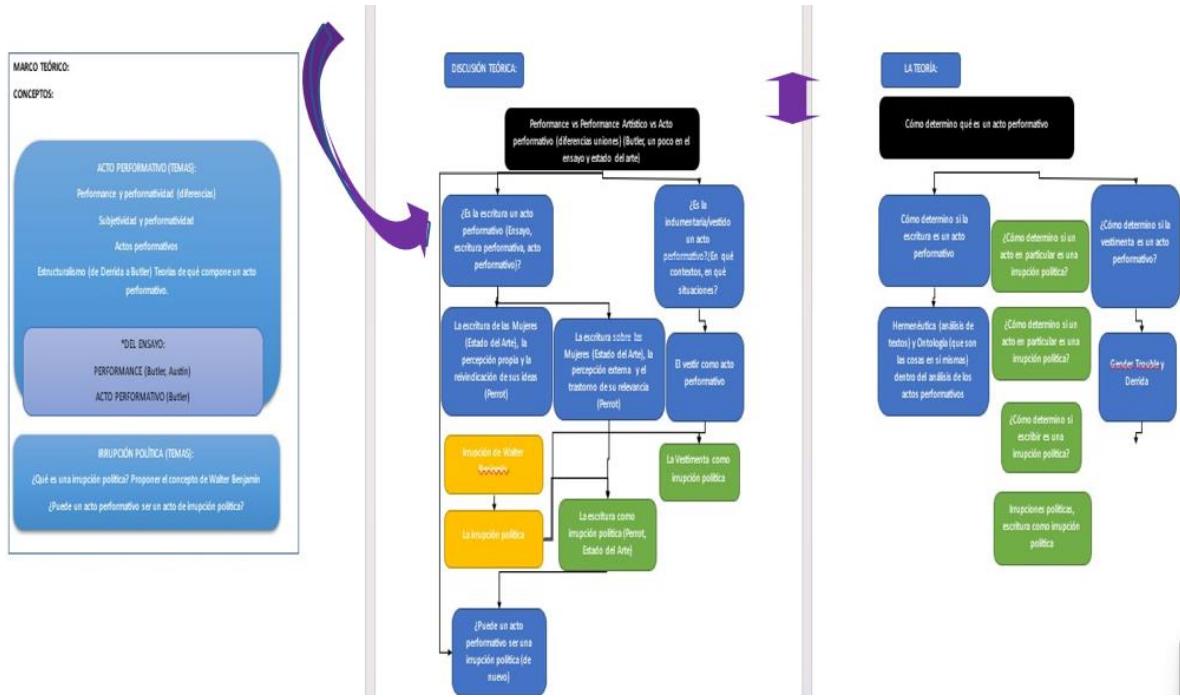


Figura 15. Cuadro sinóptico del planteamiento del problema y objetivos.

## PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo el performance, como acto desde la escritura y la indumentaria, se articula dentro del engranaje emancipador de la guerra de independencia de la Gran Colombia, en el caso de Manuela Sáenz, para originar un papel irruptor de la política patriarcal en el presente?

¿Necesitamos otros instrumentos epistemológicos adecuados a los intereses ontológicos de la igualdad? ¿Es la guerra de independencia un contexto que permite diseñar cuerpos performativos para la causa?

### Notas:

En la medida de lo posible, ubicarlos dentro de otras discusiones: construcción de la subjetividad dentro de actos performativos, poder, orden político patriarcal dentro de irrupción política. Y dejar algunos conceptos atrás como cuerpos performativos, propongo las siguientes preguntas que sean guías sin que éstas terminen en el trabajo final, sino a manera de guías:

¿Es la escritura de cartas de Manuela Sáenz, un acto performativo?

La escritura de cartas de Manuela Saénz y sus indumentarias, como actos performativos ¿son una irrupción política?

¿Este análisis crítico del discurso y la superficie del análisis visual ocasiona algún cambio en la percepción del papel de Manuela Saénz en la historia de la independencia de la Gran Colombia?

Figura 16. Preguntas de investigación.

En este mapa se muestra el hilado que propongo para el desarrollo de este trabajo. Por un lado, tenemos la revisión teórica sobre acciones performativas, donde justifico como tales los actos de en Manuela Sáenz: escribir cartas, vestirse con ropa asociada a los hombres. Además, se hará una revisión de fuentes históricas en el trabajo de archivo en tanto a las cartas, fotografías (imágenes) y

pinturas, para una reinterpretación del pasado con relación a las acciones performativas presentes, con la implicación del anacronismo que pueda representar.

En el siguiente apartado se hace un análisis de biografías, novelas y documentos de archivo. Se revisan las cartas, fotografías, imágenes y pinturas de Manuela Saénz. Además, considero necesario contextualizar los trabajos que analizo (así como mi propio trabajo), para lo cual dedico un apartado a la historiografía de las mujeres.

#### 4.2 Matriz de categorías de análisis.

Preguntas de investigación			
Objetivo General	Analizar desde el concepto de actos performativos, la escritura y los vestidos de Manuela Saénz y sus efectos de irrupción política.		
Objetivos Específicos	Categoría de Análisis	Dimensiones de Análisis	Preguntas guía ( <i>para organizar instrumento de recolección de información</i> )
Analizar si la escritura y los vestidos de Manuela Saénz, en el contexto de las guerras de Independencia de la Gran Colombia, son actos performativos y si estos comprenden una irrupción política.	Actos performativos	Actos performativos	¿Son la escritura y los vestidos de Manuela Saénz actos performativos?
Analizar los efectos de irrupción que tuvieron las formas y canales particulares de la escritura y vestimenta de Manuela Saénz.	Actos performativos	Actos performativos	La escritura de Manuela Saénz y su vestimenta como actos performativos Vestimenta como acto performativo Escritura como acto performativo

<p>Explicar desde la investigación interdisciplinaria y la transdisciplina la relación entre cuerpo, performance y travestismo en América Latina.</p>	<p>Actos performativos</p>	<p>Actos performativos</p>	<p>Acciones performativas como categoría de análisis Historiografía de las mujeres en los Procesos de independencia de América Latina</p>
<p>Analizar desde el discurso crítico y el análisis de las imágenes</p>	<p>Actos performativos</p>	<p>Actos performativos</p>	<p>Vestimenta como acto performativo Escritura como acto performativo</p>

Figura 17. Tabla de matriz de categoría de análisis.

Cabe señalar la importancia de las epistemologías feministas que nos convocan a comprender, entender y abordar las desigualdades de género en la producción de conocimiento.

En el desarrollo de este acto investigativo, que es para mí una participación performática, agencial y encarnada, trato de destacar la importancia de las experiencias de las mujeres como es el caso de Manuela Saénz. En esta indagación busco que se observe su contribución situada en el movimiento independentista de la Gran Colombia y visibilizo la exclusión histórica de las mujeres en estos aconteceres desde una análisis crítico y situado, destacando actos performativos que se configuran en actos irruptivos en el entorno y contexto de las mujeres en tanto a su presencia en lo público de la política y el orden del poder.

Las epistemologías feministas han contribuido a la forma en la se produce conocimiento, ya que promueven la igualdad de género en la sociedad, destacando la importancia de las experiencias y perspectivas de las mujeres en la producción del conocimiento y en la toma de decisiones. Es decir, las epistemologías feministas son conocimientos situados y encarnados de quien investiga.

Desde mí experiencia esta investigación me ha interpelado de maneras que resultan en un conocimiento situado y de agencia encarnada, lo que me ha implicado reconocer que:

- a) El conocimiento se produce dentro de un contexto específico.
- b) Refleja las experiencias y las perspectivas de quien lo produce
- c) Reconoce la posición social de quien produce el conocimiento
- d) Considera las relaciones de poder al producir un conocimiento situado y encarnado
- e) Se da voz a quienes han sido callados a través de sus experiencias y perspectivas en la búsqueda de la justicia social y la igualdad de género.
- f) Coadyuva a la reflexividad sobre la propia posición social y desde ahí agenciar objetividad en la investigación desde los estudios críticos de género.

Estas epistemologías feministas son importantes pues denuncian:

1. Carácter androcéntrico y sexista de la investigación
2. La invisibilidad y desatención a las experiencias e intereses de las mujeres
3. La falta de valoración de los saberes tradicionalmente asociados a lo femenino

(subjetividad, afectos, emociones, cuerpos, comunidades y cuidados)

4. Las desigualdades de género que se producen en los procesos de producción de conocimiento

5. Postulados positivistas tales como la neutralidad, racionalidad y universalidad de la ciencia, porque es necesario integrar las subjetividades, el entorno y el contexto.

Este enfoque crítico es la base sobre la que se sustentan las propuestas metodológicas:



Figura 18. Actos performativos.

#### 4.3 Elección de las técnicas de investigación

Estas técnicas de investigación buscan: a) revelar y superar los sesgos androcéntricos en la investigación, es decir refleja la experiencia de las mujeres dentro de las jerarquías sociales, en este caso en la experiencia situada y encarnada de Manuela Saénz, y en la propia; b) crear un cambio social a través de

enfoques narrativos desde el empoderamiento social que promuevan la equidad entre los géneros y la justicia social; c) representar la diversidad humana, partiendo de la idea de que cada conocimiento es situado, encarnado y agencial, y así revelar y acoger la diversidad de la experiencia social; d) reconocer la posición de la persona que investiga, las experiencias situadas, encarnadas y agenciales que determinan el proceso de investigación y la importancia del estudio.

Planteo una epistemología y una metodología feministas a través del análisis del discurso crítico o análisis de texto, que será la técnica de investigación para los fines de esta pesquisa, como lo enunciamos en la introducción. Esta perspectiva teórica y metodológica nos provoca (y sitúa) a aprender sobre la conversación y el contexto, también estudiará el discurso como una praxis de acción social situada, con vínculos de condiciones sociales producidas en ideologías, aunque también en las representaciones culturales, históricas e institucionales como signo de comunicación; en tanto a la interacción escrita: los elementos de la escritura, el tiempo y la forma de la misma y las condiciones de la producción, en específico de la escritura de Manuela Saénz y la recepción de lo escrito por ella misma ante el otro.

La comunicación es central en el análisis de la filósofa Judith Butler, quien toma los conceptos de performatividad de Austin y establece que el *género* es *performativo*, es decir, un conjunto de comportamientos y expresiones del cuerpo que, a través de la repetición, van *produciendo* la idea de género (Butler, 2005). Esta aseveración tiene como base el trabajo de Simone de Beauvoir (1958), *El segundo sexo*, en el cual establece que “no nace mujer se llega a serlo”. Como se demostrará, la línea que une los preceptos de comunicación, performatividad,

subjetivación y género permite proponer elementos teóricos y metodológicos que permitan leer de forma crítica los escritos de Manuela Sáenz.

La comunicación escrita y las diferentes formas de arte muestran diversas conductas, indumentarias, formas de relacionarse, moverse y hablar que reproducen aquellas que se *representan* en la vida real. El vestirse y hablar, ser de cierta manera, ayuda a construir una imagen que influye en quien la lee y ve. Así se representan masculinidad y femineidad dentro de las diversas obras teatrales, del cine y la literatura, entre otras. Para el análisis de los textos como mensajeros de estas formas particulares de *representar* un género es indispensable la teoría de Teresa de Laurentis (1987) sobre *las tecnologías del género*, también es pertinente una evaluación del lenguaje como forma de transmisión de ideas que influyen en la conducta del individuo, a este respecto Butler (2005) y Jacques Lacan (1993) son fuentes necesarias sobre la construcción de las ideas sobre género a través de estar en constante contacto con imágenes, textos y formas de representación.

#### 4.4 ¿Qué texto se va a analizar?

La escritura de las mujeres que participaron en los movimientos armados representa una forma de testimonio. Esta escritura supone la irrupción a la estructura del poder que busca minimizar, desaparecer y deslocalizar el rol que jugaron dentro de los procesos transformativos de América Latina. En el caso particular de Manuela Sáenz, las cartas componen una vindicación o reivindicación de sus ideas, un reclamo de su lugar en la historia, más no de protagonismo. Es este lugar, cuestionado por enemigos y correligionarios, lo que es verdaderamente incendiario. Su lugar en la historia, sin embargo, no empata con la protección a la

vida; el lugar de las mujeres como madres y cuidadoras tiene un sentido de preservación y es por eso por lo que estas mujeres deben de ser disciplinadas. La disciplina como tecnología de poder es importante para sacar a Manuela Sáenz de las cartas y llevarla de nuevo a los bustos en trajes de época (Oksala, 2015).

## 4.5 Método de análisis

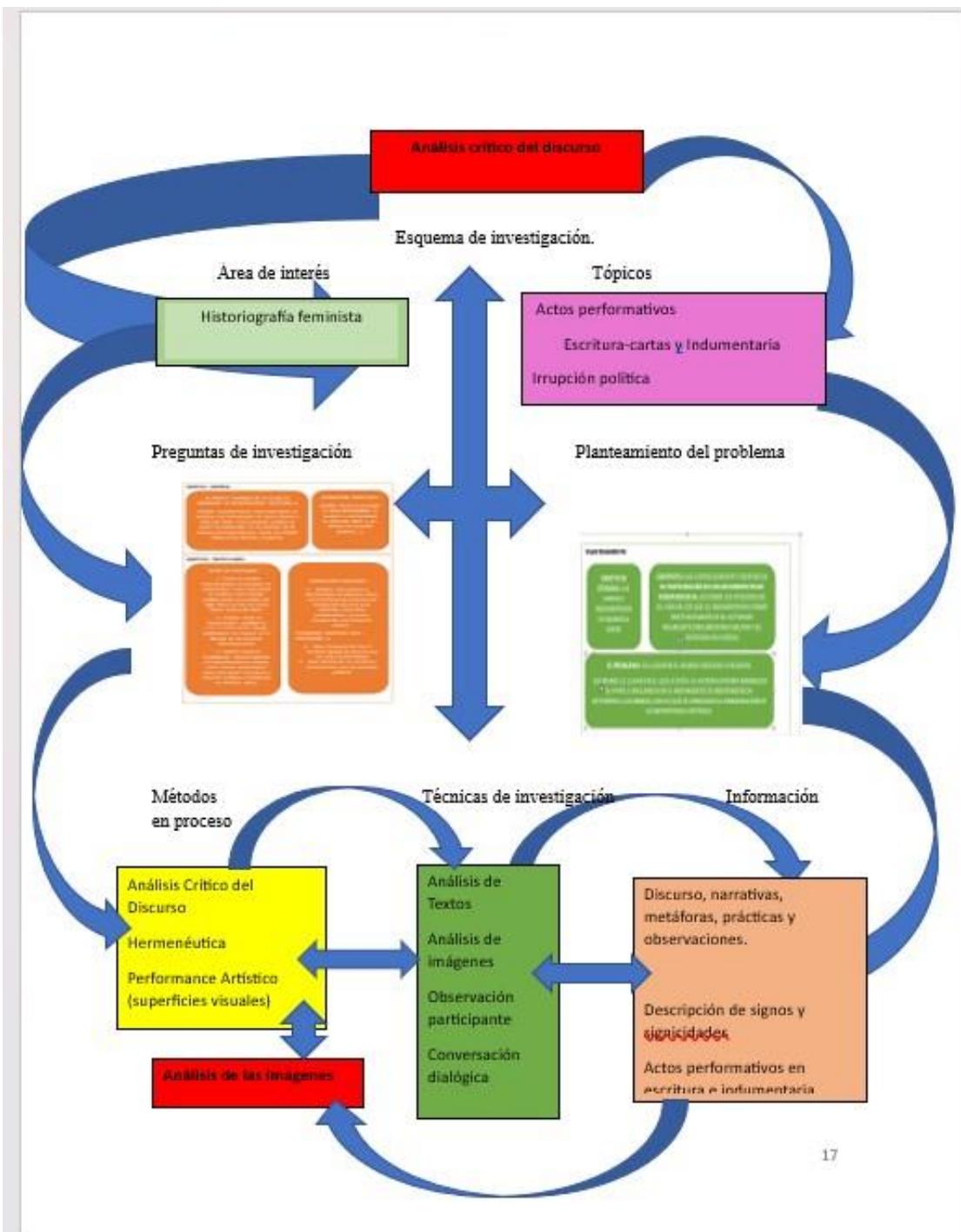


Figura 19. Método de análisis.

## 4.6 Propuesta de guion de Interpretación en el análisis crítico<sup>17</sup> del discurso (ACD):

### Desarrollo de la Teoría del Análisis Crítico del Discurso de Foucault

La teoría del análisis crítico del discurso, de Michel Foucault, se desarrolló a lo largo de su carrera como filósofo y teórico social. A continuación, se presentan algunos hitos importantes en el desarrollo de su teoría:

Década de 1960: Foucault comenzó a desarrollar su teoría del análisis crítico del discurso en la década de 1960, con obras como "Historia de la locura en la época clásica" (1961) y "Las palabras y las cosas" (1966). En estas obras, Foucault analizó cómo el discurso se utiliza para construir y mantener las relaciones de poder en la sociedad.

Década de 1970: En la década de 1970, Foucault continuó desarrollando su teoría del análisis crítico del discurso con obras como "Vigilar y castigar" (1975). En esta obra, Foucault analizó cómo el discurso se utiliza para ejercer poder y controlar a los individuos en la sociedad.

La teoría del análisis crítico del discurso de Foucault ha tenido una gran influencia en una variedad de campos, incluyendo la sociología, la antropología, la historia y la teoría política.

---

<sup>17</sup> El análisis del discurso crítico en las cartas de Manuela Sáenz es fundamental para la investigación histórica, ya que proporciona una visión profunda de la sociedad y la política de su época; también es relevante para los estudios de género, ya que destaca la perspectiva feminista de Manuela Sáenz y su lucha por la igualdad y la libertad de las mujeres.

Este tipo de análisis en las cartas de Sáenz también puede ser aplicado desde lo político, ya que refleja su compromiso con la justicia social y su deseo de cambio positivo en la sociedad.

La teoría del análisis crítico del discurso de Foucault me ayudó a comprender cómo se ejerce el poder en la sociedad y cómo se utiliza el discurso para legitimar o desafiar las relaciones de poder existentes y cómo esto puede influir en nuestra comprensión del mundo. Las ideas de Foucault siguen siendo relevantes en la actualidad, ya que su análisis crítico del discurso puede ser aplicado a una variedad de contextos, incluyendo la política, los medios de comunicación y la educación.

#### Análisis Crítico del Discurso en las Cartas de Manuela Sáenz

Las cartas de Manuela Sáenz ofrecen una visión profunda de su pensamiento crítico y su perspectiva sobre la sociedad y la política de su época. La pretensión es revelar algunos aspectos destacados del análisis del discurso crítico en sus cartas:

- Crítica social: En sus cartas, Manuela Sáenz critica la sociedad de su época, destacando las injusticias y desigualdades que enfrentaban las mujeres y otros grupos marginados. Su discurso crítico refleja su responsabilidad con la justicia social y su deseo de cambio.
- Perspectiva feminista: Las cartas de Manuela Sáenz también revelan una perspectiva feminista, ya que cuestiona los roles tradicionales de género y aboga por la igualdad y la libertad de las mujeres. Su discurso crítico desafía las normas sociales y políticas de su época.
- Análisis político: En sus cartas, Manuela Sáenz analiza la política de su época, criticando la corrupción y la opresión. Su discurso crítico refleja su compromiso con la libertad y la justicia, y su deseo de ver un cambio positivo en la sociedad.

Destaco la importancia del análisis crítico del discurso en este apartado a fin de mostrar una comprensión histórica, ya que el análisis del discurso crítico en las cartas de Manuela Sáenz proporciona una comprensión más profunda de la historia

y la sociedad de su época, ayuda a entender las complejidades y desafíos que enfrentaban las mujeres y otros grupos marginados como las personas afrodescendientes.

Desde las epistemologías feministas este tipo de análisis crítico del discurso también destaca la perspectiva feminista de Manuela Sáenz, lo que es fundamental para comprender la lucha por la igualdad y la libertad de las mujeres en la historia.

Considero esto de especial importancia, porque el análisis crítico del discurso en las cartas de Manuela Sáenz sigue siendo relevante en la actualidad, ya que refleja temas universales como la justicia social, la igualdad y la libertad.

El Análisis Crítico del Discurso como método para esta investigación parte desde la teoría y método que trata sobre el lenguaje y la semiosis, lenguaje corporal, lenguaje visual y acciones sociales situadas.

Ubicación teórica del ACD Análisis del discurso crítico y acciones sociales situadas en actos performativos de la escritura e indumentaria de Manuela Sáenz y su irrupción política en la independencia de la Gran Colombia	
Acciones o prácticas sociales. Elementos: Actividad productiva Medios de producción Relaciones sociales Valores culturales Conciencia Semiosis	¿Para qué y para quién? ¿Quién lo dice? ¿Qué se dice? ¿De qué? ¿a quién? ¿de quién? ¿Por qué? y ¿Por qué? (motivos y razones) ¿Desde dónde se dice lo que se dice? ¿Qué palabras o frases han atraído nuestra atención?

Figura 20. Tabla de ubicación teórica del ACD

#### 4.7 El marco analítico del ACD

Esquema representativo para un marco analítico del análisis crítico del discurso. Sostenido sobre la base del concepto de “crítica explicativa” expuesto por Bhaskar, (Bhaskar, 1986; Chouliaraki y Fairclough, 1999)

- 1.- Centrarse en un problema social que tenga un aspecto semiótico.
- 2.- Identificar los elementos que lo obstaculizan con el fin de abordarlos, mediante el análisis de:
  - a) la red de las prácticas en la que están localizados
  - b) la relación de semiosis que mantiene con otros elementos de la particular práctica (o prácticas) de que se trate
  - c) el discurso (es decir, la propia semiosis)
    - Análisis estructural: el orden del discurso
    - Análisis interaccional
    - Análisis interdiscursivo
    - Análisis lingüístico y semiótico
- 3.- Considerar si el orden social (la red de prácticas) <necesita> en cierto sentido el problema o no.
- 4.- Identificar las posibles formas de superar obstáculos.
- 5.- Reflexionar críticamente sobre el análisis (1-4).

#### 4.8 Elección de las técnicas de investigación.

La otra técnica de investigación que utilizaremos es el análisis de imágenes a través de la fotografía como objeto y herramienta de investigación. Colocar en tensión las ideas que surgen al revisar fotografías, “imágenes”, y empezar a

entender y comprender qué hay y qué provoca el mirarlas, situarlas en un contexto histórico y engarzarlas en el campo del análisis de la intención investigativa nos induce a una construcción narrativa que requiere reconocer las superficies técnicas, estéticas y expresivas en tanto a los hallazgos obtenidos en la propia imagen.

El uso de la imagen en la investigación desde Mitchell (2017) nos coloca como en un recorrido en torno a las imágenes que nos motiva a situarlas desde un punto de partida dado, como en un orden preestablecido desde lo apreciativo inmediato a lo que provoca volver a mirarlos. En tanto Belting (2011) insiste en la proyección de causa, mirar las imágenes y lo que proyecta o se queda registrado en la mente.

Colocar la idea de que la imagen es sólo una proyección del conocimiento e interpretación previa del propio conocimiento y de lo pretendido en representación creo que configura lo que Belting (2011) ocupa como “desmaterialización” y hoy en la visual digitalización tan cotidiana en este aquí y ahora.

Se identifican los actos performativos como actos irruptivos, en el caso de Manuela Saénz, a través de sus cartas (en específico dos actos; contextualizadas e imaginadas en la implicación de la corporalidad y el momento histórico) y las imágenes de las indumentarias ocupadas por la heroína en casos de las batallas bélicas y escapes ante persecuciones que hoy podrían configurarse como violencia política.

Este análisis en fotografía va motivando a identificar a las imágenes en su propia historicidad y así describir vínculos de parentesco que se construyen en esto que se describe como relationalidad y lo que se acuerpa en imagen-contexto-interpretación.

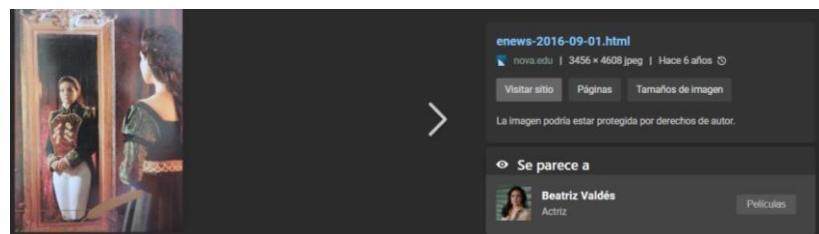
<p>Ubicación teórica del ACD</p> <p>Análisis de la imagen “fotografía” y acciones sociales situadas en actos performativos de la escritura e indumentaria de Manuela Saénz y su irrupción política en la independencia de la Gran Colombia</p>	
<p>La estética formal</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Superficie pictórica</li> <li>• Relaciones de forma</li> <li>• Belleza- es atributo de la forma</li> <li>• Inmanente</li> <li>• Función</li> </ul>	<p>Imágenes en el idealismo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Esencia</li> <li>Forma-contenido</li> <li>Idea por desvelar</li> <li>Belleza- contenido</li> <li>Trascendental</li> <li>Propósito</li> </ul>

Figura 21. Tabla teórica del ACD.

#### 4.9 ¿Qué imagen se va a analizar?



Figura 22. Imagen de carta con representación visual. Fuente Google.



Detalle de la fuente de la imagen

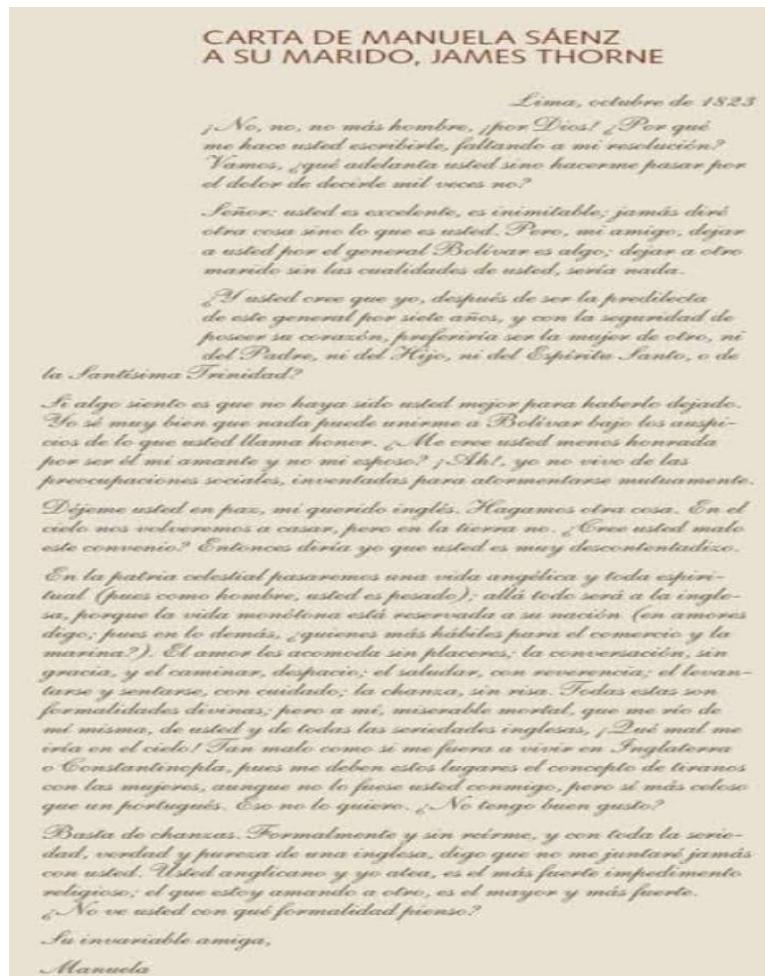
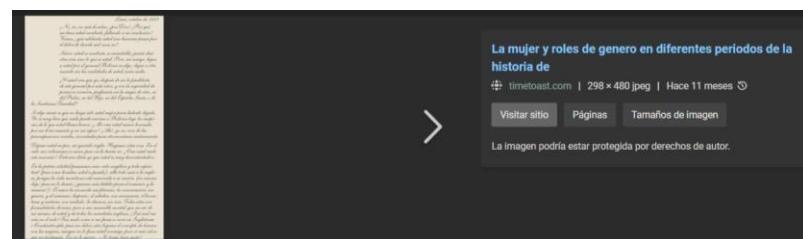


Figura 23. Imagen de representación de carta de Sáenz a Thorne. Fuente: foto tomada de Google



Detalle de la fuente de la imagen.

#### 4.9.1 ¿Qué estrategia de aplicación se utiliza?

Indicaciones generales para analizar la imagen:

1. Observar.
2. Identificar protagonistas, símbolos.
3. Identificar actitudes.
4. Identificar temática: hito o proceso graficado.
5. Identificar intención del autor o autores.
6. Averiguar y referirse contexto histórico, conceptos fundamentales, hitos, procesos.

#### 4.9.2 ¿Qué es la fotografía como herramienta de investigación?

La fotografía permite observar, analizar y teorizar la realidad social. Más específicamente, la imagen como dato ayuda a contextualizar lo observado y posibilita profundizar sobre aspectos menos visibles en otros modos de registro de lo observado.

#### 4.9.3 ¿Qué se analiza en una imagen?

El análisis de la imagen permite valorar el hecho estético desde otra perspectiva: la descomposición y síntesis del hecho en sí, del mensaje, del tema y de toda la estructura organizada con el propósito de transmitir informaciones y comunicaciones a un espectador heterogéneo.

El arte le pertenece a quien tiene una inteligencia libre, vemos que la fotografía es una **representación artística** porque expresa una visión personal. La

fotografía tiene que ver con el hecho de tomar imágenes a través de una máquina y de expresar las ideas detrás de la imagen.

#### 4.9.4 ¿Cuáles son los tres niveles de análisis de la imagen?

Según la manera de percibir nuestro entorno se establecen tres niveles de representación fotográfica fundamentales: realista, abstracto y simbólico.

¿Cuáles son los principios éticos de una investigadora en estudios críticos de género a la hora de incidir socialmente en el trabajo de investigación en archivos?

Ética, epistemologías y movimientos feministas : retos en el estudio de las cartas de Manuela Saénz a través de las imágenes. Desde la ética ... “el investigador deberá aceptar que la responsabilidad final está en sus manos como sujeto autónomo. Por lo tanto, no podrá dejar en manos de otros “la autorización moral” de su investigación. ¿Quién hace la investigación, para qué la hace y cómo la hace?: serán preguntas que el investigador deberá analizar también desde sus referentes morales”. (Arias-Valencia & Peñaranda, pág. 449)

A las investigadoras que escribimos sobre las que ya no están en cuerpa, pero sin duda, siguen vivas en sus huellas, se nos cuestiona frecuentemente: ¿por qué escribir sobre las muertas?

Al referirse a la labor historiográfica, en particular, el trabajo con documentos históricos, Mario Rufer (2016) cuestiona la noción de autoridad que rodea a los archivos. Los archivos en tanto espacio estrechamente ligado con la muerte (De Certeau, 2006), un fantasma que hay que poner en orden (Derrida, 1997) o aquello que no acaba de morir (Mbembe, 2001), exigen un trabajo especializado que “no

exhibe los momentos de silencio, duda y contradicción en un proceso que por definición los tiene”:

El historiador (o cualquier investigador cuya materia prima sea el archivo) es eso: un experto en el trabajo espectral en ordenar aquello que resta de una muerte. Eso, de alguna manera, es vivido por el historiador como el pecado que hay que ocultar a través de procedimientos discursivos; son ellos los que parecen ayudar a convencer(nos) de que allí sí hablan los subalternos, que nuestro hallazgo completó una parcela de la totalidad del tiempo que faltaba, o que la evidencia proporcionada mostró la continuidad (o la ruptura) con aquello que otros investigaron previamente. (Rufer, 2016: 161).

Es decir, la presencia del ausente, la totalidad y la continuidad temporal, son imaginarios que atraviesan los archivos, o *su interpretación*, y son, al mismo tiempo, los que constituyen su autoridad sobre el relato histórico, los que soportan su verosimilitud.

No obstante, existe una cualidad parcial en los documentos que constituyen un archivo en tanto constituyen una *huella*. La huella es el signo que deja algo que pasa, pero que ya no está más, es decir, es la marca de la ausencia. Mario Rufer (2016: 163) aclara que, en la disciplina historiográfica, la huella “ha sido pensada como ‘prueba de presencia’ que permite ‘rehacer el original’. De tal modo que en una relación indéxica, de segundidad, aquello que sabemos que existió por *la marca dejada*, pasa a ser metonímica: pretende constituirse en la parte que permite reconstruir el todo y, de alguna manera, sigue operando como un juego de piezas en el que la totalidad es el horizonte”. Es decir, un documento se convierte en el sustento que explica la totalidad.

La huella plantea otro problema: ¿qué operaciones, y qué operadores, la establecieron como huella? Como señala Rufer (2016: 165) “no sólo se trata de algo que es (objeto, texto, imagen), sino de los que es por *investidura previa*: quien lo guarda, lo constituye en original y le infunde la capacidad de hablar por el acontecimiento”. Las implicaciones no son menores, pues lo que subyace es el juego saber-poder ¿qué saberes poseen la cualidad de originalidad y cuáles no? ¿quién lo decide?

La institucionalización del documento, de la huella, como parte del archivo es fundamentalmente realizada por el estado: “la institución que guarda/guardia”. Por lo tanto, el archivo también oculta los proyectos que no llegaron a ser o que fueron excluidos por la fuerza de la institucionalización. En este sentido, una investigación con trabajo de archivo no puede ignorar la relación entre archivo y Estado. No se trata sólo de que los archivos sean estatales sino del riesgo de que se filtren las “lógicas, imaginarios y discursos de estatalidad que se imponen en los mecanismos de archivación, aun cuando los repositorios que se crean pretendan desafiar las narrativas oficiales” (Rufer, 2016: 166); aunque el archivo es una amenaza para el Estado, es también una fuente de su legitimación.

Al cuestionar a la fuente, en realidad se invierten los términos: el archivo no es una huella, sino que contiene el trazo del ejercicio del poder. Es lo que ha sido permitido permanecer:

las concatenaciones de poder, deseo e interés que afirmamos cómodamente sobre los otros, ocultan no que el subalterno no hable, sino que sus condiciones de enunciación y lo que de ellas llega a nosotros, es una cadena

de huellas de supresión, de fracaso del sujeto soberano y de ejercicios de poder. (Rufer, 2016: 176).

¿Significa entonces que la investigación con documentos históricos debe abandonarse? No. La filtración del poder en los documentos históricos, como la correspondencia, no los vacía de contenido, “al contrario, hay demasiado: producción que abre una ventana para comprender la amalgama entre poder, discurso, dominación y práctica social” (Rufer, 2016: 177).

Una segunda cuestión es la historia que legitima los documentos históricos. Los archivos cuentan una parte de nuestra historia, sin embargo, sabemos que la historia no es neutra. Las necesidades masculinas han sido tomadas como sinónimo de todas las necesidades, el hombre como sinónimo de ser humano. Desde filósofos como Kant, Rousseau, Aristóteles o Platón han dejado archivos históricos sobre el papel inferior que deben seguir las mujeres respecto a los hombres y su misión como procreadoras, esposas únicamente (Jaggar, 2014). La historia que escribieron los hombres sobre Manuela Sáenz, la dejó por años, en un aislamiento, ridiculizada, y sin un reconocimiento de la participación que tuvo en la lucha de independencia de la Gran Colombia.

Como dice Graciela Hierro:

A las mujeres se les negó la posibilidad de crear cultura y encontrar así la posibilidad de una identidad emocional a través del trabajo para alcanzar el reconocimiento del mundo; esto solamente pueden ellas lograrlo en forma vicaria; a través del hombre (Hierro, 1990: 24).

En la historia oficial, las historias contadas por las mujeres se filtran por la lente de la matriz de inteligibilidad heterosexual (Butler, 1990): las mujeres sólo

pueden contar historias de amor, pues la ternura y la primacía del amor son características supuestamente femeninas. En el caso específico de Manuela Sáenz, Silvia L. López (2018) llama la atención sobre lo que denomina la “producción de la libertadora del libertador”, esto es, una serie de eventos oficiales cuya columna vertebral es la narración de la “única fuerza que lo vence todo”, “de aquello que inmortaliza a Bolívar más allá de su condición político-militar, del *sine qua non* que libera y salva, del sentimiento que vence siempre y mitifica: el del amor” (López, 2018: 241). Así, el reconocimiento póstumo de Sáenz al grado de generala por el gobierno de Ecuador en 2007, la marcha que acompañó su entierro en 2010 y la colocación de una estatua suya junto al mausoleo de Bolívar son parte del esfuerzo institucional para dar a Manuela Sáenz un lugar junto al llamado Libertador.

## **5. APROXIMACIONES A LA ESCRITURA COMO ACTO PERFORMATIVO. EL CASO DE LAS EPÍSTOLAS DE MANUELA SÁENZ: PODER, SUBJETIVACIÓN E INSTITUCIONES.**

*Su visión de la historia está muy influenciada por su representación de los roles que desempeña cada sexo*

Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*

Como se ha visto, históricamente las mujeres han sido excluidas, silenciadas o minimizadas en la historia, ya sea porque se les imaginó o se les relató sólo parcialmente y, casi siempre, a través de un tercero. Si bien en la historia de la Independencia de México, Ecuador, Bolivia, Venezuela y Colombia no encontramos que las mujeres hayan sido totalmente excluidas de la historia, “en los textos se hace una descripción tradicional de las mujeres quienes son presentadas como heroínas, matriarcas y colaboradoras, sin mayor capacidad individual e ideario político” (Echeverry, 2017: 123). Manuela Sáenz, es una mujer clave para entender los procesos de Independencia en lo que hoy se conoce como América Latina. Su participación ha sido tergiversada en la historia oficial. “Como género y como categoría social la mujer está subrepresentada en el relato histórico, relegada en la memoria” (Montiel, 2017: 9).

Desde hace algunos años los movimientos feministas han buscado reescribir el papel de las mujeres en los escritos y relatos históricos, entre los que se encuentran las mujeres independentistas. Las mujeres que participaron en los procesos de independencia provenían de todas las capas de la sociedad: indígenas,

negras, mestizas y criollas, “todas aportaron en la medida de sus posibilidades a la causa independentista, sufriendo toda clase de dificultades que incluían expropiaciones, violaciones, destierro, cárcel o muerte” (Echeverry, 2017: 127).

Las cartas, entre otros documentos históricos, forman parte de la narrativa que sirve para la construcción simbólica e imaginaria de las naciones (de *la identidad nacional*)<sup>18</sup>, que al mismo tiempo que legitima el relato oficial, mantiene a las mujeres que participaron de este proceso en un lugar subalterno. Sin embargo, el nacionalismo, el patriotismo y la violencia son adscritos culturalmente a lo masculino, mientras las mujeres que subvertían este orden se consideraban impropias “denigrando la presencia y acción de las mujeres en la campaña militar a meros intentos de mantenerse cerca de sus esposos y amantes” (Echeverry, 2017: 129).

La identidad nacional, como escribió Monsiváis (1981), varía según la clase, pero también el sexo, porque “la nación<sup>19</sup> enseñada a los hombres ha sido muy distinta a la mostrada e impuesta a las mujeres” (Monsiváis, 1981: 40). En el cine, el teatro, los libros, los relatos e imágenes, encontramos instrumentos que refuerzan la identidad como parte de una nación. No obstante, poco antes de iniciado el siglo XIX, la educación de las mujeres aún se reducía a enseñarlas a leer para que

---

<sup>18</sup> La identidad nacional entendida como “una gran síntesis de necesidades de adaptación y sobrevivencia, y por tanto algo siempre modificable...” (Monsiváis, 1981:40).

<sup>19</sup> El concepto de nación es un término en discusión. Por un lado, es entendida como comunidad de parentesco (Andrés - Gallego, 2006) o “ciudadanos que integran una colectividad con unos límites históricogeográficos comunes” (Calduch,1991:12) pero también como “[...] una comunidad política imaginada” (Anderson,1993: 15). Los libros de historia de la patria en la actualidad son instrumentos que construyen la nación, “interpreta el pasado en función de ella y las genealogías que organizan los hechos a modo de dar duración o esencialidad a las naciones” (Tuñon, 2005: 44).

pudieran orar y no escribir, “la mujer que escribe en el siglo XIX es consciente de que tal acto es subversivo para el orden pre establecido” (Echeverry, 2017: 124).

Manuela Saénz pudo acceder a ese conocimiento (la escritura), dirigido principalmente a los hombres, y en sus epístolas revela el amor, la fuerza, la inteligencia y la estrategia que ejerció durante la guerra de independencia.

En este apartado pretendo esbozar algunos elementos de la relación entre la escritura de las mujeres, particularmente la correspondencia de Manuela Sáenz, y las acciones performativas que Judith Butler postula. Al respecto, surge una serie de preguntas ¿es la escritura de estas cartas un acto performativo? si los actos performativos crean normas, cuando son enunciados, ¿las cartas refuerzan las viejas normas? o ¿crean nuevas que entran en conflicto e irrupción?

Para poder entender en contexto los actos performativos, propongo considerar no solo los conceptos de performance, sino también lo que significa la escritura para las mujeres, y si esta acción devela una realidad que trata incesantemente de borrar de la historia la participación de las mujeres. Se hace necesario también recurrir al concepto de género para poder entender cómo es que el acto de escribir, y no sólo lo que se escribe, puede subvertir un orden considerado “natural”. Aquí se abre una última interrogante ¿qué implica la escritura y contenido de las cartas para este orden “natural” del género?

### 5.1 Sexo, género, performance y performatividad.

Como se ha anotado anteriormente, Simone de Beauvoir escribió en *E/I segundo sexo* (1949) “no se nace mujer, se llega a serlo” (Beauvoir, 2013: 207) y, tras una exposición sobre los elementos culturales, económicos, políticos, sociales

y psicoanalíticos de la sociedad y como las mujeres se relacionan con éstos, concluye: “la mujer es un producto elaborado por la civilización” (Beauvoir, 2013: 718).

Judith Butler (2007) retoma el planteamiento de Simone de Beauvoir y agrega que “ser mujer” se desprende de un conjunto de obligaciones culturales, es decir, el género se construye a partir de la cultura. Para Butler esto no solo implica que el género es una construcción social, sino que tampoco implica un determinismo social, es decir, existen espacios para la disidencia dentro de la construcción de género. El género, y por lo tanto sus definiciones de mujer y hombre, son construcciones culturales, que parten de los diferentes aspectos y diferencias sociales, económicas, culturales que construye la sociedad a partir de algo identificado como “la diferencia sexual<sup>20</sup>”. Por lo tanto, la “diferencia sexual” no constituye al género. Butler va más allá de la idea de que los cuerpos y sus dictaminadas “diferencias” no componen un género (que nace de la cultura), sino que cuestiona sus fundamentos, la forma en la que se interpretan estas “diferencias” que categorizan en hombre y mujer, características que también son leídas desde la cultura, tratan de identificar al cuerpo a partir de lo que se interpreta como el sexo. Si el cuerpo es una situación, como indica Beauvoir, entonces las formas en las que se generan todas las nociones “corporales” son también culturales, la formación de lo sexual (y su diferencia) son construcciones imperfectas de lo que la interpretación

---

<sup>20</sup> Saal (1991) hace una relectura de la diferencia y distingue: “diferencia real (anatómica) y su consecuencia primordial: la diferencia simbólica, exemplificada en el intercambio de mujeres; y la diferencia imaginaria, la primacía del Falo” (Lamas, 1991:8).

de un cuerpo debe hacer/tener. Butler sentencia así que el género es una creación cultural, social, y que género no es sexo, sino por el contrario, establece las pautas culturales de una forma de diferenciación, y por lo tanto el *sexo es género* (Butler, 2007).

El concepto de género es una forma de entender y explicar las complejas relaciones sociales. El género puede ser usado como herramienta analítica para estudiar los fenómenos sociales, económicos, políticos. Scott (2013) precisa que estas consideraciones la llevan a identificar dos partes del significado de género, por un lado, es el elemento constitutivo de todas las relaciones sociales, basadas principalmente en diferencia entre sexos y la segunda como articulador de las relaciones de poder, mismas relaciones que permean todos los fenómenos sociales.

Siguiendo a Butler (2007), estas formas sociales y obligaciones culturales son parte del conjunto de estructuras que conforman al sujeto. A partir del análisis de la *subjetividad*, en la construcción del sujeto participan el capitalismo, el nacionalismo, el género, pero también aspectos de una subjetividad grupal, la pertenencia, la cultura, así como los deseos y las aspiraciones, entre otros cúmulos de normas sociales. Todo esto se conjuga para conformar un rol o papel que el sujeto va a interpretar (Smith, 2016). En el siglo XIX “se crearon estereotipos de mujer ligados a su procedencia étnica o clase social, que fueron reproducidos a lo largo de la colonia y bastante entrada la república” (Echeverry, 2017: 123).

Partiendo de que el género es una categoría o asignación social, la forma en las que los sujetos expresan dicho género asignado es el de un *acto* o performance de género, que se refiere al conjunto de acciones y comportamientos que el sujeto

realiza para *hacer el género*.<sup>21</sup> Mientras que el género es social y asignado *fuera* del sujeto, éste no tiene un control y lo realiza parcialmente de forma inconsciente, una y otra vez, todo el tiempo, para sí mismo y para el otro (aún si el “otro” es imaginario), el género no es mecánico, sino un proceso de improvisaciones de género dentro de ciertos límites (Smith, 2016: 968). La *performance de género* es actuar de forma que parezca “natural” al sujeto e inconsciente, un papel binario (hombre o mujer), asignado *a priori*, con sus propias reglas sociales y culturales rígidas, en todo momento y circunstancia.

La mujer estaba obligada a cumplir altos estándares relacionados con su imagen, forma de expresar, pensamiento, comportamiento y proyección frente a la sociedad, siendo un consenso de todos los manuales de urbanidad el peso que recaía sobre sus hombros y lo fácil que era ser rechazada socialmente. (Echeverry, 2017: 125).

Lamas (2021) enuncia que la idea que nos hacemos de “ser mujer” u “hombre” es un filtro de todas las representaciones que nos rodean, y vamos armando nuestra identidad a partir del aprendizaje y la incorporación de formas que vamos internalizando. Esto cambia de acuerdo con la época y la sociedad. “La mujer criolla era conocida por su enorme belleza y cuidado en la vestimenta” (Echeverry, 2017: 125).

La imposición de un papel no ocurre de manera automática, es resultado de un proceso de creación del sujeto. Basándose en Derrida y Foucault, la teoría de la

---

<sup>21</sup> Literalmente “doing gender” en Butler (2004:1)

subjetividad de Butler expone que es la estructura social la que produce al sujeto, sin olvidar las relaciones de poder definidas por la clase y la raza. Lo que entendemos como hombres o mujeres se establece simbólicamente a través de los mandatos de género estos son “un conjunto de representaciones, simbolizaciones y *habitus*,<sup>22</sup> internalizados individualmente y compartidos socialmente, que instauran prohibiciones y prescripciones y conectan las dimensiones psicosexuales de la identidad, al amplio rango, de los imperativos sociopolíticos y económicos” (Lamas, 2021: 25).

Butler se centra en el género y la sexualidad como ejes. Las diferentes relaciones de poder que definen al género, y la asignación de “hombre” o “mujer” anterior al individuo, basados en ideas muy contestadas de “sexo biológico”, por lo tanto, Butler indica que el *discurso*, que se refiere al conjunto de imposiciones sociales desde las relaciones de poder, antecede al individuo. Por ejemplo, durante la colonia las mujeres “a pesar de las diferencias en los estereotipos todas compartían un elemento común, su subordinación al hombre, que se expresaba en carencia de personalidad civil o política y exclusión del espacio público, al ser consideradas no aptas para ejercer derechos ciudadanos” (Echeverry, 2017: 126).

Mientras que *performance* se refiere al sujeto, su “acto” social asignado y construido desde las relaciones de poder o el *discurso*, la *performatividad*, en

---

<sup>22</sup> Bourdieu (2007) define al *hábitus* como un conjunto de *disposiciones duraderas y transferibles* y se refiere a ellas como estructuras estructuradas, a partir de las prácticas que las componen (modos de representación) y estructuras estructurantes, como creadoras de dichas representaciones, el concepto no se refiere a cuestiones creadas a voluntad, sino a disposiciones que conforman al individuo desde sus interacciones. Éstas, aun siendo principios generadores y organizadores de las prácticas y representaciones no suponen un control consciente ni un objetivo expreso, aunque apunten a uno necesariamente.

palabras de la propia Butler, se refiere a la cualidad del *discurso* que es capaz de producir lo que nombra, es decir, la cualidad que tiene el discurso, o las relaciones de poder, de producir normas, que a su vez forman, norman o contestan al sujeto (Smith, 2016: 968; Butler *et al.* 1994: 34). Entonces de manera llana, se puede asegurar que mientras la performance es el acto concreto que interpreta el actor en la obra, la performatividad es la capacidad del guion/diálogo/discurso de definir al personaje. La performatividad de un acto/discurso es su condición de definir lo que nombra o actúa. Se desprende de esto que el género no está impuesto a la sociedad por algún actor en particular, sino que son las propias acciones que hace y realiza el sujeto las que nombran y, por lo tanto, crean el género. Estos roles que mientras se representan, se crean y afianzan sociablemente, no son perfectos.

La totalidad de condiciones (capitalismo, nacionalismo, etc.) no definen de forma completa ni absoluta al sujeto, queda un espacio para la disidencia del acto, para intervenir la performance, para salir de personaje a través de las inconformidades que el sujeto puede experimentar a través de su acto. Así, puede existir un acto performativo que, al nombrarse, puede crear algo que este directamente confrontado con el acto que socialmente se busca representar, el rol de género (Butler *et al.*, 1994).

La escritura puede evocar actos performativos, el describir, analizar y evidenciar actos, palabras, menciones que crean normas, pero ¿puede el acto de la escritura ser performativo? ¿la evocación de dichos actos performativos podría componer también uno?

Escribir una carta es un acto de preservación de la memoria y el testimonio de quien la escribe, expresan que lo que ha vivido es parte de la historia (Perrot,

2009). Las cartas preservadas de Manuela Sáenz son evidencia de la huella que ha dejado en los procesos históricos. Si la performance es un acto, la escritura, como acción, tiene la capacidad de modificar a quien escribe y a quien lee. Según Graciela Ravetti,

(...) la escritura performática contribuye al descondicionamiento de la percepción de representaciones: diseña ficciones de conexiones otras que las que se reconocen como habituales (...) funciona como un reconocimiento y en el sentido de volver irrelevantes por reduccionistas los lindes culturales tradicionales que subsisten siempre fijando los límites de lo posible para los individuos (Ravetti, 2005: 317).

Según Ravetti, la escritura performática de mujeres se caracteriza, por lo menos, por seis rasgos que al mismo tiempo que cuestionan la identidad tradicional de género, proponen alternativas, reescriben mandatos y adelantan posibilidades.

La escritura performática de mujeres. La complicación del presente, rellenando las lagunas con lo posible (que, en la práctica, sería lo imposible, por inexistente, aunque realizable

el compartir la naturaleza de la utopía,  
el arte y de la paranoí;

el dotar/dar/ ficcionalizar acontecimientos de la vida, o mejor,  
recortar acontecimientos (banales, cotidianos o notables) y  
otorgarles sentido (verificables o no)

La percepción del sujeto  
como individuo

La percepción de los espacios con  
extrañamiento de exilio

El poseer una estructura de cierre de los  
relatos muy peculiar

Figura 24. Esquema de la escritura performática de mujeres. Fuente: Ravetti, 2005

Con esas y otras estrategias, dice Ravetti, el efecto de la escritura performática es interrumpir el orden dominante en el imaginario colectivo, creando un espacio que puede ser ocupado por nuevas formas de estar en el mundo. "A partir de esa disritmia puede ser iniciado un nuevo ritmo (ese es el peligro), una nueva secuencia. Esta, ahora, ingobernable, ya que se le desconocen la sintaxis, los signos, las conjunciones, los referentes" (Ravetti, 2005: 319).

## 5.2 Performance y performatividad en la escritura de las mujeres del siglo XIX

El llamado *Siglo de las luces* (XVIII-XIX) fue el escenario de la proliferación de un conjunto de ideas políticas, económicas y culturales que abrieron el cuestionamiento a los regímenes monárquicos y las estructuras jerárquicas de la época. La literatura fue un instrumento fundamental para la circulación y el debate en torno a estas nuevas ideas. Fue también el vehículo privilegiado para que las mujeres ingresaran a la producción escrita.<sup>23</sup>

No obstante, esta entrada no fue tersa ni libre de contradicciones. En primer lugar, hay que advertir que, hasta bien entrado el siglo XIX, la escritura estaba lejos

---

<sup>23</sup> Arambel-Guiñazú y Martín (2001) señalan que las únicas voces femeninas que habían tenido acceso a la escritura hasta ese entonces eran las monjas "más o menos letradas, que se habían convertido en escritoras bajo la vigilancia inquisitorial". Lucrecia Infante Vargas (2005) confirma que, en el caso mexicano, además de la mención a Sor Juana Inés de la Cruz, sólo el nombre sin apellido de no más de tres monjas del siglo XVII identificadas como "versificadoras" y el de otras cuatro "escritoras de versos" del siglo XIX, aparecen en las Historias y Antologías Literarias realizadas en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la proscripción de los textos femeninos está lejos de reflejar una ausencia o trivialidad. En los conventos novohispanos, por ejemplo, se exigía que, además de "sacar cuentas, llevar el manejo del convento, tocar instrumentos, componer música y cantar con buena voz", las monjas mostraran capacidad de "escribir con soltura sobre asuntos teológicos, componer versos y comedias [y ser] buenas lectoras de romance y latín".

de ser una actividad masiva entre las mujeres y que sólo una minoría ilustrada tuvo acceso a ella, especialmente, en los centros urbanos. Lucrecia Infante Vargas señala que, en términos generales, la lectura y la escritura fueron prohibidas a las mujeres al amparo de una idea compartida en la época: “la consideración de la mujer como un ser definido y predestinado por su capacidad biológica para la procreación y, al mismo tiempo, carente de un ánima racional que pudiera y necesitara desplegarse a través del ejercicio intelectual” (Infante Vargas, 2005: 284).

Incluso quienes pudieron ejercer la escritura vieron limitada su difusión; gran parte de las primeras voces femeninas en plasmarse en papel fueron desechadas por considerarlas fuera de los cánones literarios predominantes en la época que, vale recordar, eran resultado del consenso masculino (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001; Infante Vargas, 2005; Astudillo Figueroa, 2015).

La correspondencia, en particular, fue un género literario que puso en circulación ideas, sentimientos y descontentos de las mujeres.<sup>24</sup> En la Nueva España, por ejemplo, se ha documentado la existencia de cartas personales entre mujeres peninsulares que se asentaron en América con familiares o conocidos en Europa desde principios del siglo XVIII (Infante Vargas, 2005). Asimismo, en la

---

<sup>24</sup> Florie Krasniqi (2014) señala que el texto epistolar es un acto de habla y aunque en principio se trata de una comunicación dual y privada, es en realidad una herramienta de construcción del tejido social. Al respecto, señala: “si bien en un primer plano, y en un primer momento de su existencia, la carta se ve envuelta en implicaciones y consecuencias de carácter psicológico –y reacciones de la psique individual y/o influenciadas por el colectivo cultural al que pertenezca el autor de cartas-, en un segundo momento, se encuentra condicionada por su contexto histórico social –en el caso de la carta en sí- y sigue una evolución respecto de ese contexto –el fenómeno epistolar en general–” (Krasniqi, 2014: 12).

segunda mitad del siglo XVIII, la emergencia en la América Hispana de las tertulias al estilo europeo robusteció la relación de las mujeres con la lectura y la escritura (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001; Infante Vargas, 2005; Mó Romero, 2017).<sup>25</sup> Estas reuniones de la burguesía criolla fueron un importante espacio para las mujeres: en un contexto en el que la mayoría de las instituciones de sociabilidad eran masculinas, los salones fueron un espacio de emancipación femenina, que era organizado y sostenido por mujeres. En las tertulias, el ambiente intelectual y cultural fomentaba la lectura en voz alta, el intercambio de noticias, de correspondencia y de obras literarias, sirviendo a las mujeres para la construcción de una conciencia propia y el cuestionamiento de su papel en la sociedad naciente.

En este contexto, en los albores de los movimientos independentistas a inicios del siglo XIX, la correspondencia de algunas mujeres adquirió un nuevo cariz: “el ambiente [revolucionario] propicia los debates y, si bien la mujer y sus derechos no constituyen una de las preocupaciones mayores, pronto las polémicas abarcan tanto su educación como su función en las nuevas sociedades” (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001: 16). Es decir, aunque con frecuencia aparecían tópicos que parecerían superficiales, como las historias de romance, las cartas reflejaban frecuentemente el proceso de impugnación de los lugares tradicionales asignados a las mujeres. Como señalan Arambel-Guiñazú y Martin (2001), los intereses económicos, intelectuales y jurídicos de las remitentes solían entrelazarse con el

---

<sup>25</sup> Las tertulias fueron espacios de reunión y convivencia social que aparecieron en la Nueva España aproximadamente entre 1760 y 1850. Estas reuniones, que emulaban a los prestigiados “salones” de Francia, fueron sitios de intercambio cultural y debate político. Además de ser las promotoras y organizadoras de las tertulias, las mujeres participaban declamando poesía y con lecturas en voz alta (Infante Vargas, 2005).

discurso amoroso mostrando la construcción de un sujeto femenino que alteraba las relaciones de poder dentro de la relación epistolar.

El desenvolvimiento de la escritura femenina encuentra en la correspondencia un asidero pues permite el paso de la oralidad a la palabra escrita en el desarrollo de ideas personales o, en palabras de Arambel-Guiñazú y Martín (2001), es una de las primeras formas de autorrepresentación de las mujeres. Este desplazamiento a lugares no destinados a las mujeres representó un quiebre con el orden hegemónico. Para Alexandra Astudillo Figueroa (2015), la escritura “incómoda” de las mujeres es producto del ejercicio del poder patriarcal. Siguiendo el razonamiento de Judith Butler, Astudillo señala que “el poder implica la condición de posibilidad del surgimiento de un sujeto que se va constituyendo como tal, en la medida que identifica ese poder y las condiciones de su sujeción (Astudillo Figueroa, 2015: 45). Precisamente mujeres como Manuela Saénz —como mujer blanca, instruida y privilegiada—, que reconocieron su lugar subordinado frente al orden masculino, exploraron los espacios asignados a las mujeres y los pusieron

en entredicho

(...) al adoptar la escritura/lenguaje/protocolos oficiales que se les permitía asumir, pudieron subvertir el entramado de poder/saber/ser de la cultura patriarcal, pues desarticularon los argumentos que los sostenían, resignificaron sus lenguajes, exploraron otros niveles de significación en una suerte de ‘complicidad subjetiva’ que aprovechaba del acceso que tenían al capital simbólico para identificar sus debilidades y desarmarlo desde dentro (Astudillo, Figueroa, 2015: 47).

Esta doble posición, como sujetadas y sujetos, prevalece en la decisión entre publicar la correspondencia o destruirla. Por un lado, la preservación y su publicación son actos subversivos ante una historia hegemónica que comenzaba a ser contada sin todos los protagonistas, o en el mejor de los casos, otorgando los roles más pequeños a las mujeres. Por el otro, opera la autodestrucción de la memoria femenina. Convencidas de su insignificancia, muchas mujeres, extendiendo a su pasado el sentimiento de pudor que se les había inculcado, destruían —y destruyen— los papeles personales al final de sus vidas. Quemar los propios papeles, en la intimidad de la habitación desierta, es un gesto clásico de la mujer anciana (Perrot, 2009: 15). Por el contrario, las memorias de los hombres se amplifican, la preservación de la memoria (y su exaltación) es un acto reservado a los hombres. Encontrar huellas de las mujeres en la historia de la humanidad ha sido un reto, porque la historia es androcéntrica.<sup>26</sup>

### 5.3 Las cartas de Manuela Saénz como acciones performativas

Los actos y poses heroicas de independencia pertenecen a la guerra, y la guerra pertenece a la esfera pública, esfera adjudicada a los hombres. Sus reglas e instituciones se componen dentro de la construcción de la subjetividad masculina (masculinidad/virilidad), expresión máxima del valor, la tenacidad, la inteligencia

---

<sup>26</sup> Por ejemplo, en *Los días y los años* (1971), “la participación femenina apenas se esboza” (Lamas, 2018: 267). Como sabemos el lugar asignado a las mujeres por la sociedad es el espacio privado, mientras los hombres ocupan los espacios públicos (Lamas, 2014). Una mirada a las diversas pinturas y murales que adornan los espacios del poder institucional (museos, oficinas gubernamentales y diversos edificios públicos), revela el lugar preponderante de los hombres dentro de la lucha independentista. Desde el arte urbano de Caracas hasta los murales del Hospicio Cabañas en Guadalajara, se revela el papel heroico y activo de los hombres, una posición dinámica, atravesando columnas de fuego y metrallas con las insignias nacionales intocadas.

estratégica, el arrojo y la objetividad, con un solo propósito: imponer la masculinidad/virilidad a través del ejercicio de la violencia de la guerra con el fin de lograr un objetivo que transforme o mantenga las estructuras de poder (Ferguson, 2021). La esfera bélica está casi exclusivamente reservada a los hombres, dejando a las mujeres el papel de acompañantes, sea como amantes, cuidadoras o, si acaso son reconocidas como luchadoras, se les coloca como parte de una masa anónima de mujeres soldaderas cuya participación es reflejo de su compromiso y no de la necesidad.

En este sentido, el relato de los movimientos de Independencia ha sido contado para enaltecer a los héroes, así como para dar sustento a una cuestionable sustancia nacional y, en ocasiones, continental. No obstante, múltiples formas testimoniales abren grietas en la narrativa dominante. Como señala Rosales Cervantes con respecto al testimonio, éste:

[abre] nuevas formas de expresión alejadas de los canales tradicionales de transmisión de la memoria, impulsados por medio de las diversas instancias estatales encargadas de dicho fin. Esta oposición a la verdad estatal (...) puede servir como una fuente capaz de llenar los vacíos dejados por la historia. (Rosales Cervantes, 2013: 166).

La escritura de las mujeres que participaron en los movimientos armados representa una forma de testimonio. Esta escritura supone la irrupción a la estructura del poder que busca minimizar, desaparecer y deslocalizar el rol que jugó Manuela Sáenz dentro de los procesos transformativos de América Latina. En el caso particular de Sáenz, las cartas componen una reivindicación de sus ideas, un reclamo de su lugar en la historia, más no de protagonismo. Es este lugar,

cuestionado por enemigos y correligionarios, lo que es verdaderamente incendiario. Su lugar en la historia, sin embargo, no empata con la protección a la vida; el lugar de las mujeres como madres y cuidadoras tiene un sentido de preservación y es por eso por lo que estas mujeres deben de ser disciplinadas. La disciplina como tecnología de poder es importante para sacar a Manuela Sáenz de las cartas y llevarlas de nuevo a los bustos en trajes de época (Oksala, 2015).

#### 5.4 Análisis de las cartas de Manuela Sáenz a James Thorne y Simón Bolívar

La formación de un “discurso de liberación” en medio de los procesos independentistas influyó en la creación del escenario adecuado para la ejecución del papel de mujer liberadora. La performatividad, como precedente al sujeto (Butler *et al.*, 1994), es la de miembros del Estado-nación, del proceso cultural de transformación en los inicios del siglo XIX y que fueron formados por la Ilustración y la fiebre independentista latinoamericana. Manuela Sáenz despersonaliza a Bolívar, al competir éste con el amor patriótico: “¿Me lleva usted? Pues allá voy. Que no es condición temeraria esta, sino de valor y de amor a la independencia (no se sienta usted celoso)” (Fragmento de carta de Sáenz a Bolívar, junio 1824).<sup>27</sup> En este sentido, se podría indicar que Simón Bolívar deja de ser un hombre: ya no un libertador sino la liberación misma, o un discurso de liberación. Aunque no intento negar el amor que Manuela sintió por Sáenz, esta frase deja claro que el amor a la

---

<sup>27</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las cartas pertenecen a la compilación *Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón*, versión reimpresa por el Instituto Autónomo Centro Nacional del Libro de Venezuela de la edición de Piedra, Papel o Tijera (1998).

independencia no era el segundo plano, sino el primero. De hecho, como lo han documentado sus biografías, Manuela Sáenz ya era una distinguida partidaria del movimiento independentista antes de conocer a Bolívar. Se sabe que en 1821 recibió de José de San Martín, el título de Caballeresca de la Orden El Sol del Perú, y un año después conoció a Simón Bolívar.

Entre los diversos temas que se entreven en las cartas están aquellos que podrían interpretarse como una expresión de su amor incondicional por el Libertador, sin embargo, se puede asegurar que éste también está tejido con su deseo de libertad, no sólo para el continente, sino para su propia vida, “siendo ambas el anverso y el reverso de una misma pasión” (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001: 32):

Usted, mi señor, lo pregona a cuatro vientos: “El mundo cambia, la Europa se transforma, América también” ¡Nosotros estamos en América! Todas estas circunstancias cambian también. Yo leo fascinada sus memorias por la gloria de usted. ¿Acaso no compartimos la misma? No tolero las habladurías, que no importunan mi sueño. Sin embargo, soy una mujer decente ante el honor de saberme patriota y amante de usted (Fragmento de carta Sáenz a Bolívar, mayo de 1825).

Manuela Saénz reclama este derecho en un contexto de opresión, pues sigue casada con James Thorne, a quien en varias ocasiones escribe su descontento:

Señor: usted es excelente, es inimitable; jamás diré otra cosa sino lo que es usted. Pero, mi amigo, dejar a usted por el general Bolívar es algo; dejar a otro marido sin las cualidades de usted, sería nada (...) Yo sé muy bien que nada puede unirme a Bolívar bajo los auspicios de lo que usted llama honor.

¿Me cree usted menos honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah!, yo no vivo de las preocupaciones sociales, inventadas para atormentarse mutuamente (Fragmento de carta de Sáenz a Thorne, octubre de 1823).

Al cuestionar el honor definido en clave patriarcal, Sáenz no sólo interroga a la institución matrimonial monógama, también defiende su intervención en la política. Bolívar no queda fuera de este reclamo, en una carta fechada el 16 de junio de 1824, Sáenz expresa:

(...) las condiciones adversas que se presentan en el camino de la campaña que usted piensa realizar, no intimidan mi condición de mujer. Por el contrario, yo las reto. ¡Qué piensa usted de mí! Usted siempre me ha dicho que tengo más pantalones que cualquiera de sus oficiales, ¿no? (Fragmento de carta de Sáenz a Bolívar, junio de 1824).

Asimismo, no puede negarse que en la correspondencia entre Sáenz y Bolívar aparecen frecuentemente referencias al cuerpo y el erotismo, que parecen reformular el derecho al placer y la reivindicación de la sexualidad femenina, por ejemplo: “Déjeme usted estar feliz con mis caprichos y mis volubilidades, que desde luego contaré con detalles a usted; que sé, usted gozará en inmensidad de sus placeres mentales peregrinos” (Fragmento de carta Sáenz a Bolívar, julio de 1825).

La actitud transgresora era algo inconcebible para muchos, principalmente cuando ella escalaba en rango y prestigio en la estructura de un ejército concebido para ser masculino. Es aquí en donde comienza la construcción de la “condición de mujer” como parte de un proceso de tejido de subjetividades, formaciones del sujeto que están determinadas por el nuevo papel como luchadoras, que pronto las empuja

a abandonar los rituales, ya indicados como formas repetitivas que consolidan las reglas y comportamientos no subversivos.

Al día siguiente (el 27), me aparecí vestida con traje militar al cuartel de los insurrectos, y armada de pistolas con el fin de amedrentar a estos y librarme de Heres. Mi intento fracasó por falta de apoyo y táctica (qué bien si usted hubiera estado allí); fui apresada y mantenida por varios días incomunicada, totalmente, en el monasterio de las carmelitas. Sin embargo, varias veces pude lograr escaparme hasta la sacristía y entrevistarme con las personas que le son fieles a su autoridad de usted. Pude repartir algunos pesos entre la tropa y lisonjearme con sus debilidades (...) No se preocupe por mí; dese usted cuenta que sirvo hasta para armar escándalos a su favor (Fragmento de carta de Sáenz a Bolívar, febrero de 1827).

A pesar de que la muerte de Bolívar significó la marginación abierta de Manuela Sáenz, las palabras de las mujeres bogotanas dan cuenta de que la figura de La libertadora comenzó a sembrar ideas y comportamientos “capaces de transformar las costumbres” (Arambel-Giñazú y Martin, 2001: 34).

Nosotras, las mujeres de Bogotá, protestamos de esos provocativos libelos contra esta Señora, que aparecen en los muros de todas las calles. La señora Sáenz, a la que nos referimos, no es una delincuente...Se dice que se la quiere reducir a prisión o a destierro, si tiene culpa yo no me meto, pero como testigo ocular de su conducta pasada, creo mi deber recordar al gobierno y al público que, esta señora, cuando ha tenido todo el influjo que es notorio, sólo lo ha empleado en favores a desgraciados de todas clases, dígalo la multitud que ha protegido antes y después del veinticinco de setiembre; ella

es humana por inclinación natural; se dice que ella ha puesto los libelos infamatorios que pusieron en las esquinas, no, no, ella no es capaz de un lenguaje igual, es demasiada señora e ingenua o franca para valerse de un recurso tan ruin. Otro papel se encontró que decía: "Viva Bolívar", de esto sí la cree el público capaz, pero éste no es un delito (citado en Miguens, 2005: 241).

A los factores subversivos, que son incesantemente controlados por el poder, debe sumarse la permanencia y contenido de las cartas como creadoras de nuevas formas de pensarse, de crear sujetos y subvertir instituciones.

Permítaseme llevar este análisis al sujeto, ¿quién escribe la carta? Un sujeto desde la educación y experiencia individual, la pertenencia a un grupo, el deseo, la nación y el estado, aquello que lo construye, sumada así a las subjetividades como miembros de un grupo o nación, aquellas que conforman al individuo como parte de y confrontado a otro (Smith, 2016; Youdell, 2006).

La carta de Manuela Sáenz a su marido James Thorne es un documento histórico que refleja la complejidad de sus sentimientos y la situación en la que se encontraba. Muestra así sus sentimientos encontrados al agradecerle optar una vida más cómoda y por haberla sacado de la pobreza. Y entre otras líneas, le confiesa que no puede dejar de pensar en Simón Bolívar y que su amor por él y por todo lo que representa en el ámbito de la libertad de ser es más fuerte que cualquier obligación marital.

La carta también refleja el dilema moral que enfrentaba Manuela Sáenz, ella muestra estar atrapada entre su deber como esposa y su sentido libertario, además de su gusto por Simón Bolívar, lo que la lleva a cuestionarse su propia moralidad y

a buscar una justificación para sus acciones y una toma de conciencia ágil y audaz y hasta cierto punto estratégica.

Reconocemos la importancia de la carta desde la perspectiva histórica, pues nos muestra la intimidad y la privacidad del sentipensar de Manuela Sáenz, y la revela como una figura crucial en la lucha por la independencia de América Latina. Esta carta puede ser vista como un símbolo de la lucha de las mujeres por la libertad y la autodeterminación en una sociedad patriarcal. También ha sido una fuente de inspiración para muchas personas, especialmente mujeres, que buscan entender la complejidad de los sentimientos y las decisiones que tomamos en la vida.

Desde esta perspectiva, la relectura de esta carta sigue siendo brújula relevante en la actualidad, ya que refleja temas universales como el amor, la libertad y la autodeterminación.

Manuela Sáenz,[1] *Carta a su marido, James Thorne*, Lima, octubre de 1823[2] [Texto proporcionado por Jenny Londoño y Jorge Núñez Sánchez]:

¡No, no, no más hombre, ¡por Dios! ¿Por qué me hace usted escribirle, faltando a mi resolución? Vamos, ¿qué adelanta usted sino hacerme pasar por el dolor de decirle mil veces no?

Señor: usted es excelente, es inimitable; jamás diré otra cosa sino lo que es usted. Pero, mi amigo, dejar a usted por el general Bolívar es algo; dejar a otro marido sin las cualidades de usted, sería nada.

¿Y usted cree que yo, después de ser la predilecta de este general por siete años, y con la seguridad de poseer su corazón, preferiría ser la mujer de otro, ni del Padre, ni del Hijo, ni del Espíritu Santo, o de la Santísima Trinidad?

Si algo siento es que no haya sido usted mejor para haberlo dejado. Yo sé muy bien que nada puede unirme a Bolívar bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ¿Me cree usted menos honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah!, yo no vivo de las preocupaciones sociales, inventadas para atormentarse mutuamente.

Déjeme usted en paz, mi querido inglés. Hagamos otra cosa. En el cielo nos volveremos a casar, pero en la tierra no. ¿Cree usted malo este convenio? Entonces diría yo que usted es muy descontentadizo.

En la patria celestial pasaremos una vida angélica y toda espiritual (pues como hombre, usted es pesado); allá todo será a la inglesa, porque la vida monótona está reservada a su nación (en amores digo; pues en lo demás, ¿Quiénes más hábiles para el comercio y la marina?). El amor les acomoda sin placeres; la conversación, sin gracia, y el caminar, despacio; el saludar, con reverencia; el levantarse y sentarse, con cuidado; la chanza, sin risa. Todas estas son formalidades divinas; pero a mí, miserable mortal, que me río de mí misma, de usted y de todas las seriedades inglesas, ¡Qué mal me iría en el cielo! Tan malo como si me fuera a vivir en Inglaterra o Constantinopla, pues me deben estos lugares el concepto de tiranos con las mujeres, aunque no lo fuese usted conmigo, pero sí más celoso que un portugués. Eso no lo quiero. ¿No tengo buen gusto?

Basta de chanzas. Formalmente y sin reírme, y con toda la seriedad, verdad y pureza de una inglesa, digo que no me juntaré jamás con usted. Usted anglicano y yo atea, es el más fuerte impedimento religioso; el que estoy

amando a otro, es el mayor y más fuerte. ¿No ve usted con qué formalidad pienso?

Su invariable amiga,

Manuela.

Así doy cuenta de que las mujeres crecemos dentro de una contradicción estructural entre la sexualidad, como orientación del deseo y la feminidad, producto “de la herida narcisista que la cultura masculina ha infligido desde siempre a la feminidad” (Schnaith, 1991: 66).

Considero necesario tomar en análisis estas cartas para construir y resignificar los mandatos de género que nos han impuesto. Las mujeres no nacemos con esas características de feminidad, no somos “tontas”, no somos “débiles”, no somos pasivas. Manuela Sáenz nos muestra a través de sus actos en el papel y en el vestir que pudo desempeñar roles divergentes, actos performativos e irruptivos que entran en conflicto con los roles y mandatos que se nos atribuyen. “Los historiadores no hacen la Historia, pero son los que registran, escriben y trasmitten su visión -no exentos de subjetividad y parcialidad- a las generaciones siguientes” (Montiel, 2017:09).

## **6. CREATIVIDAD, INTERPRETACION HISTÓRICA Y PERFORMANCE**

Perfilando un cierre teórico, conceptual y epistemológico se explican los sentidos en que la historia, hecha acontecimientos, documentos e interpretaciones, se maquilla, se esconde, juega con aquella persona que llega del presente a querer violarla. En su afán de seguir en su mundo complejo y líquido, solo se deja acariciar, aumentando las racionalidades cerradas, científicas, positivistas.

En guerra con la teoría histórica, en amnistía con la hermenéutica, prefiere ser performance, en acuerdo con el historiador de ser irruptora de la conciencia de aquel tiempo, de manera que tomará nuevos sentidos, nuevas teorías y viejas exigencias. No hay forma de aprehenderla en su complejo laberinto natural, en su potestad de testamento, de diluirse en propiedades del documento. Sus anales subvierten cualquier tenacidad y oficios de historiador. La historia toma vida en sus múltiples dimensiones, historiográficas, culturales y axiológicas. Se *performancea* como en disfraces de mundos que surgen y caducan en cada instante; cada mundo que el historiador logra aprehender es porque ha sentido ser sentido dialogado, abierto al cambio a las nuevas interpretaciones. La historia no es exclusiva de los historiadores, es propia de las necesidades humanas en presente, es identidad territorio, es cuerpo político y acuerda mundos de sentidos que dan identidad formada para ser deformada, aniquilada. Sin embargo, no muere, allí está hecha performance.

En la primera mitad del siglo XIX, Manuela Sáenz, importante luchadora por la independencia de Hispanoamérica, enfrentó, a través de cartas, a las

instituciones formales e informales de género imperantes de su época. Manuela Sáenz tuvo un intercambio epistolar importante con Simón Bolívar, así como una carta contestataria dirigida a su esposo James Thorne, en la que reivindicaba su lugar como partícipe de la liberación latinoamericana. Ambas correspondencias, son documentos que permiten reivindicar no solo a ella como mujer libertadora, sino también el papel que jugaron las mujeres en las luchas de independencia.

En adelante se analizarán los conceptos de performance y subjetividades de Judith Butler y Michael Foucault; de instituciones de género e instituciones creadoras de género (Montoya, 2015); y de microfísica de poder de Foucault (Iglesias, 2016; Oksala, 2015), la carta de Manuela Sáenz a James Thorne<sup>28</sup> como instrumento de la transformación institucional y desafío de las estructuras de poder en los procesos independentistas. Esta carta supone un desafío a la estructura social del poder que busca minimizar, desaparecer y deslocalizar el rol que jugó Manuela Sáenz dentro de los procesos transformativos de América Latina.

Para esto se propone analizarlas como producto de la subjetividad entendida a nivel individual, pero también latinoamericana; cartas que presuponen una *performance* que contesta el rol imperante de género y cartas que a su vez son instrumentos de la transformación institucional. La *performance*, como herramienta de irrupción política, permite analizar el papel que juega Manuela Sáenz dentro de la independencia y la posterior reorganización. También se evidencia la falacia de neutralidad de género en las instituciones, y, por el contrario, cómo estas

---

<sup>28</sup> Carta escrita en octubre de 1823.

reproducen y componen uno de los pilares de la estructura del poder. Esto involucra factores de género (entendiendo al género como institución y estructura a la vez)<sup>29</sup>.

Lo que implicaría que, desde las subjetividades, se generan *performance* instrumentos/cartas que transforman las instituciones imperantes y éstas, a su vez, buscan subvertir la estructura de poder.

### 6.1.Narrativa desde la experiencia encarnada de la persona que investiga y el documento que se interpreta con el contexto *performance*.

La historia encarnada es una aproximación que desafía a la visión tradicional de la historiografía profesional como mera reconstrucción objetivista del pasado, de los acontecimientos y la memoria. En lugar de concebir la historia como un conjunto de relatos distantes, plurales, desprovistos de la subjetividad, negada, oculta, esta narrativa encarnada reconoce que la historiadora o historiador es una persona situada, con experiencias corporales emocionales y performativas que impactan e influyen en la manera en que se produce el conocimiento histórico en sus diversas versiones. Así, la historia no solo se escribe, también se experimenta. Se encarna,

---

<sup>29</sup> El género como institución, las instituciones de género y las instituciones creadoras de género son aquellas reglas sociales, sean estas formales o informales, que gobiernan las relaciones sociales imperantes entre los cuerpos sexuados (Montoya, 2015), éstas tienen una relación con el género como estructura, es decir, los factores culturales arraigados y de largo plazo que conforman las bases ideológicas sobre las que descansan dichas instituciones, precisando, mientras las instituciones gobiernan como reglas y son interiorizadas por los individuos como “reglas naturales”, se crean estructuras: al género como estructura, que a su vez sirve de base para la implementación y estabilidad de nuevas reglas o instituciones de género.

se vive a través de las prácticas del discurso, sus cuerpos y estructuras narrativas que la conforman, la reviven, también en olvido.

En este sentido, la propuesta de Hayden White resulta primordial para comprender y explicar cómo es que la historia no es simple y sencillo ejercicio de recolección de hechos, sino un ir y venir de construcción narrativa en la que los historiadores profesionales organizan, seleccionan y conforman los acontecimientos, los hechos, a partir de figuras literarias y estructuras discursivas, llamadas desde la narrativa teórica categorías y conceptos (White, 1973). En *Metahistoria*, White muestra que la historia se cuenta a través de moldes retóricos que determinan e imponen el tipo de verdad que se erige, surgiendo que la objetividad absoluta es algo inalcanzable, imposible. Así, el conocimiento histórico es inseparable del lenguaje, las convenciones narrativas y paradigmas que lo legitima y justifican su especialidad. Pero, si la historia es narrada con estos esquemas, la pregunta está señalando al papel del cuerpo y su experiencia en cuanto producción historiográfica, pues lo humano no necesita fragmentos de historia, recovecos coartados, tratando solo de representar el pasado, sino también tiene la necesidad de reconocer el lugar del historiador en su propio proceso de escritura, lleva tinta y también sangre.

Michel de Certeau pone en la mesa esta discusión al afirmar que la historia no solo es una práctica de “representación”, sino también una práctica corporal, que implica un desplazamiento en el tiempo y el espacio, en lo continuo y en la ruptura (de Certeau, 2005). En *La escritura de la historia*, Certeau subraya que el historiador es más que un observador externo, también alguien que, al investigar y transcribir se mueve dentro de estructuras de poder, discursos y afectos que van configurando

su trabajo especial o especializado. La historia, en este sentido, es un acto que involucra el cuerpo del historiador en su relación con los archivos, con los espacios históricos y con los relatos que interpreta, lo que permite pensar y acatar la historia como un proceso encarnado, donde el conocimiento no es solo una abstracción intelectual, también es práctica situada con la experiencia del investigador y de los sujetos o fenómenos históricos que interpreta.

Esta idea se ve enriquecida con los planteamientos de Judith Butler, quien en su teoría de la performatividad del género y del cuerpo (Butler, 2020) ofrece herramientas para comprender cómo la historia también se inscribe en los cuerpos y se reproduce a través de la acción. Si bien Butler desarrolla su teoría en el marco de los estudios de género y la filosofía política, su propuesta dialoga con el análisis historiográfico en la medida en la que permite entender el conocimiento histórico como un acto performativo que, así como describe el pasado, también lo actualiza y lo revive en el presente. Si se asume que el lenguaje no solo representa, sino que produce realidades, Butler nos da una posibilidad de reflexionar la escritura de la historia como un acto-reflejo del pasado, que lo materializa de nuevas formas, en nuevas prácticas.

Con estas miradas y reflexiones, la historia encarnada es la que reconoce que el producto del conocimiento histórico es ejercicio parcial que da pie a una práctica situada implicando cuerpo, afectos y narrativas. La historiografía, lejos de ser una disciplina objetiva y desapasionada, se convierte en un campo para que el historiador experimente el pasado a través de su propia corporalidad, lenguaje y su relación con los documentos, el texto y los testimonios de su oficio. En este sentido, la historia se cuenta, se narra, se vive, se encarna en la racionalidad, en el cuerpo

y se performance, lo que nos obliga a repensar aquellos fundamentos epistemológicos de las disciplinas y a reconocer el papel del historiador, del que filosofa, del que crea conocimiento como un sujeto encarnado que participa activamente en la construcción del conocimiento y en hacer memoria en el presente.

Si entendemos la historia encarnada como una práctica que involucra al historiador como sujeto situado y como un oficio mismo de interpretar y representar el pasado, entonces es necesario considerar otros dos elementos fundamentales en este proceso: el documento histórico y el contexto en el que se lleva a cabo la reconstrucción del pasado en donde aquél llega a querer hacer memoria y, la misma lo obliga al olvido, lo que exige la presencia de un apoyo hermenéutico. No solo el historiador encarna la historia en su relación con los archivos, sino que también los documentos mismos son cuerpos en los que el tiempo se inscribe creando textos y contextos situados, y el contexto que pareciera autónomo es en el que se hace historia, es el espacio donde esa inscripción toma sentido de verdad.

El documento histórico no es un simple objeto inerte, pasivo, desprovisto de actividad, es más bien un vestigio y testimonio material que ha sido atravesado por el tiempo y por las estructuras de poder que determinaron su producción y conservación legitimada, así, legitimado espera a ser interpretado. Parafraseando a Michel de Certeau, podemos pensar en el documento como un lugar donde el pasado se ha sedimentado, un *cuerpo textual* que lleva consigo marcas de la época en que fue producido y que, al mismo tiempo, se transforma en el acto de ser interpretado, interpelado. La historia además de ser una mera recopilación de fuentes, es un diálogo con estos *cuerpos textuales* que, al ser leídos son fuentes de sentido, se reactivan en un nuevo tiempo y bajo nuevas condiciones discursivas.

Certeau nos advierte que la escritura de la historia no es una simple recuperación de lo acontecido, sino una apropiación que ocurre en el presente, es decir, significa que todo documento es reinterpretado desde las preocupaciones, los afectos y las limitaciones del historiador, como en sus necesidades. El documento no solo informa, también performance: al ser leído, produce efectos de sentido y reorganiza el pasado en función de las preguntas del presente y las necesidades humanas (de Certeau, 2005).

El documento no existe en el vacío, no. Su interpretación siempre ocurre en un contexto determinado, dado naturalmente y que es, en sí mismo, un espacio de performance histórica. Judith Butler nos ayuda a entender cómo lo que produce el sentido es lingüístico, corporal y contextual. Al igual que el género y la identidad, la historia es además de esencia fija, un acto performativo que se actualiza cada vez que se narra, se debate o se inscribe en nuevas materialidades e intencionalidades. Así, la historia no solo es escrita, sino que también es actuada en los espacios donde se conmemora, se recuerda y se vuelve institución, se normaliza. El que busca la historia no solo investiga documentos, sino que también se inserta en confrontaciones de sentido, donde la historia se convierte en un campo de tensión entre memorias, olvidos e interpretaciones.

El mismo Hayden White apela a que podríamos decir que tanto el documento como el contexto donde se reinterpreta son parte de la estructura narrativa de la historia (White, 1973). El documento es un fragmento del pasado que sólo adquiere significado cuando se inscribe en una trama que le da coherencia, mientras que el contexto es el marco desde el cual se establecen los criterios de verosimilitud y legitimidad de esa narrativa. La historia, en este sentido, no es un simple reflejo de

lo acontecido, sino una construcción donde el historiador, el documento y el contexto interactúan en un proceso continuo de resignificación, incluso polisémica.

Pensar la historia encarnada, entonces, no sólo condiciona que el historiador sea un sujeto situado, sino también que los documentos son *cuerpos* que contienen marcas del pasado y que su interpretación ocurre en un escenario donde la historia se hace y se deshace constantemente. En este proceso, la historia no es solo una disciplina académica, sino una práctica viva, un espacio de negociación entre lo que se recuerda, lo que se olvida y lo que se reescribe en cada acto de interpretación.

Si asumimos que la historia no solo se interpreta, sino que se produce y se performa, entonces el historiador no es solo un profesional del pasado, sino que también, produce significados, de discursos y de efectos en el presente. Walter Benjamin, en *El autor como productor*, nos ofrece una clave fundamental para entender esta relación entre producción y transformación, pues el historiador, como el escritor o el artista, transmite un contenido y altera la forma en que el conocimiento se construye y se inscribe en la sociedad (Benjamin, 2000). En este sentido, la historiografía no es un simple ejercicio de interpretación neutral de fuentes, es práctica que genera estructuras narrativas, modos de representación y condiciones de posibilidad para la memoria; es acción política.

Siguiendo la lógica de Benjamin, podemos pensar al historiador como un productor en el sentido más amplio del término, ya que recopila y organiza información e interviene en el tejido mismo del tiempo, modificando la manera en que el pasado es accesible y comprensible en el presente. En la tradición benjaminiana, la historia no es una línea continua, sino un campo de irrupciones, de momentos en los que el tiempo se fractura y se resignifica de acuerdo con las

necesidades del presente. Así, la producción historiográfica no solo recupera lo perdido, sino que lo pone en crisis, lo reactiva, lo vuelve operante en nuevas circunstancias. Así la noción de performance cobra relevancia, porque el historiador no solo produce textos, sino que también produce formas de hacer historia, de representar, de activar el pasado en el presente a través de discursos, monumentos, instituciones y prácticas de memoria.

Certeau nos permite profundizar en esta idea al escribir que la historia es una práctica situada, un acto que ocurre en un contexto determinado y que nunca es ajeno a las relaciones de poder que lo atraviesan. Para él, la escritura de la historia es un espacio de tensión entre lo dicho y lo callado, entre lo que se legitima y lo que se margina. En este sentido, el historiador no solo produce conocimiento, sino que también *performa* en un campo donde ciertos relatos son privilegiados mientras otros son silenciados.

La historia, entonces, es un espacio de disputa, un terreno donde la producción historiográfica es también un acto de intervención en el presente hacia la búsqueda de transformación.

Cuando combinamos estas perspectivas y las orientamos hacia una mirada latinoamericana, podemos ver que la historia en nuestra región no se limita a la producción de discursos académicos. Se expresa en narrativas populares, en oralidades, en ritos, mitos y en espacios de resistencia política. El historiador no sólo produce textos, también produce sentidos colectivos, moviliza memorias y construye escenarios donde el pasado se vuelve un recurso para la acción. Siguiendo a Benjamin, podríamos decir que la historia latinoamericana no es sólo un relato del pasado, sino una interrupción constante, un campo de luchas donde la

memoria es un espacio en disputa. Y desde Certeau, entenderíamos que el historiador en América Latina no solamente escribe, también actúa dentro de un entramado de fuerzas políticas, sociales y culturales que determinan qué historias es posible contar.

Así, la historiografía latinoamericana no puede ser pensada como una mera reproducción de modelos europeos, más bien como una práctica situada, donde la producción de conocimiento y su performance en la sociedad responden a necesidades específicas de memoria, identidad y transformación y reconfiguración de las fuentes occidentales. El historiador en América Latina es hermeneuta, produce nuevas formas de pensar el pasado y de articularlo con las urgencias del presente. Es en esta producción y en esta performance donde la historia deja de ser un ejercicio intelectual para convertirse en una práctica viva, en un acto que interrumpe, que resiste y que transforma.

Márgara Millán es una socióloga y antropóloga social mexicana que, en su obra, incorpora enfoques de Michel de Certeau para analizar la historia y la cultura latinoamericanas (Millán, 2020). Al igual que Certeau, Millán considera que la historia no es solo una narración objetiva, sino una práctica situada que involucra al historiador y a los sujetos históricos en un proceso dinámico de interpretación y reconfiguración. Además de Millán, otros autores latinoamericanos han adoptado perspectivas similares. Por ejemplo, en el artículo "Lenguaje y narración en la operación historiográfica de Michel de Certeau" se destaca cómo la escritura histórica se convierte en un campo de expansión y conquista, donde se dibuja un espejo de las epistemologías de la modernidad temprana y se representa un sistema de verdad que involucra una experiencia de alteridad. En este contexto, la

historiografía latinoamericana se presenta como una práctica que además de interpretar el pasado, lo reconfigura, mientras reconoce la subjetividad del historiador y la interacción entre el pasado y el presente.

En el ámbito latinoamericano, diversas autoras han integrado enfoques similares a los de Michel de Certeau en sus estudios históricos. Por ejemplo, Asunción Lavín, historiadora cubana, ha explorado la historia de las mujeres en América Latina (Lavín, 2022), considerando cómo las prácticas sociales y culturales se entrelazan en la construcción del pasado. Fausta Gantús, historiadora mexicana, ha analizado la historia política y social de México, enfocándose en las prácticas cotidianas y en cómo estas contribuyen (Gantús, 2023) a la formación de identidades colectivas. Liliana Regalado, historiadora peruana, ha investigado la historia andina prehispánica y colonial, prestando atención a las narrativas y memorias que configuran la historia oficial. Estas autoras, al igual que Certeau, reconocen que la historia es una construcción dinámica influenciada por las prácticas y perspectivas de los historiadores y las sociedades que la producen.

Daniela Rawicz, en su obra *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano*, (Rawicz, 2000), analiza cómo pensadores como Simón Rodríguez y Domingo F. Sarmiento abordaron la construcción de la identidad en América Latina. Rawicz destaca que estos intelectuales utilizaron el ensayo como herramienta para reflexionar sobre la cultura y la educación en la región. Su trabajo ofrece una perspectiva crítica sobre cómo se han formado las identidades latinoamericanas a través de la escritura y el pensamiento.

## 6.2. Imágenes políticas y dialogo hermenéutico. La historia nos atraviesa y nos transforma.

Recorrió los caminos que ella transitó. Visité el Museo de Manuela Sáenz en Ecuador, toqué con mis propias manos los objetos que aún guardan su memoria y, en Costa Rica, busqué las fuentes que me permitieran reconstruir el eco de sus pasos. Me acerqué a los documentos que la mencionan, pero más allá de los archivos, encontré su historia en la performatividad de su vida, en la manera en que hizo de su existencia un acto político.

Me vi a mí misma reconstruyendo el siglo XIX a través de sus ojos. Me imaginé vistiéndome de hombre, sintiendo en la piel el peso de un uniforme que no estaba diseñado para un cuerpo femenino, pero que ella convirtió en un arma de emancipación.

No fue simplemente la amante de Bolívar, como la historia oficial quiso reducirla, sino la primera mujer soldado en la guerra contra los españoles, la estratega, la espía, la mujer que supo que la independencia no sólo se ganaba en el campo de batalla, pues tuvo la capacidad de subvertir las normas impuestas por el orden colonial y patriarcal. La historia de Manuela Sáenz más allá de la de una mujer en la guerra, es la de una mujer que comprendió la política como un acto encarnado. Su cuerpo fue su propio manifiesto: al vestirse de hombre, engañaba a los enemigos, pero también irrumpía en un espacio que le estaba vedado.

Me pregunté, mientras leía sus cartas y testimonios, qué sintió al entrar en combate, al sostener un arma, al desmontar de su caballo con la misma seguridad que sus compañeros varones. ¿Sintió miedo? ¿Orgullo? ¿Sabía que estaba

inaugurando un nuevo tipo de presencia femenina en la historia? Mi recorrido por los lugares que ella habitó fue parte de una investigación historiográfica, asimismo fue un acto de encuentro con su memoria. En cada plaza, en cada documento, en cada relato sobre ella, la vi reaparecer. Su historia no quedó atrapada en el siglo XIX, porque el performance de su vida sigue resonando hoy: su desafío a las normas, su capacidad de reescribirse, su decisión de no aceptar un destino impuesto. Yo la pienso, la reconstruyo y la reescribo. La veo cabalgando entre las tropas, tomando decisiones, desafiando a los hombres que la subestimaban. La imagino en Quito, en Lima, en Bogotá, participando en las conspiraciones políticas, tejiendo redes de resistencia. No fue una figura secundaria; fue una protagonista que produjo y *performó* la independencia de una manera que los historiadores tradicionales apenas comienzan a comprender.

Manuela Sáenz fue historia encarnada. Y en mi búsqueda, en mi viaje, en mi reconstrucción, yo también me hice parte de esa historia.

*Investigadora: Manuela, en tus cartas, ¿cómo describías a las mujeres de tu tiempo?*

*Manuela Sáenz: Ah, querida, en mis cartas escribí con el corazón, y a menudo hablaba de la fuerza y la valentía de las mujeres que me rodeaban. Para mí, ellas eran un símbolo de resistencia y amor incondicional.*

*Investigadora: ¿Y cómo crees que esas descripciones reflejan tu percepción de la mujer?*

*Manuela Sáenz: Para mí, cada mujer tenía su propia batalla, su propia lucha por la libertad y la dignidad. Al escribir, intentaba captar esa fortaleza y alentar a otras a encontrar su voz y su poder.*

*Investigadora: Es fascinante cómo veías a las mujeres como agentes de cambio.*

*Manuela Sáenz: Exactamente, y mi deseo era que cada mujer se viera a sí misma como una guerrera en su propia historia, tan valiente y digna como cualquier hombre.*

*Investigadora: Manuela, he leído algunas de tus cartas y me intriga mucho cómo describías a las mujeres. ¿Qué tan importante era para ti hablar de ellas?*

*Manuela Sáenz: Para mí, hablar de las mujeres era esencial. En un tiempo donde se esperaba que las mujeres fueran sumisas, mi deseo era mostrar que éramos fuertes, que teníamos un papel fundamental en la lucha por la libertad.*

*Investigadora: ¿Cómo crees que las mujeres influenciaron tu visión de la independencia y la justicia?*

*Manuela Sáenz: Las mujeres eran mis compañeras de lucha. Vi cómo ellas enfrentaban sus propias batallas, ya sea en el hogar o en el campo de batalla. Ellas me enseñaron que la lucha por la libertad no tenía género.*

*Investigadora: En tus cartas, ¿cómo reflejabas el papel de las mujeres en la sociedad y en la política?*

*Manuela Sáenz: Trataba de destacar que las mujeres no eran meros espectadores, estaban en el corazón de los cambios, y muchas veces, su fortaleza y determinación eran lo que mantenía viva la esperanza de un futuro mejor.*

*Investigadora: Esas ideas son poderosas. ¿Qué esperabas que las futuras generaciones aprendieran de tus palabras y acciones?*

*Manuela Sáenz: Que nunca subestimen su propio valor. Que sepan que tienen el poder de cambiar el mundo, tal como lo hicieron las mujeres que me rodearon.*

*Que se atrevan a ser valientes, a alzar la voz y a luchar por lo que creen.*

*Investigadora: Manuela, he leído que en varias ocasiones te vestiste de hombre.*

*¿Qué te llevó a tomar esa decisión?*

*Manuela Sáenz: La decisión de vestirme de hombre fue impulsada por la urgencia de participar activamente en la lucha por la independencia. Sabía que, como mujer, había limitaciones para mi participación, pero al vestirme de hombre, podía estar en el corazón de la acción, luchando codo a codo con los hombres por la causa que tanto amaba.*

*Investigadora: ¿Y qué fue lo que te motivó a convertirte en una guerrera de la independencia?*

*Manuela Sáenz: Mi motivación principal fue el amor por la libertad y la justicia. Desde joven, sentí que no podía quedarme de brazos cruzados mientras veía la opresión y la injusticia a mi alrededor. La independencia era una causa que trascendía géneros, y yo quería ser parte de ese cambio, aportar mi grano de arena para construir un futuro donde todos tuviéramos igualdad de oportunidades.*

*Investigadora: Tu valentía es inspiradora. ¿Cómo crees que tu decisión de luchar impactó a otras mujeres?*

*Manuela Sáenz: Espero que haya sido un ejemplo de que no hay límites para lo que una mujer puede lograr. Si mis acciones inspiraron a otras a luchar por sus derechos y a no tener miedo de desafiar las normas, entonces siento que he cumplido mi propósito.*

*Investigadora: Manuela, en el siglo XIX, ¿cómo se percibía a la mujer en la sociedad de tu tiempo?*

*Manuela Sáenz: La mujer en mi época era vista principalmente como esposa y madre, con roles muy definidos y limitados. La sociedad esperaba que se dedicaran al hogar y a la familia, y pocas veces se les daba la oportunidad de participar activamente en la vida pública o política.*

*Investigadora: ¿Y cómo crees que tu participación en la independencia irrumpió en esa visión tradicional?*

*Manuela Sáenz: Mi participación rompió con los moldes establecidos. Al alzar la voz y tomar las armas, demostré que las mujeres podíamos ser tanto compañeras de lucha, como líderes en la búsqueda de justicia y libertad. Mi ejemplo buscaba inspirar a otras a desafiar las restricciones impuestas por la sociedad.*

*Investigadora: ¿Qué crees que significó para las mujeres de tu tiempo verte actuar de esa manera?*

*Manuela Sáenz: Espero que mi ejemplo haya sido una fuente de empoderamiento.*

*Quería mostrarles que no debían conformarse con las limitaciones que la sociedad les imponía. Cada mujer tenía el derecho y la capacidad de luchar por un mundo más justo y libre, y que su voz y acciones eran esenciales en ese proceso.*

Un performance irrumppe y crea sentido político en el presente. Me uno a Manuela y una voz empática narra el suceso en tres actos, sencillos pero encarnados, con el sentido político de la acción de la mujer empoderada, que busca igualdad, libertad y soberanía.

Siguiendo con la idea del performance, podría estructurar la puesta en escena como una progresión donde la investigadora va transformándose en Manuela Sáenz a medida que avanza la conversación. Su voz, sus gestos y su postura van mutando hasta que la diferencia entre ambas se diluye, creando un efecto de posesión histórica, como si Manuela habitara su cuerpo por momentos.

#### *Primer acto: El Encuentro*

*La investigadora está en su escritorio, leyendo en voz alta fragmentos de las cartas de Manuela. Al principio, las cita con cierta distancia, como una historiadora que analiza documentos. Pero poco a poco, algo en las palabras la atrapa.*

*Investigadora (leyendo una carta): “Siendo mujer, no temo a los hombres ni a sus batallas. Mi corazón late con la misma fuerza en el fragor de la lucha.”*

*Se detiene. Mira la carta como si sintiera su peso. Su tono de voz cambia, como si las palabras despertaran algo en ella.*

#### *Segundo acto: La Fusión*

*De repente, la luz cambia. La investigadora se pone de pie, camina con más determinación. Su postura se vuelve más erguida, como si llevara un uniforme imaginario. Su voz gana fuerza.*

*Investigadora/Manuela: “¿Crees que solo fui la amante de un hombre? ¡Yo fui parte de la guerra, escribí con sangre en las páginas de la historia! Bolívar*

*combatía en el campo de batalla, pero yo combatía en la sombra, en la estrategia, en la resistencia.”*

*Ya no está leyendo. Ahora habla desde dentro. Sus gestos reflejan a una Manuela viva, impetuosa, casi desafiando a la audiencia.*

### *Tercer acto: La Herencia*

*En este punto, la investigadora ya no es ella misma, o mejor dicho, es ella y es Manuela al mismo tiempo. Habla con dos voces, con la de la historiadora y la de la revolucionaria.*

*Investigadora: “Las mujeres no somos notas al pie de la historia. Somos la tinta con la que se escribe.”*

*Se queda en silencio. Respira. Mira sus propias manos, como si volviera en sí.*

*Manuela (susurrando): “No dejes que me olviden.”*

*La luz baja. La investigadora se sienta, temblorosa, con la carta entre las manos.*

*Fin.*

### **6.3 Cartas: Subjetividad y performance**

Las mujeres reclaman, a través de su memoria, su lugar en la historia. La preservación de las cartas y su publicación, son actos subversivos, por una parte, ante una historia que se comenzaba a contar sin ellas o, en el mejor de los casos, otorgándoles modestos roles, y por otra, ante la misma destrucción que las mismas mujeres hacen de sus escritos.

La lectura consciente e inconsciente de todos aquellos símbolos nacionales involucra una construcción de la subjetividad desde las miradas de los espectadores (Richmond, 2017), (algunos de ellos niñas y niños llevados a apreciar dichas obras de arte como parte de la construcción de la identidad nacional). El arte también revela las instituciones de género imperantes (Crouch, 2009). Las pinturas de Manuela Sáenz, por lo general, se reducen a bustos con vestidos emperifollados e incómodos corsés; muchas veces acompañan a Bolívar, reforzando su imagen como pareja/amante/esposa dentro de la lucha independentista, lejos de los frentes de batalla de Ayacucho y Pichincha.<sup>30</sup>

La existencia de las cartas se contrapone a las instituciones de género que las mujeres independentistas han cuestionado con su actuar. Las condiciones de inestabilidad institucional que imperan durante los procesos bélicos serán el escenario de la transformación de la *performance* (Butler et al., 1994) al de la mujer independentista, aunque éste preceda al movimiento armado (como conspiradoras o con expresas intenciones de unirse a los movimientos independentistas). Pronto los trajes emperifollados<sup>31</sup> se convierten en disfraces de espía o vestimenta militar.

Las estructuras son relativamente “rígidas” y resistentes al cambio con relación a la estabilidad (e inestabilidad) social. Montoya indica que los períodos de crisis y enfrentamientos bélicos son propicios para los cambios institucionales

---

<sup>30</sup> Manuela Sáenz participó en la organización y lucha de las batallas de Pichincha, Ecuador (1822) y Ayacucho, Perú (1824) durante las guerras de Independencia de dichos países (Tanzi et al., 2020).

<sup>31</sup> Es importante resaltar el papel del ritual o repetición de las reglas o comportamientos como parte fundamental de la performance, la repetición ocasiona un reforzamiento del papel tradicional o esperado, mientras que la ruptura de dichos rituales representa la ruptura misma con los comportamientos que componen un performance diferente (Butler et al., 1994).

(Montoya, 2015), como en el caso de las guerras de independencia. Durante estos procesos, la “rigidez” institucional fue cediendo y el protagonismo y participación de las mujeres se fue abriendo paso en los procesos de transformación social, sacándolas de los roles tradicionales, como esposas, y colocándolas como generalas, como es el caso de Manuela Sáenz.

La participación de las mujeres no debe confundirse con una “permisividad o relajación institucional”, fueron ellas las que, con sus vestimentas de generalas o espías, con sus aportes en el campo de batalla o en las arcas de los independentistas, fueron generando los cambios institucionales y propiciando la inestabilidad institucional. Ellas fueron fundamentales para el devenir de la guerra y con su performance de revolucionarias y libertadoras, irrumpieron el orden de género.

La performance de generala/libertadora, subvierte las reglas del juego y, por lo tanto, las instituciones se ven confrontadas: son reproductoras de las relaciones de género ya que están conformadas desde una construcción social particular y, por lo tanto, son instituciones de género. Como estructuras más o menos rígidas de la sociedad, su mantenimiento y transformación depende del comportamiento individual y la transformación de las reglas por parte de los individuos (Montoya, 2015).

Las cartas de Manuela Sáenz son, desde el destinatario, herramientas de transformación institucional, que reclaman un lugar en la historia. Manuela Sáenz reclama a la institución de la familia, a la organización familiar encabezada, obviamente por el *páter familias* James Thorne, su lugar en la lucha de independencia de la Gran Colombia, abandonando las reglas de construcción de la

familia misma y de la base de las sociedades patriarcales, en sus propias palabras “el ser amante y no esposa”. Al propio Bolívar reclama la importancia de su voz contestada dentro de las filas de sus generales. Es aquí en donde comienza la construcción de la “condición de mujer” como parte de un proceso de tejido de subjetividades, formaciones del sujeto que están determinadas por el nuevo papel como luchadoras, que pronto las empuja a abandonar los rituales, ya indicados como formas repetitivas que consolidan las reglas y comportamientos no subversivos.

La construcción de las libertadoras como sujetos que cuestionan las instituciones es el reflejo de cómo el espíritu libertador y los procesos independentistas derivan en una performance que debe de subvertir al repetitivo ritual de la mujer enamorada: los sujetos, desde la educación y experiencia individual (Smith, 2015; Youdell, 2006) sumadas así las *subjetividades* como miembros de un grupo o nación pronto se ven confrontando al sujeto que solo actúa por *afanes románticos*, ya que éste no existe, ha sido subvertido, desde la conciencia individual, grupal y, por lo tanto, latinoamericana (Melera, 2013).

En el entendido que el discurso precede al sujeto (Smith, 2015), la pregunta obvia es ¿qué discurso precede a Manuela Sáenz? La formación de un “discurso de liberación” en medio de los procesos independentistas influyó en la creación del escenario adecuado para la ejecución del papel de mujer liberadora. La performatividad, como precedente al sujeto (Butler et al., 1994), es la de miembros del Estado-nación, del proceso cultural de transformación en los inicios del siglo XIX y que fueron formados por la Ilustración y la fiebre independentista latinoamericana. Se reclama el discurso de liberación, decíamos que en sus cartas Manuela Sáenz

incluso despersonaliza a Bolívar, al competir éste con el amor patriótico, en un sentido que podría indicar que Simón Bolívar se transforma en un *discurso de liberación*.

Instrumental a este papel de mujer libertadora, no solo se subvierte desde sus escritos y acciones, la performance o papel se ve reforzado por las vestimentas de generala, en el caso de Sáenz. Revestida de esta forma concreta, la liberadora evidencia su papel como luchadora y emancipadora. El retrato del busto en vestido colonial no hace más que despojarlas de sus verdaderos atavíos y formular un proceso de desidentificación como militantes. Sin embargo, el escándalo ya está en boca de la sociedad independentista, las instituciones ya fueron tomadas y las reglas ya han sido trastocadas, sea este un proceso permanente o no, los vestidos de generala y espía ya no se les pueden retirar.

#### 6.4 Subvertir las instituciones: lo que se debe hacer y lo que se hace.

Los actos y poses heroicas pertenecen a la guerra, y la guerra pertenece a la esfera masculina. Sus reglas (instituciones) se componen dentro de la construcción de la subjetividad masculina (masculinidad/virilidad), expresión máxima del valor, la tenacidad, la inteligencia estratégica, el arrojo y la “objetividad”, con un solo propósito: imponer esta masculinidad/virilidad a través del ejercicio de la violencia de la guerra, con el fin de lograr un objetivo que transforme o mantenga (según sea el ganador) las estructuras de poder (Ferguson, 2021). La gloria individual está reservada a los hombres, a los que engalanaban las pinturas de los murales, sean estos Napoleón cruzando los Alpes, Simón Bolívar o Miguel Hidalgo.

La libertadora Sáenz, no reclama protagonismo, sino la lucha siempre presente en contra de la invisibilidad, y la violencia que ésta encierra. Las cartas componen una vindicación o reivindicación de sus ideas, un reclamo de su lugar en la historia, más no de protagonismo. Es este lugar, cuestionado por enemigos y correligionarios, lo que es verdaderamente incendiario; *por lo que las mujeres habían de ser disciplinadas*. Como ya hemos notado anteriormente , la disciplina como tecnología de poder es importante para sacar a Manuela Sáenz de las cartas y llevarlas de vuelta a los bustos en trajes de época (Oksala, 2015).

La subversión de las libertadoras se extiende a las palabras sobre el papel, incluso a la misma materialidad de las cartas; las mujeres deben destruir su correspondencia al morir, nada debe quedar de su memoria, mucho menos aquellas cartas que atenten contra su honorabilidad; las cartas de las mujeres son privadas, una vez que hayan pasado por el escrutinio del hombre, éstas deben desaparecer (Perrot, 2009). El acto de borrar la carta es el de borrar la memoria de la autora. Es por eso por lo que la conservación de las cartas es un acto de contestación. Por el contrario, publicar en un periódico de circulación la carta, someter al escrutinio público sus pensamientos, involucra también una transformación del discurso imperante.

De esta forma los hombres, como James Thorne, personifican el poder para preservar las instituciones, la necesaria disciplina (Oksala, 2015): como mujeres deben de abandonar los laureles de las victorias pasadas, destruir esa memoria subversiva y salir, o solo mantenerse dentro para reproducir las ideas imperantes. En el caso de Manuela Sáenz el destierro es físico, termina sus días en Paita, Perú, en condiciones terribles. Como indica Foucault (Oksala, 2015: 478), el mecanismo

de recompensa y castigo sobre las formas sociales se pone en marcha para suprimir cualquier rebelión.

A los factores subversivos, que son incesantemente controlados por el poder, debe sumarse que la permanencia y contenido de las cartas siguen creando nuevas formas de pensarse, de crear sujetos y subvertir instituciones, y como muestra este ensayo y una gran colección de trabajos sobre la producción e historia de Manuela Sáenz; las cartas trascienden la barrera ideológica y transforman las formas particulares de relacionarse.

## 6.5 Los mecanismos de poder y el cambio

Las mujeres en el campo de batalla parecen obedecer a una lógica de instrumentación. Son instrumentos, no necesarios, pero sí importantes de la lucha, siempre y cuando mantengan su rol de amantes/esposas, sean anónimas y, una vez terminado el conflicto, regresen al trabajo doméstico y de cuidados no remunerado (Lamas, 2018). Cuando llega la hora de inmortalizarlas en pinturas, billetes y afiches conmemorativos, ellas ya están en vestido, en sus casas y aposentos, son los hombres los que protagonizan un retorno al campo de sus glorias, los que regresan al espacio privado que les ha conquistado la lucha armada, aun cuando sea una ficción.

Cuando las guerras de independencia llegan a su fin, las mujeres se encuentran deslocalizadas de las instituciones que sobrevivieron a la transformación, éstas que estaban firmemente enraizadas en la estructura de género, como la institución de la familia, como es el caso, de la ausencia de familia. Manuela Sáenz ha servido a su propósito como libertadora, ahora es tiempo de

traicionar y dividir la gran Colombia, si no hay una familia a la cuál regresar, lo conveniente es el destierro, lejos de la gloria que le correspondería.

En las cartas se perciben aún atisbos de defensa de ciertas instituciones, es a través de los mecanismos de ejercicio de biopoder, tan sutiles, que son las propias autoras quienes ejercen una autodisciplina tan conveniente al opresor. Esta autodisciplina no trasciende más que una nota dentro de la epístola, las cartas y su subversión son lo que trasciende, llegan al futuro y componen una fuente de análisis.

La creación del sujeto latinoamericano reviste a las próceres a través del performance como mujeres independentistas, las ideas de liberación nacional a la vez que construyen una forma resistente también enaltecen la creación del estado nacional. A pesar de las formas que a través de sus escritos pudieran reproducir, las cartas son fuente de resistencia y cambio.

La creación de nuevas identidades y performance de género divergente o subversivo se ve alimentada por estas epístolas, la figura de Manuela Sáenz se reivindica: “el amante era Bolívar, la libertadora era ella”, y funciona como vehículo a nuevas formas de expresión y lucha. Mientras el poder genera resistencia y formas relativamente internalizadas de control (Oksala, 2015), son las divergencias las que a largo plazo ocasionan cambios estructurales profundos. Estas cartas y su estudio vuelven a revestir una necesaria gloria a las mujeres independentistas.

## 6.6. Entre cartas, diarios y vestidos: Subjetividad, resistencias y *performance desde la primera persona*.

Escribir una carta es un acto de preservación de la memoria y el testimonio de quien la escribe, expresa que lo que ha vivido es parte de la historia (Perrot, 2009), los diarios preservados de Manuela Sáenz, página a página, son evidencia de la huella que han dejado los procesos históricos en lo público y sus propios procesos íntimos que han trascendido su propia historia. Sin embargo, la preservación de la memoria (y su exaltación) es un acto reservado a los hombres. Encontrar huellas de las mujeres en la historia de la humanidad ha sido un reto, porque la historia la han escrito de una forma androcéntrica.

La destrucción de las huellas también opera. Esta destrucción es social y sexualmente selectiva. En una pareja en la que el hombre es famoso, se conservaran los papeles del marido, no los de su mujer. Es así como se guardan las cartas de Tocqueville a su esposa, pero no las que ésta le mandaba a aquél (Perrot, 2009, p.15).

Las mujeres reclaman, a través de su memoria, su lugar en la historia. En los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz, como lo refieren personas interesadas en seguirle la pista, encontraremos una escritura llena de intimidad, de privacidad y de hallazgos en lo público con repercusiones en lo individual. El trabajo de Carlos Álvarez Saá que comienza por la recuperación de los diarios, objetos personales, pinturas y documentos que se encuentran en el Museo de Manuela Sáenz en Quito nos muestra a una Manuela Sáenz irruptora de sus contextos familiares y colectivos, que la han colocado de manera simbólica en causas feministas latinoamericanas.

Cuando hacemos referencia a la imagen irruptora de Manuela es porque en el contexto social su manera de estar en el mundo la coloca como transgresora de las normas de género de la época independentista. La libertad propia, con matices colectivos, la convierte en un símbolo que altera el orden social de la época. Escribir ideas estratégicas, como acto colaborativo de la construcción de un movimiento libertador y ocupar el performance de género para dirigir los espacios denominados masculinos, desde su irreverente femineidad, la hacen portadora de una agencia política y social en el mismo contexto del libertador Simón Bolívar.

El indagar entre cartas, vestimentas y escritura de diarios ha contribuido a enunciar a Manuela Sáenz como un ícono político, social y cultural.

La preservación de las cartas (que se encuentran en resguardo cual grial) y sus diarios, son actos subversivos, por una parte, ante una historia que se comenzaba a contar sin ella, (así lo muestra el capítulo XXXII de las memorias del general O’leary) o en el mejor de los casos, otorgándole modestos roles, y por otra, ante la destrucción, que las mismas mujeres hacían de sus escritos, que aquí no fue el caso, sino que sucedió en el incendio del lugar en donde se encontraba Manuela en Paita, a razón de una epidemia que azotaba la región en ese tiempo.

También opera una autodestrucción de la memoria femenina. Convencidas de su insignificancia, muchas mujeres, extendiendo a su pasado el sentimiento de pudor que se les había inculcado, destruían, -y destruyen sus papeles personales al final de sus vidas y otras en el mismo trascurrir de su vida. Quemar los propios papeles, en la intimidad de la habitación desierta, es un gesto clásico de la mujer anciana (Perrot, 2009, p.15).

En el caso de Manuela Sáenz la escritura de sus diarios revela el día a día y la revela en sí, en ello encontramos lo que ahora reconoceríamos como planeación estratégica, de ahí que consideramos a esta heroína como estratega militar en el movimiento independentista, reconocemos su pensamiento sagaz, su sentipensar, el poder de su enunciación, su intelectualidad afectiva y proyectiva.

La visita al museo de Manuela Sáenz, la revisión de algunas páginas de sus diarios y la observación de las pinturas que ahí se encuentran, ofrecen una perspectiva de Manuela liberada de dos aspectos que se pueden denominar *las leyendas de Manuela Sáenz*.

La primera leyenda, aunque intenta ser amable con ella, la confina completamente en la figura de Simón Bolívar. Todo lo que se dice de ella es una anécdota relacionada con Bolívar: que se enamoraron, que fue la amante del Libertador, que le salvó la vida y que por eso es la libertadora del Libertador.

La otra leyenda, en cambio, fue creada por los enemigos políticos de Manuela y de Simón, quienes querían destruir su importancia política y militar, sin necesariamente desacreditar su prestigio como mujer.



Figura 25. Fotografía de noticia de periódico sobre el Museo de Manuela Sáenz.

Toma propia, Quito Ecuador, octubre 2023.

En este recorrido por las salas del Museo en Quito Ecuador nos daremos cuenta de que cada objeto, diario, pintura, saca a Manuela Sáenz de la leyenda del confinamiento en Bolívar; al reconocer todos los magnos méritos que tiene y al hacerlos visibles, dándoles el justo lugar que merecen. Por otro lado, demuestra que la otra leyenda, la cual era destructiva con Manuela, fue una creación de los enemigos políticos de Manuela y de Simón.

En el Museo de Manuela Sáenz, hay todo un piso dedicado a la exposición de los diarios. Esta intimidad, esta privacidad de Sáenz, pluma en mano, permite conocer a Manuela la literata.



Figura 26. Portada del edificio de Museo Manuela Sáenz. Fotografía propia, octubre 2023.

Es preciso decir que Manuela no es una mujer que escribió para el público; más bien, escribió principalmente en dos direcciones: uno, en sus diarios personales, que comenzó a escribir a partir de mayo de 1800, y en escritos y reflexiones para ella misma. La primera fecha en que ella empieza a escribir para sí misma es el 19 de mayo de 1822. Ésta es una de las facetas de la escritura de Manuela.



Figura 27. Cartel de la exposición “Manuela y sus diarios perdidos”. Fotografía propia, Museo de Manuela Sáenz, Quito Ecuador, octubre 2023.

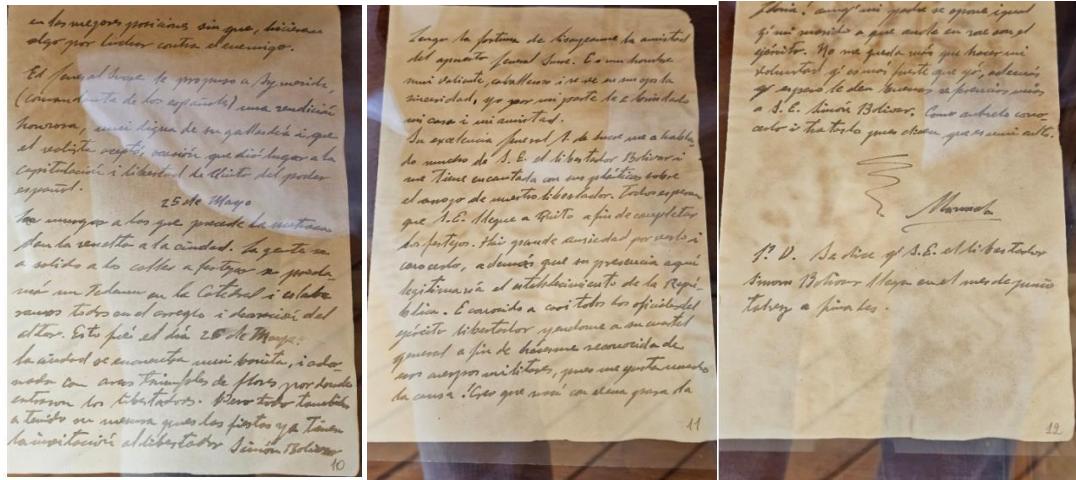


Figura 28. Carta manuscrita de Manuela. Fotografía propia, Museo de Manuela Sáenz, Quito Ecuador, octubre 2023.

La segunda dirección es escribir para Simón Bolívar y, ocasionalmente, para algún otro personaje. Así que cuando se dice que esto es íntimo, es cierto. Es decir, lo que estamos leyendo son documentos privados de Manuela.

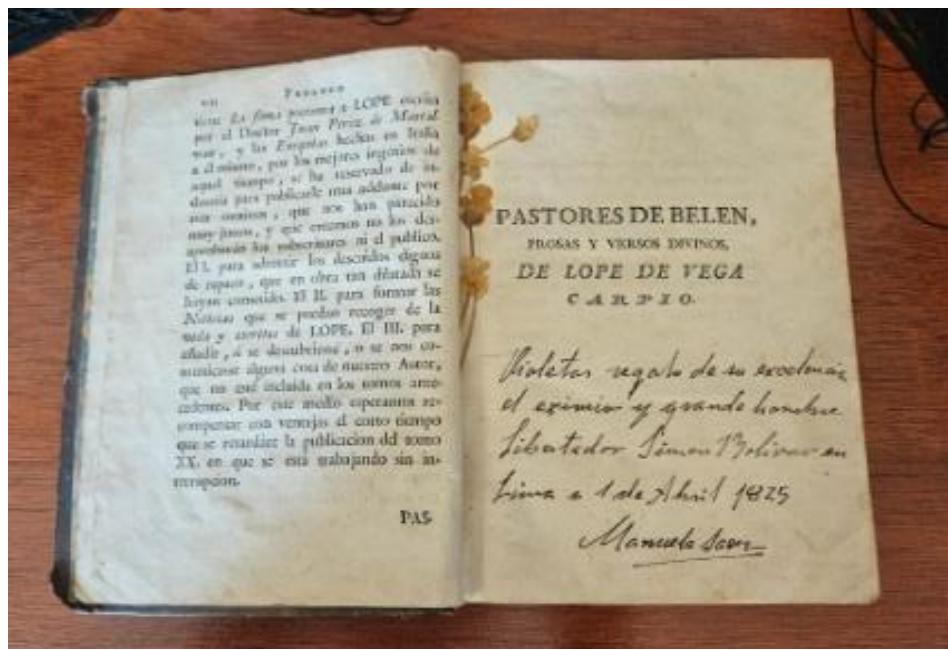


Figura 29. Libro de Lope de Vega con dedicatoria de Manuela a Bolívar. Fotografía propia, mismo sitio.

Por otra parte, las memorias de los hombres se amplifican. Una mirada a las diversas pinturas y murales que adornan los espacios del poder institucional (museos, oficinas gubernamentales y diversos edificios públicos), revela el lugar preponderante de los hombres dentro de la lucha independentista. Desde el arte urbano de Caracas hasta los murales del Hospicio Cabañas en Guadalajara, se revela el papel heroico y activo de los hombres, una posición dinámica, atravesando columnas de fuego y metrallas con las insignias nacionales intocadas.

La lectura consciente, e inconsciente, de todos aquellos símbolos nacionales involucra una construcción de la subjetividad desde las miradas de los espectadores (Richmond, 2017), (algunos de ellos niñas y niños llevados a apreciar dichas obras de arte como parte de la construcción de la identidad nacional). El arte también revela las instituciones de género imperantes (Crouch, 2009). Las pinturas de Manuela Sáenz, por lo general, no se reducen a bustos con vestidos emperifollados e incómodos corsés, muchas veces acompañan a Bolívar (reforzando su imagen como pareja/amante/ dentro de la lucha independentista, lejos de los frentes de batalla de Ayacucho y Pichincha<sup>32</sup>), pues también están las pinturas que revelan a Manuela sola con diversas vestimentas representando la época y desmontando su objetivación sexual como la han colocado algunas imágenes a lo largo de la historia latinoamericana.

---

<sup>32</sup> Manuela Sáenz participó en la organización y lucha de las batallas de Pichincha, Ecuador (1822) y Ayacucho, Perú (1824) durante las guerras de Independencia de dichos países (Tanzi et al., 2020).



Figura 30. Litografía de Manuela Sáenz en uniforme de Húsares. Fotografía propia, mismo sitio.

La existencia de las cartas entonces, y sobre todo la intimidad de los diarios, se contraponen a las instituciones de género que las mujeres independentistas han cuestionado con su actuar.

Al descubrir estos documentos, la persona que investiga puede sentir que está siendo un intruso en la intimidad de dos personas: Manuela Sáenz y Simón Bolívar. Pero al adentrarse en esa intimidad, se descubre no solo a las personas como tales, sino también su mundo afectivo, emocional y de ideas. Además, se conocen los contextos históricos que vivieron estas dos personas. Las cartas dirigidas al Libertador proporcionan una gran cantidad de información valiosa que contribuye a desmitificar el mito patriarcal de Simón Bolívar.

Luego se encuentran un bloque de cartas que no está completo pues, lamentablemente, muchas de estas cartas están perdidas. Son las misivas que le escribieron al general O'leary, para que él publicara el tomo XXXII de sus memorias. Estas cartas, desafortunadamente, fueron destruidas por órdenes del entonces presidente venezolano en 1880, el general Guzmán Blanco.

## Carta de doña Manuela Saenz al General O'Leary.

"Señor general Daniel F. O'Leary, encargado de negocios de S. M. B.

"Me pide U. le diga lo que presencie el 25 de Setiembre del año de 1828 en la casa de gobierno de Bogotá. A más quiero decirle lo que ocurrió días anteriores.

"Una noche, estando yo en dicha casa, me llamó una criada mia diciéndome que una señora con suma precision me llamaba en la puerta de la calle ; salí, dejando al Libertador en cama algo resfriado. Esta señora, que aún existe, y me llamaba, me dijo que tenía que hacerme ciertas revelaciones nacidas del afecto al Libertador, pero que en recompensa exigía que no sonara su nombre. Yo la hice entrar, la dejé en el comedor y lo indiqué al general. El me dijo que estando enfermo no podía salir á recibirla ni podía hacerla entrar á su cuarto, y que además ella no era lo que pretendía. Le di á la señora estas disculpas ; la señora me dijo entonces que había una conspiración, nada menúos que contra la vida del Libertador, que había muchas tentativas y que sólo la dilataban hasta encontrar un tiro certero ; que los conjurados se reunían en varias partes, una de ellas en la Casa de Moneda ; que el jefe de esta maquinación era el general Santander, aunque no asistía á las reuniones, y sólo sabía el estado de las cosas por sus agentes, pero que él era el jefe de obra ; que el general Córdoba sabía algo pero no el todo, pues sus amigos lo iban reduciendo poco á poco. En fin, la señora me dijo tanto que ni recuerdo.

"El Libertador apénas oyó nombrar al general Córdoba, se exaltó, llamó al edecán de servicio y le dijo: 'Ferguson, vaya U. á oír a esa señora.' Este volvió diciéndole lo que yo le había dicho y con más precision que yo. El general dijo: 'Dígale U. á esa mujer que se vaya y que es una infamia tomar el nombre de un general valiente como el general Córdoba.' El señor Ferguson no fué tan brusco en su respuesta, pero la cosa quedó en ese estallo. Vino entonces don Pepe París y le dijo el general todo ; este señor contestó :

Figura 31. Página de memorias. Fotografía propia, mismo sitio.

Ahora bien, en las siguientes líneas se profundizará en otra etapa de los actos performativos de Manuela, cuando comienza el proceso de denigración y censura de la historia de Manuela.

A los 14 años, Manuela no es simplemente una jovencita concebida fuera del matrimonio, como se la describiría en su época: bastarda y mestiza. Ella presencia la matanza de los héroes de agosto, que sucedió un día 2 del referido mes de 1810 en Quito, donde murieron 300 personas asesinadas por el ejército español en la

ciudad. Manuela ve morir a sus amigos los humanistas, aquellos que creían que las personas no blancas también eran humanas. En ese momento, pensar eso era extraordinario.

Al mismo tiempo que se da el descubrimiento de América, el europeo comienza a reconocer, por una encíclica papal, al no blanco como humano. El discurso hegemónico sostenía abiertamente que los naturales no eran humanos, lo que permitía sostener dos instituciones coloniales: el esclavismo y la servidumbre; ésta última es una forma disfrazada de esclavitud en la que la persona está atada a la tierra. Es una institución feudal, la del súbdito del rey.

Así, Manuela verá ese día morir a los héroes del 10 de agosto, entre ellos a las personas con las que ella se relacionaba, con quienes se sentía bien, las que la trataban bien, y comienza una primera transformación.

Aquí es donde se puede encontrar a una Manuela que parecería ser invisible. De hecho, no goza de fama en absoluto; hay escasos documentos históricos que la rodean y la cantidad de información sobre ella es bastante limitada. Sin embargo, poco a poco, se puede ir descubriendo a través de sus contextos.

Manuela se va a acercar a otras dos Manuelas: una de ellas es Manuela Cañizares Álvarez, quien desempeñó un papel muy importante en Quito durante el golpe de Estado de 1810. Manuela Cañizares se encarga de arengar a los hombres para llevar a cabo el golpe de Estado quiteño. En su casa organiza tertulias patrióticas en las que participan revolucionarios y revolucionarias. Tras este golpe de Estado, Cañizares Álvarez tiene que esconderse, ya que pronto la buscarán para asesinarla, igual que a otros implicados.

Posteriormente, Manuela Sáenz se acercará a otro personaje importante, a Manuela de Santa Cruz y Espejo, hermana del prócer ecuatoriano y quiteño Eugenio de Santa Cruz y Espejo. Manuela Espejo desempeña un papel muy discreto como enfermera en el hospital San Juan de Dios. No puede titularse de médico precisamente porque es mujer y no puede ir a la universidad. Entonces, Manuela Espejo es quien prepara a Manuela Sáenz para ser espía. Este es un momento crucial, un momento secreto.

A sus 19 años, su padre, quien era funcionario principal de la corona española en Quito y recaudaba impuestos, descubre las actividades de espionaje de su hija Manuela. Ahí estaba la llave para entrar a las instancias del gobierno público. Su padre la encierra en un convento durante casi 3 años con la consigna de que se case o muera en el convento.



Figura 32. Manuela Sáenz. Carta, vestido, Jonatás, Natán y las monjas. Fotografía propia, mismo sitio.

Ella observaba todo, no sólo como una espectadora común, sino con una mirada crítica y sensible, que la involucraba, que le hacía sentir el peso del asesinato de tantas personas, especialmente de aquellas que ella consideraba sus iguales.

Ante los actos liberales, y después de este encuentro con las otras dos Manuela, se puede sostener que hubo actos entre mujeres que, en diferentes lugares del mundo, mostraban el papel que se les asignaba a las mujeres en los movimientos independentistas: el de ser espías. Este papel era prácticamente performativo, ya que las preparaba para identificar, a través de códigos y palabras clave, los momentos críticos en la evolución de las ideas. Por ello, se sostiene que aquí tenemos dos actos performativos e irruptivos: la escritura de cartas y diarios y la vestimenta como un acto semiótico de comunicación, portando el traje militar en la invasión de un mundo masculino, es decir el mundo militar. Pero también la vestimenta de los vestidos de ocasión, que le permitían el acceso a las reuniones, bailes, tertulias como dama de sociedad en donde se escuchaban e intercambiaban datos importantes de los aconteceres político-sociales, información relevante para el diseño de estrategias de avance y ataque en los territorios de la Gran Colombia.

El tercer acto es una etapa completa. Se puede clasificar como una etapa en la que Manuela estaría escondida, enclaustrada para moldear su comportamiento, para obedecer las normas sociales y los mandatos de género. Su padre arregla un matrimonio con un extranjero como moneda de intercambio en esos pactos entre caballeros de orden patrimonial y patriarcal.

Se casa con James Thorne, a quien su padre escoge por estar en Lima y por ser parte de la corona española. Ella, al conocer estos datos, lo acepta sin que él sepa que lo está eligiendo para continuar con su rol de espía. Se casa con él y durante 6 años lo espía, obteniendo información sobre el virrey de España en Lima. Durante todo este tiempo, Manuela mantiene una imagen pública de ser seguidora del Rey de España.



Figura 33. Manuela Sáenz a la española: mantilla, peineta, sombrero, vestido con olanes. Fotografía propia, mismo sitio.

Las condiciones de inestabilidad institucional que imperan durante los procesos bélicos serán el escenario de la transformación de la *performance* (Butler *et al.*, 1994) al de la mujer independentista, aunque este preceda al movimiento armado (como conspiradoras estratégicas y estrategas en pleno o con expresas intenciones de unirse a los movimientos independentistas). Pronto los trajes emperifollados<sup>33</sup> se convierten en disfraces de espía o vestimentas militares sin reducir el hecho al uso del pantalón como acto irreverente dentro de la época.

---

<sup>33</sup> Es importante resaltar el papel del ritual o repetición de las reglas o comportamientos como parte fundamental de la performance, la repetición ocasiona un reforzamiento del papel tradicional o esperado, mientras que la ruptura de dichos rituales representa la ruptura misma con los comportamientos que componen un performance diferente (Butler *et al.*, 1994).



Figura 34. Manuela Sáenz. Vestido azul con influencia de la masonería (posición del cuerpo, objetos en las manos, adornos, colores). Fotografía propia, mismo sitio.

Las instituciones son “rígidas” y resistentes al cambio con relación a la estabilidad (e inestabilidad) social. Montoya indica que los períodos de crisis y enfrentamientos bélicos son propicios para los cambios institucionales (Montoya, 2015), como en el caso de las guerras de independencia. Durante estos procesos, la “rigidez” institucional fue cediendo y el protagonismo y participación de las mujeres se fue abriendo paso en los procesos de transformación social, sacándolas de los roles tradicionales, como esposas, y colocándolas como generales, en el caso de Manuela Sáenz, o como espías y financiadoras, en el caso al que nos consagramos en esta indagación.

La participación de las mujeres no debe confundirse con una “permisividad o relajación institucional”, fueron ellas las que, con sus vestimentas de generalas o espías, con sus aportes en el campo de batalla o en las arcas de los independentistas, fueron generando los cambios institucionales y propiciando la inestabilidad institucional. Ellas fueron fundamentales para el devenir de la guerra y con su performance de revolucionarias y libertadoras, irrumpieron el orden de género. La carta de Manuela Sáenz a James Thorne es explícita en este sentido. Escrita en octubre de 1823, durante las campañas en contra de los últimos reductos españoles en la Nueva Granada, la Libertadora reclama

Yo sé muy bien que nada puede unirme a Bolívar bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ***¿Me cree usted menos honrada por ser él mi amante y no mi esposo?*** ¡Ah!, yo no vivo de las preocupaciones sociales, inventadas para atormentarse mutuamente (Sáenz, M., Carta a James Thorne, octubre de 1823 en Sáenz & Bolívar, 1998, p. 122).

Es en este momento en el que la performance de generala/libertadora, subvierte a las reglas del juego y por lo tanto las instituciones se ven confrontadas: son reproductoras de las relaciones de género y que están conformadas desde una construcción social particular y, por lo tanto, son instituciones de género. Como estructuras más o menos rígidas de la sociedad, su mantenimiento y transformación depende del comportamiento individual y la transformación de las reglas por parte de los individuos (Montoya, 2015).

Las cartas y los diarios de Manuela Sáenz, son, desde el destinatario, herramientas de transformación institucional, que reclaman un lugar en la historia. Manuela Sáenz reclama a la institución de la familia, a la organización familiar

encabezada, obviamente por el *páter familias* James Thorne, su lugar en la lucha de independencia de la Gran Colombia, abandonando las reglas de construcción de la familia misma y de la base de las sociedades patriarcales, en sus propias palabras “el ser amante y no esposa”. Al propio Bolívar reclama la importancia de su voz contestada dentro de las filas de sus generales, en una carta fechada el 16 de junio de 1824 expresa:

(...) las condiciones adversas que se presentan en el camino de la campaña que usted piensa realizar, no intimidan mi condición de mujer. Por el contrario, yo las reto. ¡Qué piensa usted de mí! Usted siempre me ha dicho que tengo más pantalones que cualquiera de sus oficiales, ¿no? (Sáenz, M., Carta a Simón Bolívar, 16 de Junio de 1924 en Sáenz & Bolívar, 1998, p. 147).

Es aquí en donde comienza la construcción de la “condición de mujer” como parte de un proceso de tejido de subjetividades, formaciones del sujeto que están determinadas por el nuevo papel como luchadoras, que pronto las empuja a abandonar los rituales, ya indicados como formas repetitivas que consolidan las reglas y comportamientos no subversivos.

La construcción de las libertadoras como sujetos que cuestionan las instituciones es el reflejo de cómo el espíritu libertador y los procesos independentistas derivan en una performance que debe de subvertir al repetitivo ritual de la mujer enamorada: los sujetos, desde la educación y experiencia individual (Smith, 2015; Youdell, 2006) sumada a así las *subjetividades* como miembros de un grupo o nación pronto se ven confrontando al sujeto que solo actúa por *afanes romancescos*, ya que éste no existe, ha sido subvertido, desde la conciencia individual, grupal, y por lo tanto latinoamericana (Melera, 2013).

En el entendido que el discurso precede al sujeto (Smith, 2015), la pregunta obvia es ¿qué discurso precede a Manuela Sáenz? La formación de un “discurso de liberación” en medio de los procesos independentistas influyó en la creación del escenario adecuado para la ejecución del papel de mujer liberadora. La performatividad, como precedente al sujeto (Butler et al., 1994), es la de miembros del Estado-nación, del proceso cultural de transformación en los inicios del siglo XIX y que fueron formados por la Ilustración y la fiebre independentista latinoamericana. Se reclama el discurso de liberación, Manuela Sáenz incluso despersonaliza a Bolívar, al competir éste con el amor patriótico:

“¿Me lleva usted? Pues allá voy. Que no es condición temeraria esta, sino de valor y de amor a la independencia (no se sienta usted celoso)” (Sáenz, M., Carta a Simón Bolívar, 16 de junio de 1924 en Sáenz & Bolívar, 1998, p. 147).

En este sentido se podría indicar que Simón Bolívar deja de ser un hombre y es *Bolívar* ya no un libertador sino la liberación misma, o de mejor manera un *discurso de liberación*. Manuela Sáenz dice a su esposo James Thorne:

“Señor: usted es excelente, es inimitable; jamás diré otra cosa sino lo que es usted. Pero, mi amigo, dejar a usted por el general Bolívar es algo; dejar a otro marido sin las cualidades de usted, sería nada” (Sáenz, M., Carta a James Thorne, octubre de 1823 en Sáenz & Bolívar, 1998, p. 122).

Instrumental a este papel de mujer libertadora, nuestra prócer no solo subvierte desde sus escritos y acciones, la performance o papel se ve reforzado por las vestimentas de generala, en el caso de Sáenz, y de los diversos vestidos ocupados para personificarse de muchas formas y desempeñar el papel de espía entre otros roles que data su historia misma; así como para evadir las revisiones en

los accesos de algunas reuniones en donde se encontraba presente el libertador y en donde su vida se entraba en peligro. Revestida de estas formas concretas, la libertadora del libertador evidencia su papel como combativa y emancipadora. El retrato del busto en vestido colonial no hace más que despojarlas de sus verdaderos atavíos y formular un proceso de desidentificación como militantes. Sin embargo, el escándalo ya está en boca de la sociedad independentista, las instituciones ya fueron tomadas y las reglas ya han sido trastocadas, sea este un proceso permanente o no, los vestidos de generala y espía ya no se les pueden retirar.



Figura 35. Busto de Manuela Sáenz. Parque La Alameda, Quito.



Manuela Sáenz, portando la insignia de la Orden El Sol del Perú, obra de Marco Salas Yepes (1960), Quinta de Bolívar.

Figura 36. Imagen digital de retrato de Manuela Sáenz portando la Orden El Sol de Perú<sup>34</sup>

De la espía oculta a estratega militar en Hispanoamérica. Manuela Sáenz aparece públicamente junto a otras 11 mujeres con un reconocimiento como caballeresas de la orden El Sol del Perú, esto visualiza un abanico mucho más amplio de mujeres en toda Hispanoamérica que realizan inteligencia militar. En esta etapa, entre los años 1822 hasta 1824, Manuela Sáenz pasa de ser caballeresa de la orden El Sol a soldado y, posteriormente, coronel del Ejército de Colombia. Aquí

---

<sup>34</sup> Salas Yepes, Marcos (1919-1994), [https://issuu.com/sociedadbolivarianadelecuador/docs/bolivar\\_vida\\_obra\\_pensamiento\\_ii/27](https://issuu.com/sociedadbolivarianadelecuador/docs/bolivar_vida_obra_pensamiento_ii/27). Retrato idealizado de Manuela Sáenz (1797-1856)

se observa que Manuela, al ser un recurso de inteligencia militar importante, es integrada por Simón Bolívar al Ejército.

Puede que se crea públicamente que Bolívar la integró porque estaba enamorado y era su amante, pero nadie observa críticamente que Manuela conocía como nadie los territorios del sur de la línea ecuatorial y era una especialista en inteligencia militar. Esto la lleva a formar parte del Estado Mayor en la campaña del sur. Este es un gran momento de Manuela, que culmina con sus participaciones en batalla como coronel del Ejército de Colombia; es un ascenso desde soldado por todos los grados hasta llegar a coronel del Ejército.

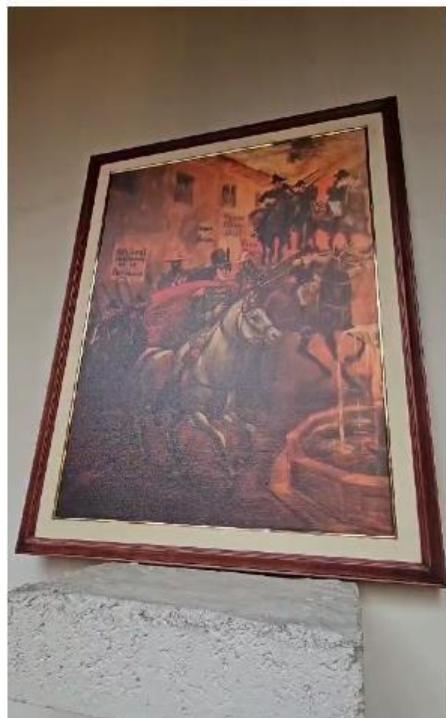


Figura 37. Representación de Manuela Sáenz con uniforme de Húsares de Junín. Jonás y Natán detrás con sombreros de paja. Fotografía propia, mismo sitio.

En esta etapa, se puede observar en las pinturas del museo a Manuela Sáenz vestida con su traje militar, montada a caballo de forma inusual, en este momento esta mujer ya no es invisible, sino públicamente visible y también hace visibles y notables a Jonatás y Natán.<sup>35</sup> Ella irrumpió en un espacio donde difícilmente una mujer podía estar. Juan José Flores castigaba a palos a las mujeres que se disfrazaban de hombre para entrar en la batalla cuando las descubrían, pero ella, por derecho propio, entra y hace carrera militar. Se le ve participando en las batallas con su sable de caballería en mano, con sus pistolas turcas, disparando montada a caballo a horcajadas. Es decir, realiza el mayor *acto de irrupción* posible en la época, lo que ocasiona un movimiento en contra desde la oficialidad. Tal como escribirá en su diario de Quito: cuando los soldados la veían a ella en su caballo, se enervaban; ella transmitía una fuerza estimulante poderosísima para ellos, el valor de Manuela, la Caballeresca del Sol.

En la etapa que abarca desde el año 1824 hasta el año 1828 que es cuando ya ha terminado la guerra, ha caído el virrey de la Serena en el Perú, se ha pacificado y comienza el proceso de construcción de las nuevas repúblicas. Comienza la lucha de Simón Bolívar, Manuela Sáenz y Antonio José de Sucre para

---

<sup>35</sup> Jonatás Saénz y Natán Saénz adquirieron el apellido de Manuela Sáenz y eso también las plantaba en el mundo desde otra realidad, desde otra forma de mirarse entre las comunidades de ese momento y de esa época. Entrever lo femenino en la literatura y la historiografía implica visibilizar figuras de la afrodescendencia en la escritura. Como hemos dado cuenta en el transcurso de estas indagaciones, el papel que jugaron estas mujeres en los movimientos independentistas y su representación histórica realmente no las ha retratado en su contribución como personas de herencia africana en una representación historiográfica y literaria justa. Es decir, en la forma en cómo han sido representadas vemos que hay una doble supresión; y entonces ¿por qué se están visibilizando a estos personajes? Acaso solo por ser mujeres y luego por ser mujeres negras y después por ser nombradas próceres de la patria.

sostener el proyecto de la gran Colombia, esta gran nación que debía incluir todo lo que hoy llamamos Hispanoamérica.

En este contexto, ella va a hacer una trayectoria muy especial, protegiendo a Simón Bolívar y evitando que lo asesinen sus propios compañeros de armas. Hay una división entre los independentistas, entre utilitaristas, y a estos no les interesa modificar la pirámide social; solo quieren retirar al Rey de España y a los blancos ibéricos de Hispanoamérica, manteniendo la pirámide social idéntica, sin liberar esclavos ni siervos y regresando las cosas a la normalidad.

En ese momento, Manuela comienza a volverse mucho más incómoda e inconveniente para los propios, pues ya no estamos hablando de una guerra contra el español ibérico, sino de una guerra entre hermanos, entre hispanoamericanos.

Aquí es donde ella ante los mecanismos del poder va a cambiar su lugar según la historia de coronel a la amable loca y a la libertadora del Libertador, dos posturas según quien relate las historias. Es decir, la amable loca es la mujer que organiza una tertulia y un acto teatral representa el fusilamiento a Santander quien ha traicionado a Bolívar, en medio de una reunión social que se lleva a cabo en la quinta de Bolívar, donde se encuentran entre las personas invitadas algunos miembros del Ejército de Colombia, así como también algunas personas públicas.

En esa reunión se elabora un monigote de Santander y se recrea el acto de fusilamiento con mucha ceremonia con un letrero que dice “Francisco De Paula muere por traidor”. Incluso, durante el proceso del acto, se le da participación a un sacerdote y a oficiales del Ejército de Colombia. También participan soldados en el pelotón de fusilamiento. Entonces, Manuela orquesta y dirige todo este acto creado por ella en una representación también performativa. Ante esto, Bolívar la cuestiona

e incluso le ordena que no tenga más apariciones públicas, pero ella continúa protegiendo al Libertador.

## **CONCLUSIONES.**

La revisión historiográfica que pudimos elaborar nos permitió constatar cómo las versiones que se han construido sobre Manuela Sáenz en general han sido en el marco de una tendencia dominante androcéntrica, rescatando su participación en los sucesos históricos, pero enmarcándola en un papel auxiliar o menor, donde obtenemos una versión de ella con énfasis en su relación con Bolívar. Por su parte, las versiones reproducidas por los trabajos literarios y artísticos son múltiples, en las revisiones sobre ellas notamos que en las ficciones narrativas sobre Sáenz se manifiestan las ideas de género prevalentes en la época en la que se produjeron. En este punto el trabajo de Judith Nieto López (2006) fue idóneo para comprender estas versiones como representaciones discursivas, y especialmente en su carácter de representación política; el cómo las mujeres tuvieron cierta notoriedad en las representaciones de las luchas de independencia, pero ésta después no se tradujo al acceso al poder en sus instituciones formales.

Ante tal escenario, esta investigación propone una revisión alternativa del personaje histórico por medio de sus acciones, para lo cual retomamos como categoría de análisis los actos performativos. A este respecto, el trabajo de Butler (1990) ha sido fundamental, al tiempo que para reconceptualizar la noción de género. Además, resultó importante la revisión de las acciones performativas como herramienta analítica, usada en campos como la antropología o la lingüística; por ella pudimos comprender el alcance del concepto en su capacidad creativa, pero también subversiva. Al mismo tiempo tal revisión nos permitió incluir a la escritura de cartas y la vestimenta como acciones performativas, con impacto en la dimensión

política. El trabajo de Butler sobre el travestismo como acto performativo también nos permitió leer la vestimenta militar de Sáenz como una acción política de desafío al orden establecido.

Por su parte, el reconocer la escritura femenina como otra acción performativa, que ya de por sí históricamente tiene una carga de resistencia, nos sugirió la revisión y el análisis de las epístolas y diarios de Saenz, para así develar lo que en ellas se encuentra de emancipatorio.

Dentro de un proceso de análisis y recepción personal de los escritos de Manuela Sáenz, la Teoría del punto de vista de Sandra Harding nos sirvió para reconocer la inevitable subjetividad en el estudio de este tipo de textos íntimos.

Para hacer nuestro análisis de los escritos y vestidos como actos performativos nos apoyamos de trabajos teóricos que nos aportaron los elementos para comprender las acciones objetivas de Sáenz de travestirse y de escribir cartas contestatarias en un contexto performativo, en las que cuestiona y subvierte categorías de género. El trabajo de Austin (2018) y su teoría de los actos de habla, nos ayudó a entender el aspecto del lenguaje que crea realidades, al que Austin llama performativo.

En este punto la teoría de Michel Foucault que nos permite reconocer cómo los mecanismos de control están internalizados en las prácticas sociales, lo que a su vez nos ayudó a comprender el ejercicio de poder que ocurre en la sociedad en la asignación de género.

Además, el trabajo de Butler nos permitió comprender la categoría de género, pues desarrolla que es la repetición de comportamientos y expresiones repetidas lo que crea la idea de género, y apoyándose en la *Grammatologie* de Derrida discurre

sobre la adecuación de los rituales en el vestirse o en el actuar, por la que se reproduce el género, pero igualmente por la inadecuación de los rituales es posible romper la idea de género. También nos resultó útil para nuestro análisis el que Butler reconoce al género como una construcción social, y el que encuentra en la performatividad el espacio de disidencia.

Por otra parte, para entender mejor el tema de la representación de nuestro sujeto histórico, seguimos a Althusser quien señala la capacidad de los textos artísticos para reproducir ideas o prejuicios atribuidos a las distintas clases sociales o a los géneros y cómo esto obedece a una ideología particular, en ese contexto es comprensible el sesgo histórico en la representación de las mujeres. De ahí la importancia de la existencia de los escritos de las mujeres, como una representación de sí mismas. Para el caso que nos ocupa, la lectura de las cartas y diarios de Manuela Saenz resultan una fuente principal para una representación nueva en la historiografía.

Para nuestro análisis nos basamos en una epistemología y una metodología feministas a través del análisis del discurso crítico o análisis de texto, a su vez desde un análisis semiótico del lenguaje, y cuando fue necesario, de la imagen. Sin dejar de lado el que dentro de la ética de una metodología feminista está el aceptar la responsabilidad de la investigación, incluyendo las elecciones sobre lo que escogemos investigar y las posturas que asumimos a partir de ello, por lo mismo es que aceptamos no delegar en otros la autorización moral de la propia investigación.

La teoría de la subjetividad de Judith Butler, que elabora basándose en Derrida y Foucault, nos dio elementos para reconocer las relaciones de poder que,

a pesar de las diferencias, mantenían a las mujeres sujetas al hombre, lo que en lo político se traducía en exclusión.

También el acercamiento al trabajo de Michel de Certeau (2005) nos dio la pauta a reconocer el trabajo de investigación histórica como una práctica situada, en la que la relación con los documentos históricos que analizamos requiere a su vez una hermenéutica para su interpretación y para establecer un diálogo desde la actualidad con el testimonio que tales documentos representan, para así proponer nuevos sentidos desde el contexto particular del que analizamos.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, los datos y argumentos presentados me permiten responder a las maneras en que la figura de Manuela Sáenz puede ser comprendida como una agente activa en las luchas de independencia a partir de sus performances políticas, escriturales, afectivas, del vestir.

En este trabajo damos cuenta de que la participación performativa agencial y encarnada de Manuela Sáenz en la lucha por la independencia durante el siglo XIX fue un proceso complejo y multifacético que desafió las normas y roles de género de su época. A través de sus actos performativos e irruptivos, como la escritura de cartas y el uso de la vestimenta militar, Sáenz se convirtió en una figura clave en la lucha por la independencia y en un símbolo de la resistencia femenina.

Por otra parte, y siguiendo a Lamas, constatamos que las mujeres en el campo de batalla parecen obedecer a una lógica de instrumentación. Son instrumentos, no necesarios, pero sí importantes de la lucha, siempre y cuando mantengan su rol de amantes/esposas, sean anónimas y, una vez terminado el

conflicto, regresen al trabajo doméstico y de cuidados no remunerado (Lamas, 2018).

Según nuestro análisis de la historiografía, reconocemos que los mecanismos e instituciones que las oprimían desde un principio cobran fuerza de nuevo (Montoya, 2015) para relocalizarlas y reescribirlas desde otra perspectiva:

Apelativos como egoístas, autoritarias, ambiciosas y dominantes eran usados para desprestigiar sus anteriores contribuciones, negándoles el acceso a las herramientas para cumplir sus fines políticos, mientras que caudillos abusaban de su poder para obtener objetivos personalistas que culminaron con la fragmentación de América. (*Echeverry, 2017: 129*).

Cuando llegó la hora de definir las cartas a analizar, me di cuenta de que Manuela escribía de una forma apasionada a Bolívar, una de las ideas con las que comenzó esta investigación fue la de que Manuela Saénz no estaba enamorada de Bolívar sino de lo que representaba: libertad, lucha, fuerza, patria, pero al ir viendo el intercambio de cartas que se pudieron rescatar, tuve que dejar o diría repensar esa idea. Pues el riesgo de pretender negar los afectos de Saenz, quizá paradójicamente abonara más a la ya abundante historiografía y narrativa que versa sobre sus afectos. Para este punto fue relevante la reflexión de la propia subjetividad en la investigación, y para escoger la dirección investigativa.

En nuestro estudio de las cartas de Manuela Sáenz notamos que la práctica es un ejercicio de memoria que permite seguir las huellas de estas mujeres en el desarrollo de los conflictos de independencia, particularmente en nuestro análisis

es relevante la contestación que éstas significaban a las instituciones de género imperantes.

En la inestabilidad política y social abierta por los movimientos bélicos encontramos el escenario de la performance de Saénz, desde una mujer con roles tradicionales a una mujer independentista. Desde nuestro análisis decimos que esta transformación ejerció presión sobre las instituciones y el sesgo de género que reproducían. Específicamente, Manuela Sáenz, en su carta a James Thorne, cuestiona la institución familiar y sus cimientos patriarcales. En ese mismo sentido, damos cuenta de que la participación performativa, agencial y encarnada de Manuela Sáenz en la lucha por la independencia de América Latina durante el siglo XIX puede ser vista como un papel de irrupción política del orden patriarcal de la época.

Nuestro análisis sobre el caso de Manuela Sáenz nos muestra que desafió los roles de género tradicionales de su época al participar en la lucha por la independencia y al adoptar comportamientos y actitudes considerados masculinos, como el uso de la vestimenta militar y la escritura de cartas políticas. Es posible interpretar tales procederes como forma de irrupción política dentro del orden patriarcal establecido.

En ese mismo sentido concluimos que la participación de Sáenz en la lucha por la independencia y su relación con figuras políticas importantes como Simón Bolívar le dieron visibilidad y agencia en un mundo dominado por hombres. Esto, partiendo de nuestro análisis hermenéutico, se traduce en una especial irrupción política que desafía la exclusión de las mujeres de la esfera pública y política.

En específico, la performance y la performatividad de Sáenz resultan en una forma de subversión de la norma patriarcal. Al adoptar comportamientos y actitudes considerados masculinos, Sáenz desafía la idea de que las mujeres deben ser sumisas y domésticas.

Como parte de nuestro análisis situado hacemos una lectura de que la participación de Sáenz en la lucha por la independencia y su agencia política pueden ser apreciadas como una forma de empoderamiento y autonomía para las mujeres. Pues el reconocer la irrupción política de Sáenz y su desafío al orden patriarcal establecido apunta a crear un nuevo orden más igualitario.

Finalmente, confirmamos que la participación de Manuela Sáenz en las guerras de independencia de América Latina es un ejemplo paradigmático de cómo el performance puede articularse dentro del engranaje emancipador para desafiar la política patriarcal de la época.

## ANEXOS

**De los puntos claves de esta experiencia de punto de vista en fotografía o  
narrativas visuales en fotografía**

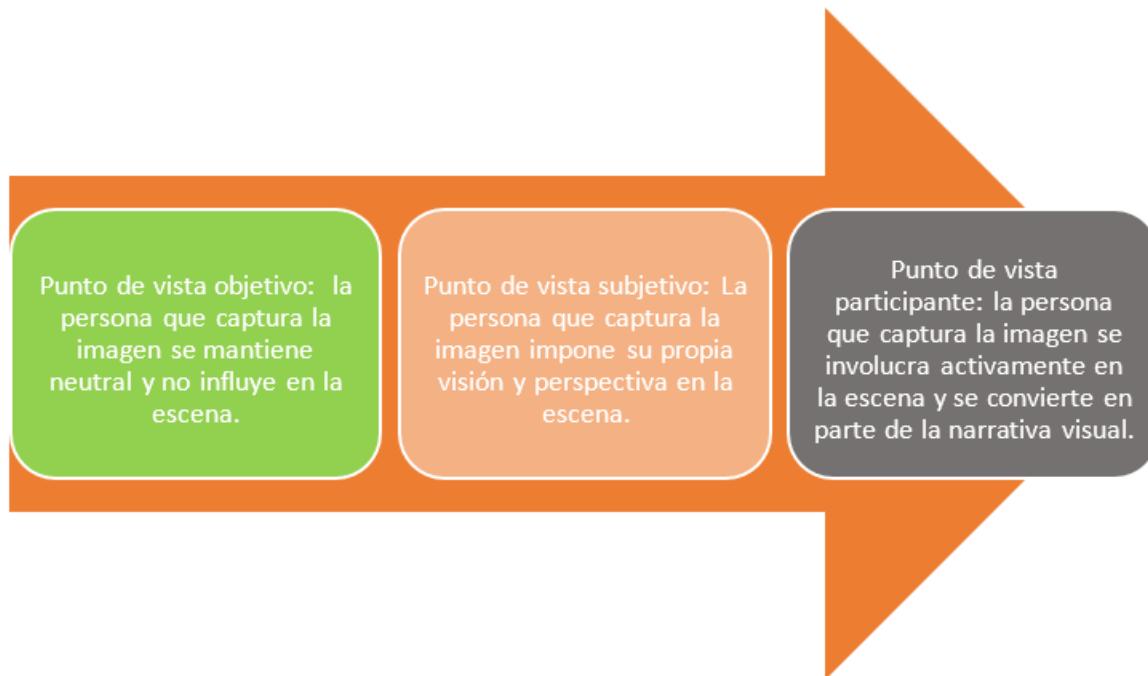


Figura 38. Diagrama de punto de vista en fotografía.

Desde la experiencia situada en la toma de las imágenes no se consideraron conocimientos previos sobre técnicas para crear un punto de vista en fotografía, así que el ángulo de la cámara puede influir en la percepción del espectador.

La distancia focal afecta la profundidad de campo y la atención del espectador, así como la iluminación, las sombras y otros elementos que no se hubieran considerado en la escena de la toma de la imagen y la creación de una narrativa visual.

**En un análisis de la narrativa visual en fotografía consideramos importante:**

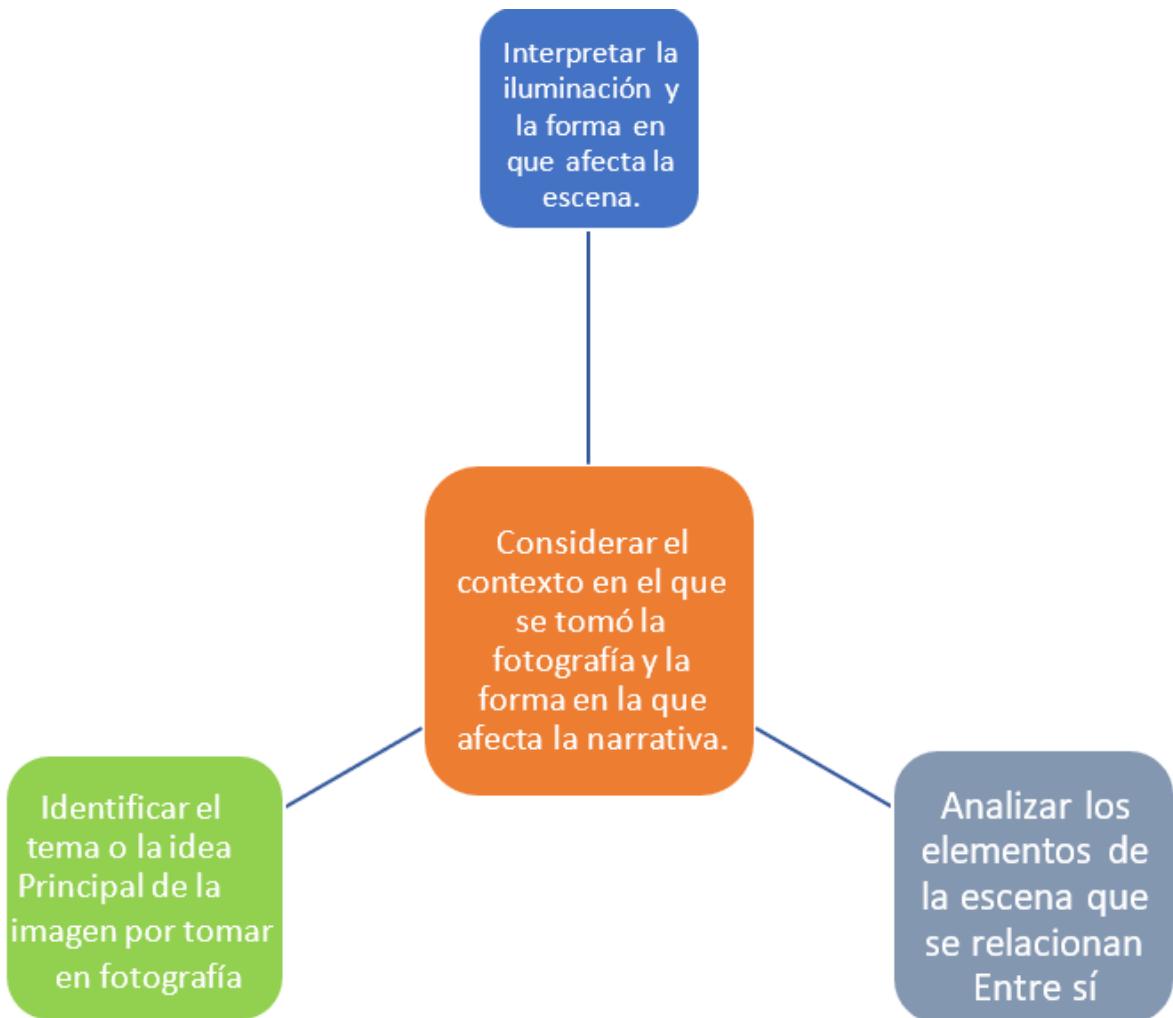


Figura 39. Elementos para análisis de fotografía.

La teoría del punto de vista de Sandra Harding se enfoca en la epistemología feminista y la crítica a la objetividad en la investigación científica y la representación visual.

## Teoría del punto de vista de Sandra Harding en narrativas visuales en fotografía

Punto de vista situado	Subjetividad y objetividad	Reflexividad	Critica a la dominación	Narrativa visual como forma de resistencia
Argumenta que todo conocimiento es producido desde el punto de vista situado, es decir, desde una perspectiva particular. En las narrativas visuales, imágenes o fotografías, el punto de vista situado se refleja en la forma en que la persona que toma la fotografía o imagen representa la realidad, seleccionando qué elementos incluir y qué elementos excluir.	Cuestiona la idea de la objetividad en la representación visual, argumentando que toda representación es subjetiva y está influenciada por la perspectiva de quien la crea. En la fotografía, la subjetividad se refleja en la forma en la que la persona que toma la fotografía utiliza la luz, la composición, y otros elementos para crear una narrativa visual.	Enfatiza la importancia de la reflexividad en la investigación y la representación visual, es decir, la capacidad de reconocer y reflexionar sobre la propia perspectiva y los supuestos. En la fotografía, la reflexividad se traslada en la forma en la que la persona que toma la imagen reconoce y reflexiona sobre su propia perspectiva y los propios supuestos al representar la realidad.	Arguye que la representación visual puede ser una forma de dominación, es decir, una forma de imponer una perspectiva particular sobre la realidad. En la fotografía, la crítica a la dominación se refleja en la forma en que la persona que toma la imagen representa a los sujetos y los contextos, evitando la objetivación y la exotización como una forma de tendencia artística que representa fantasía y misterio.	Impugna que la narrativa visual puede ser una forma de resistencia contra la dominación y la opresión. En la narrativa visual como forma de resistencia se refleja en la forma en la que la persona que toma la imagen utiliza la representación visual para desafiar las narrativas dominantes y promover la justicia social.

Figura 40. Tabla del punto de vista de Harding en narrativas visuales en fotografía.

Ejemplos de la aplicación de la teoría de Harding en fotografía:

- ❖ La fotografía documental: la fotografía documental puede ser utilizada para desafiar las narrativas dominantes y promover la justicia social.
- ❖ Fotografía de autorretrato: la fotografía de autorretrato puede ser utilizada para explorar la propia identidad y desafiar las narrativas dominantes.
- ❖ Fotografía de comunidad: La fotografía de comunidad puede ser utilizada para representar a las comunidades marginadas y desafiar las narrativas dominantes.

### Aplicación de la teoría de Harding en la fotografía

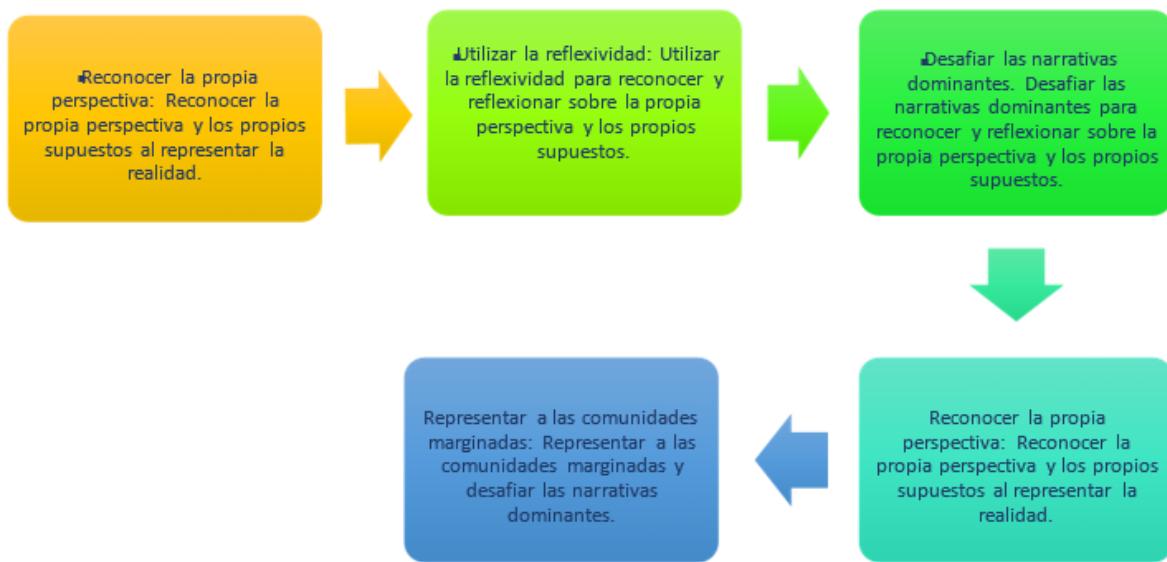


Figura 41. Diagrama de la teoría del punto de vista en el análisis de la fotografía.

## REFERENCIAS.

- Abad Jiménez, D. E. (2013). *La (re) construcción de la figura de Manuela Sáenz en la novela de Luis Zúñiga, Manuela; y Denzil Romero, La esposa del doctor Thorne*. [Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito].
- Aguilar, H. (2004) La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. Presentado en Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas, UNRC, Río Cuarto.  
<https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/La%20performatividad%20o%20la%20técnica%20de%20la%20construcción%20de%20la%20subjetividad.pdf>
- Akçeşme, İ. B. (2010). *Comparative discourse analyses of gender constructions in the novels of Robert Heinlein, Ursula Le Guin, Joanna Russ and Samuel Delany* [Ph.D. - Doctoral Program. Middle East Technical University].
- Althusser, L. (1977). *Posiciones*. Anagrama.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Andrés-Gallego, J. (2006) Los tres conceptos de nación en el mundo hispano en  
Canterela, C. (ed.) *Acción y constitución: De la Ilustración al Liberalismo*, Junta de Andalucía, p. 123-146.
- Anzaldúa, G. (2020). *Chicanas deslenguadas: vivir en la frontera*. Palapa Editora el Rebozo.
- Arambel-Guiñazu, M. C. y Martín C. E. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Tomo I. Iberoamericana.
- Astudillo Figueroa, A. (2015). *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX*. Corregidor.
- Austin, J. L. (2018). *Cómo hacer las cosas con palabras*. Paidós.
- Arias-Valencia, S., y Peñaranda, F. (2015). La investigación éticamente reflexionada. *Rev. Fac. Nac. Salud Pública*.
- Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. Penguin Random House.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Akal.
- Blasco, I. (2020). Historia y género: líneas de investigación y debates recientes en Europa y Norteamérica. *Historia y MEMORIA*, Esp., pp. 143-178, 2020.
- Bottici, Chiara. "PART TWO. The philosophy of transindividuality" y "From individuality to transindividuality", en Anarchafeminism. Bloomsbury, 2021, pp. 103-131.
- Belting, Hans. (2011). An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body. Traducción de Thomas Dunlap. Princeton University Press, pp. 9-36.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- Buquet, A., Cooper, J., Mingo, A. & Moreno, H. (2013). *Exclusiones, restricciones, rechazos y expulsiones: mujeres en las instituciones de educación superior, Intrusas en la universidad* (Introducción & Capítulo, pp. 11-58) UNAM.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*, El Roure.
- Butler, J. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

- Butler, J. (2001). “[¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault.](#)” *Transversal*.  
<https://transversal.at/pdf/journal-text/1352/>
- Butler, J. (1990). Actos Performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp.70-282). Johns Hopkins University Press.  
<http://capacitacioncontinua.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-yconstituci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero.pdf>.
- Butler, J. (1994). Gender as Performance. *Radical Philosophy* 67 (Pp. 32 – 39).
- Butler, J., Osborne, P. & Segal, L. (1994). Gender as Performance an Interview with Judith Butler. *Radical Philosophy*, 67, pp. 32-39.
- Burke, P. (2005). Performing History: The Importance of Occasions, *Rethinking History*9:1, pp. 35-52.
- Calduch, R. (1991). El Estado, El Pueblo y La Nación. en Relaciones Internacionales (pp. 1-30). Ediciones Ciencias Sociales.
- Cantillo Barrios, L. (2016) Mujer y participación Política en Colombia. En D. Fernández Matos (comp.) *Liderazgo y Participación Política de las Mujeres en América Latina en el siglo XX* (pp. 161-200). Universidad Simón Bolívar.
- Certeau de, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer* (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* Anthropos.
- Cook, R. J. & Cusack S. (2010). Gender Stereotyping: Transnational Legal Perspective. University of Pennsylvania Press.
- Crouch, C. (Ed.). (2009). Subjectivity, creativity and the institution. BrownWalker Press.
- Costa Da. Toscano A. (2005) Una mujer con poder Doña Francisca Gamarra. En Guardia, S. (comp. y ed.) *La Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina el Retorno de las Diosas* (pp. 361-378)  
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51242/9972926443.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Davis, N. (2012). Subjected Subjects? On Judith Butler's Paradox of Interpellation. *Hypatia*, 27(4), 881-897.
- Deleuze, G. (2013). “El círculo, la pista” y “Notas sobre las relaciones de la pintura antigua con la figuración”. En [Francis Bacon: Lógica de la sensación](#). Arena Libros.
- Derrida, J. (1967). *Of Gramatology*. John Hopkins University Press.
- Duby, G. (2020). *La antigüedad (historia de las mujeres 1)*. Taurus.
- Echeverry, J. (16-18 de agosto de 2017) Imaginarios de mujer, condición política y paradigmas historiográficos en la independencia latinoamericana. [Conferencia] Simposio internacional: Las mujeres en la formación de los estados nacionales en América Latina y el Caribe, Universidad de San Martín de Porres, Lima, Perú.
- Faccia, A. (2019). Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (76), 37-48.  
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi76.1054>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños.*
- Ferguson, R. B. (2021). Masculinity and War. *Current Anthropology*, vol. 62, no. 23, [fecha de consulta 21 de marzo de 2022].

- <https://doi.org/10.1086/711622>
- Fernández C., M. L. (2013). Cartas y epistolarios: Lecturas sobre la subjetividad. *Políticas de la Memoria*, 14, 23-29.  
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28371>
- Flores, A. (2010.) *Leona Vicario: Mujer Fuerza y Compromiso en la Independencia de México*. IIJ-UNAM.  
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2918/10.pdf>
- Foucault, M. (1985). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Foucault, M. (1999). *La escritura de í. Estética, ética y hermenéutica*. Paidós.
- Galeana, P. comp (2015). Historia de las mujeres en México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- García, G (1910). *Leona Vicario, heroína insurgente*. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- Garrido, H. (2005) Identidades de Género, prácticas y significaciones. En Guardia, S. (comp. y ed.) *La Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina el Retorno de las Diosas* (pp. 45 – 76)  
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51242/9972926443.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gerber Bicecci, V. (2016). *Conjunto vacío*. Almadía.
- Gerber Bicecci, V. (2021). *Mudanza*. Consonni.
- Gorbach, F. y Rufer M. (2016) (*In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 169-186). Siglo XXI Editores, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Grillo, R. (2015) Manuela Sáenz antes y después de Bolívar. *Cultura Latinoamericana. Volumen 21, número 1*, enero-junio.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”. En S. Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.  
<https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harding, S. (1986). La ciencia y la feminidad. Debate.
- Harding, S. (1991). Ciencia y feminismo. Gedisa.
- Hennes, H. (2009), Los ‘diarios perdidos’ de Manuela Sáenz y la formación de un ícono cultural. *Kipus, n. 26, II semestre*.
- Hernández, E. (2019). Mujeres y Política en la Historia de México: entre la injuria y la dignidad en dos momentos 1810 y 1910. X Congreso Latinoamericano de Ciencia Política (ALACIP), Asociación Latinoamericana de Ciencia Política, Asociación Mexicana de Ciencia Política y el Tecnológico de Monterrey  
<https://alacip.org/cong19/208-hernandez-19.pdf>
- Hesse-Biber, S. N. (2011). Feminist Research: Exploring, Interrogating, and Transforming the Interconnections of Epistemology, Methodology, and Method. En S. N. Hesse-Biber (Ed.). *Handbook of Feminist Research. Theory and Praxis* (pp. 1-26). SAGE Publications.
- Hierro, G. (1990). *Ética Feminista*. UNAM.

- Iglesias, L. A. (2016). Poder y subjetividad en Michel Foucault: traslaciones, modificaciones, ambivalencias. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, 8, pp. 20-35.
- Infante Vargas, L. (2005). Del “diario” personal al Diario de México. Escritura femenina y medios impresos durante la primera mitad del siglo XIX en México. En Guardia S. B. (comp.). *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*. CEMHAL.
- Jaggar, A. M. (2014). Ética Feminista. *Debate Feminista*, 49, 8-45.
- Kelly-Gadol, J. (1988). The Social Relation of the sexes: Methodological Implications of women's history. En S. Harding (Ed.). *Feminism and Methodology* (15-28). Indiana University Press.
- Krasniqi, F. (2014). El texto epistolar: un punto de intersección en los géneros discursivos y los géneros literarios. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 26, [Fecha de consulta 13 de enero de 2022]  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4707825>.
- Lamas, M. (2014). Intrusas en la Universidad. *Revista Perfiles Educativos*, vol. XXXV, no. 141, pp. 196-199, Ed. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. [fecha de consulta 22 de marzo de 2022].  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13228259013>
- Lamas, M. (2018). División del trabajo, igualdad de género y calidad de vida. En Marta Ferreyra (coord.). *El trabajo de cuidados: una cuestión de derechos humanos y políticas públicas* (pp. 12-23), ONU Mujeres.
- Lamas, M. (2021). *Dolor y Política. Sentir, pensar y hablar desde el feminismo*. Editorial Océano de México.
- Lamas, M. & Saal, F. (1991). *La bella (in) diferencia*. Siglo XXI.
- Lander, M. F. (2011). La encrucijada de Manuela Sáenz en el imaginario cultural latinoamericano del siglo XXI, Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 13, nº 25, primer semestre, pp. 165–181.
- Lauretis de, T. (1996). La tecnología del género. *Mora*, (2), 6-34.
- Lavrin, A. (1999). *Mujeres, feminismo y sociedad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- López, S. L. (2018). Del discurso amoroso: la correspondencia de Simón Bolívar y Manuela Sáenz. *Revista Landa*, 6(2) (240-251).
- Lyotard, Jean-Francois (1979). Tomar partido por lo figural, En G. Gili (pp. 29-42)  
*Discurso, figura*.
- McNay, L. (1992) *Foucault and Feminism. Power, Gender and The Self*. Polity Press.
- Melera, G. (2013). *Instituciones y subjetividades. Una mirada desde la Psicología Institucional Psicoanalítica*. [Fecha de consulta 1 de marzo de 2022]  
[www.psi.uba.ar](http://www.psi.uba.ar)
- Membrila, J. (2019). Cuando ellas empezaron a llevar los pantalones. Mochilazo en el tiempo. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/cuando-ellas-empezaron-llevar-los-pantalones>
- Miguens, S. (2005). Manuela Sáenz y las furias negras. En S. B. Guardia (comp.). *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*. CEMHAL.
- Millán, M. (2006). *La historia encarnada: Cuerpo, emoción y conocimiento histórico*. Universidad Autónoma Metropolitana.

- Mills, M. (2016) Gendered Divisions of Labor. En L. Disch, y M. Hawkesworth (eds.) *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford University Press.
- Mitchell, W. J. T.(2017). ¿Qué quieren las imágenes? . Sans Soleil Ediciones.
- Monasterios Macías, F. (2012) Manuela Sáenz en varios textos, *Letras*, Vol. 54, (87), pp. 141-163.
- Monsiváis, C. (1981) Notas sobre el Estado, la cultura popular y las culturas populares en México. Cuadernos Políticas no. 30 octubre - diciembre. Era, p.38.
- Montiel, E. (16-18 de agosto de 2017) La mujer, relegada de la memoria nacional. Micaela Bastidas y su hijo Fernandito. [Conferencia] Simposio internacional: Las mujeres en la formación de los estados nacionales en América Latina y el Caribe, Universidad de San Martín de Porres, Lima, Perú.  
<http://www.cemhal.org/Formacion%20Estados.pdf>
- Montoya, C. (2015). Institutions. L. Disch & M. Hawkesworth, (Eds.); Vol. 1. Oxford University Press. [Fecha de consulta 21 de marzo de 2022]  
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199328581.013.19>
- Moreno, H. (2018). El cuerpo del/la boxeador/a: danza y representación. *Investigación Teatral Revista de artes escénicas y performatividad* n. 13, vol. 9.
- Moreno Esparza, H. y Torres Cruz, C. (2019) La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico. *Cadernos Pagu* 56.  
<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201900560010>.
- Moreno Juárez, S. (2017) *La Configuración del Heroísmo Femenino en la Historiografía Nacionalista de los siglos XIX y XX. El Caso de Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario Madres de la Patria*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Nahir Solana, M. (2014) El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler. Revista de Filosofía y Teoría Política.  
<http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFyTPn45a03>.
- Nieto López, J. (2006), Algunos alcances del concepto de *representación*. Manuela Sáenz: el caso de una exclusión, *Reflexión Política*, año 8, nº 16, diciembre.
- Oksala, J. (2016). Microphysics of Power. En L. Disch y M. Hawkesworth (Eds.), *Handbook of Feminist Theory* (472-489). Oxford University Press.
- Oviedo, M. Y. (2013a). *Manuela Sáenz: entre el género y la ficcionalización de la historia*, [Tesis de maestría en Artes (Estudios hispánicos), Concordia University, Quebec].
- Oviedo, M. Y. (2013b), Manuela Sáenz en las memorias de Jean Baptiste Boussingault: ¿la mujer emancipadora o emancipada? En I. Bajini, L. Campuzano y E. Perassi (eds.), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Università degli Studi di Milano.
- Oywùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. En la Frontera.
- Palacio del, C. (2015). Participación femenina en la Independencia de México. En *Historia de las Mujeres en México* ( pp. 69-87). Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.  
<https://www.inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/1484/1/images/HistMujeresMexico.pdf>
- Palacio del, Montiel, C. (Coord.) (2010). *Adictas a la insurgencia. Las mujeres de la guerra de independencia*. Punto de Lectura, Santillana.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Fondo de Cultura Económica.

- Pizarro Cortés, C. (2014), Dos aplicaciones del modelo melodramático: Manuela Sáenz y Leona Vicario en el imaginario contemporáneo sobre las independencias, *Letras de Hoy*, v. 49, n. 4, p. 414-423, oct-dic.
- Polar, A. C. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Universidad Nacional de Venezuela.
- Pons Rabasa, A. (2019) Desafíos epistemológicos en la investigación feminista: hacia una teoría encarnada del afecto. *Debate Feminista* 57. pp. 134 – 155.
- Ramos Escandón, C. (1999,). Historiografía, apuntes para una definición en femenino. *Debate Feminista*, 20.
- Ravetti, G. (2002). Narrativas performáticas. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 45-68.
- Ravetti, G. (2005) Estrategias performativas en la construcción del género, mujeres escritoras contemporáneas en el Cono Sur de América. En S. Guardia. (comp. y ed.), *La Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina el Retorno de las Díosas* (pp. 317 – 346).
- <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51242/9972926443.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Richmond, S. (2017). The Beholder's I: The Perception of Beauty and the Development of the Self. En (Ed.), *Perception of Beauty*. IntechOpen. [Fecha de consulta 12 de febrero de 2022]
- <https://doi.org/10.5772/intechopen.69531>
- Risman, B. (2004). Gender as a Social Structure. *Gender and Society*, Vol. 18, No. 4, pp. 429-450.
- Romero, E. (2017). Salir del silencio: lecturas y escritos femeninos en la prensa mexicana de principios del XIX. En A. Baena Zapatero y E. Roselló Soberón (coords), *Mujeres en la Nueva España* (. pp. 251-276). UNAM-IIH.
- Rosa di, A. (2019) Performative Hate Speech Acts. *The Age of Human Rights Journal*, n.12., Pp. 105 – 132.
- Rosales Cervantes, G. (2013). La función social del testimonio. *Espacios Públicos*. 16(36), 163-174, enero-abril. [Fecha de consulta 21 de abril de 2022]
- Rufer, Mario (2016). El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial.
- Rawicz, D. (2005). *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano*. Fondo de Cultura Económica
- Saal, F. (1991). Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos. En M. Lamas y F. Saal, (a encargo de) *La Bella (In)diferencia*. Siglo XXI.
- Sáenz, M. (octubre de 1823) [Carta a James Thorne]. En M . Sáenz & S. Bolívar, (1998). Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón, acompañadas de los diarios de Quito y Paita, así como de otros documentos (p. 122). Ediciones Piedra, Papel y Tijera.
- Sáenz, M. (16 de Junio de 1924) [Carta a Simón Bolívar]. En M. Sáenz & S. Bolívar. (1998). Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón, acompañadas de los diarios de Quito y Paita, así como de otros documentos (p. 147). Ediciones Piedra, Papel y Tijera.
- Sáenz, M., & S. Bolívar. (1998). Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón, acompañadas de los diarios de Quito y Paita, así como de otros documentos. Ediciones Piedra, Papel y Tijera.

- Sartre, J.P. (2011). *La naúsea*. Alianza Editorial.
- Schnaith, N. (1991) Condición cultural de la diferencia psíquica entre los sexos. En M. Lamas y F. Saal, (a encargo de) *La Bella (In)diferencia*. Siglo XXI.
- Scott, J. (2013) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (comp.), *El Género. La Construcción Cultural de La Diferencia Sexual*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Scott, J. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis? *La manzana de la discordia*, 6(1), 95-101.  
<https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i1.1514>
- Santos E. & V. Nicolás. (2021) ¿De qué se viste el cuerpo en el arte de acción? Performance y memoria a través de la indumentaria, *Arte y Políticas de identidad*. Vol. 23, 91-113.
- Segarra, M. (2000). Crítica feminista y escritura femenina en Francia. En B. Acinas (coord.), *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX* (79-108). Universidad de Burgos.  
[http://www.ub.es/cdona/Articles\\_hemeroteca/segarra.pdf](http://www.ub.es/cdona/Articles_hemeroteca/segarra.pdf)
- Silva, Y. (2011). Practicas Escriturales Femeninas: Espacialidad e Identidad en Epístolas en la Colonia (Rio de la Plata, Siglos XVI-XVII). *Open Access Dissertations 414*.  
[https://scholarworks.umass.edu/open\\_access\\_dissertations/414](https://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/414)
- Silva, Y. (2014). "Si escucha los acentos de una mujer": Estrategias de justificación en la carta de Ana Manuela Mozo de la Torre (1812). *Cuadernos de Literatura*, (17).  
[http://investigaciones.uniallantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/articulo/view/1098](http://investigaciones.uniallantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/articulo/view/1098)
- Silva, Y. (2016). Súplicas y peticiones desde el margen: Revisión de tres testimonios coloniales. *La Manzana de la Discordia*, 7(2), 83–91.  
<https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v7i2.1564>
- Smith, A. M. (2015). Subjectivity and Subjectivation. En Disch & M. Hawkesworth (Eds), *Handbook of Feminist Theory*. L.; Vol. 1. Oxford University Press.
- Solana, M. N. (2014). El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (45), 1-26.  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6471/pr.6471.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6471/pr.6471.pdf)
- Soto, A. (2022) Imaginar. Un verbo de acción”, “La fuerza de lo imaginal” e “Imaginación material”, en [Imaginación material](#). Metales pesados.
- Suárez, M. L. (2012), Manuela, la impensable: un diálogo entre *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar* (1952), de María Jesús Alvarado, y *Manuela Sáenz, la divina loca* (1959), de Olga Briceño”, Kipus, n. 32, II semestre.
- Suárez, A. F. R. (2021). Os atos performativos e a construção dos acontecimentos na performance. ARS, 19(42), 1087-1119.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184660>
- Tanzi, L. M., Rodríguez, L., & Alor, L. (2020). Manuela Sáenz, la insepulta de Paita. *Trópico de Escorpio*. [Fecha de consulta 2 de febrero de 2022].  
<https://books.google.com.mx/books?id=5UUUEAAAQBAJ>
- Tuñon, J. (11 de mayo de 2005) Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate. en *La Jornada*.
- Villoro, L. (1994). *El proceso ideológico de la revolución de la Independencia*. SEP.

- Wright de Kleinshans, L. (1910). Mujeres Notables Mexicanas, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Yébenes Escardó, Z. (2015). Performatividad, prácticas corporales y procesos de subjetivación. *Diario de campo*, (6-7), 70-74.  
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/issue/view/466>
- Youdell, D. (2006). Subjectivation and performative politics—Butler thinking Althusser and Foucault: Intelligibility, agency and the raced—nationed— religioned subjects of education. *British Journal of Sociology of Education*, 27(4), 511-528. [Fecha de consulta 13 de enero de 2022].  
<https://doi.org/10.1080/01425690600803160>.
- Zambrini, L. (2009). Modos de vestir e identidades de género. Reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, p.p. 130-149.
- Zambrini, L. (2013). De metonimias y metáforas sobre géneros y corporalidades travestis en la prensa digital local, *AVATARES de la comunicación y la cultura*, Nº 5. I.
- White, H. (1973) Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1973.