

Transformistas en escena: género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires, *ca.* 1910

CRISTIANA SCHETTINI | cpereira@unsam.edu.ar

CONICET/IDEAS-UNSAM

| RESUMEN

El objetivo de este artículo es examinar algunos sentidos contemporáneos asignados a la práctica del travestismo femenino en el teatro de variedades en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Al tomarlas como resultado de múltiples intencionalidades que se vuelcan en momentos únicos e irrepetibles de interacción en el escenario, este texto se propone observar las actuaciones de los artistas transformistas a la luz de contextos cambiantes. A través de la prensa que circulaba en distintas ciudades de un circuito atlántico de entretenimientos y de registros fotográficos diversos, enfoca las conexiones entre las *performances* de los llamados transformistas profesionales o imitadores de estrellas con otras prácticas de travestismo afuera del escenario; indaga sobre los guiones de feminidad que inspiraban estas actuaciones; y, principalmente, acompaña la trayectoria de algunos artistas. Sostiene que los viajes y las relaciones laborales que establecían con los dueños de teatros eran parte crucial de su experiencia social y de los sentidos contemporáneos del travestismo.

Palabras clave: transformismo, teatro de variedades, género, trabajo

Transformistas on stage: gender and work in the theater of variety, Buenos Aires, ca. 1910

| ABSTRACT

The purpose of this article is to examine the practice of transvestism and its meanings in the variety theater in Buenos Aires at the beginning of the 20th century. By considering this particular theatrical performance as unrepeatable moments of interaction on stage, this text observes the performances of transformist artists in the light of changing contexts. Through the press that circulated in different cities of an Atlantic entertainment circuit and diverse photographic records, it focuses on the connections between the performances of the so-called professional *transformistas* or star imitators

with other transvestism practices offstage; investigates the scripts of femininity that inspired these performances; and mainly, it tracks the trajectory of some artists. It argues that their itinerance and the work relations they establish with theater owners were a crucial part of their social experience and the contemporary meanings of cross-dressing.

Keywords: transvestism, variety theater, gender, labor

| Darwin como problema



Figura 1. Colección Archivo del Balneario de M. Kartun. IIAC, UNTREF.

En la Buenos Aires de comienzos del siglo XX, la práctica del travestismo podía ser encontrada en diversos lugares sociales, tanto en la vida cotidiana como sobre los escenarios de teatros y cafés-conciertos. Sus sentidos, sin embargo, están lejos de ser tan visibles como la práctica misma. El hecho de que, en la actualidad, vivamos una explosión de elaboraciones teóricas y debates sofisticados sobre las identidades trans y las disidencias sexuales no contribuye de por sí a volver más diáfanos estas prácticas en el pasado. Más bien todo lo contrario. Quizás el vocabulario y el marco interpretativo en los que solemos inscribir las reflexiones sobre el tema no hagan más que reforzar su opacidad, al pensarlo a partir de categorías, valores y sentidos distantes de las personas que transitaban por distintas actuaciones de género en sus vidas.

Este artículo persigue el propósito de distinguir algunos sentidos atribuidos contemporáneamente a la práctica del travestismo femenino en la Buenos Aires de comienzos del siglo XX, tomando los escenarios teatrales como punto de mirada. El teatro de variedades era una de las formas de entretenimiento más importantes en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Su valoración de la imitación, del humor y del erotismo ponen en cuestión cualquier sentido ingenuo de autenticidad que se quiera atribuir a las actuaciones que tenían lugar en los teatros y cafés-conciertos. Al tomarlas como resultado de múltiples intencionalidades que se vuelcan en momentos únicos e irrepetibles de interacción en el escenario, este texto se propone observarlas a la luz de contextos cambiantes. En particular, enfoca las conexiones entre las *performances* de los llamados transformistas profesionales o imitadores de estrellas con otras prácticas de travestismo afuera del escenario; indaga sobre los guiones de feminidad que inspiraban estas actuaciones; y, principalmente, acompaña la trayectoria de algunos artistas. En este aspecto, las condiciones de posibilidad de sus actuaciones artísticas, especialmente de sus viajes y las relaciones laborales en las que se insertaban, se vuelven cruciales para su comprensión.

La fotografía que abre este texto registra lo poco que sabemos sobre estas *performances* y el mundo en el que se inscribían. Sin una dedicatoria específica, esta imagen de una figura femenina ataviada con una vestimenta artística de connotaciones españolas aportadas por la mantilla y la peineta, no dice nada sobre la persona que posa delicadamente y mira la cámara de forma sugerente. El único indicio de su identidad es la firma “Darwin” al costado superior izquierdo. Es el nombre masculino el que invita a volver a mirar gestos, rasgos, ropas y escenario.

En la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX, la teoría de la selección de las especies de Darwin y su postulación de un movimiento evolutivo de la vida, en el cual la selección sexual cumplía un rol destacado, había ganado popularidad, inspirando ideas sobre el progreso, pero también sobre los misterios y las maravillas de la transformación humana. A comienzos del siglo XX, la teoría de Darwin también había transitado por sus propias transformaciones, pasando a funcionar como una “estructura interpretativa” que abarcaba una diversidad de relaciones sociales bajo miradas biologicistas y evolucionistas de varios tipos (Vallejo y Miranda, 2005).

La foto de este Darwin, probablemente producida a mediados de la década de 1910, corresponde a un momento en el que las teorías científicas evolucionistas ya habían adquirido muchos usos y sentidos en los medios científicos, en los debates públicos y en el mercado de entretenimientos argentino (Vallejo y Miranda, 2005; Armus, 2007). En este contexto, la palabra transformismo se asociaba a la práctica del travestismo como actuación artística al mismo tiempo que remitía a las teorías de la selección, con sus aristas racialistas y sexualizadas. En 1910, involucraba una noción de naturaleza como base de la diferencia sexual que ya traía consecuencias muy palpables —y deletéreas— para quienes eran reconocidos en función de características femeninas y de marcas racializadas en términos de acceso a derechos y a bienes sociales. Es por eso que la fotografía de Darwin puede ser una clave y un enigma para las próximas páginas: en un registro más inmediato, permite decodificar la figura femenina con apariencia de tonadillera del teatro de variedades como un “transformista”, un artista masculino que se travestía de artista femenina, convirtiéndola en personaje; por otro, en este uso creativo de la denominación de la teoría científica sugiere qué más sentidos de esta denominación podían estar en juego.

| La perspectiva de género

Estudios recientes encontraron en las prácticas del travestismo una oportunidad valiosa para acceder a identificaciones de género e identidades sexuales de otros tiempos. Inspirados en las reflexiones de Butler sobre el carácter performativo del género, distintos autores sostienen que, a comienzos del siglo XX, el travestismo reiteró y cuestionó, al mismo tiempo, “la verdad de género” (Salessi, 2000: 263), dejando al descubierto que la coincidencia entre género y genitalidad era resultado de “actos intencionales y performativos” (Baldasarre, 2022: 342). Para averiguar cómo ocurría eso, algunas fuentes se volvieron particularmente útiles: no solo las imágenes y reflexiones que resultaron de la mirada fascinada de los criminólogos, sino también la literatura y la prensa ilustrada —en especial la atención que el escritor Soiza Reilly le dio al fenómeno de los varones “que se vestían de mujer” para robar, a los que él entendía como parte de una especie de cofradía delictiva (Schettini y Galeano, 2019).

A pesar de una inspiración teórica y una documentación similar compartidas, e incluso de una indagación inicial común, los autores recorrieron caminos interpretativos diversos. Salessi y Ben, por ejemplo, examinaron la práctica del travestismo como un camino para acceder a los sentidos que la palabra “marica” movilizaba a comienzos del siglo XX. Desde una perspectiva centrada en la producción de un “pánico homosexual”, Salessi enfatizó iniciativas represivas y estereotipadas sobre las llamadas maricas rioplatenses entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por su parte, Ben expandió su investigación hacia registros orales y escritos que conformaron lo que él denomina una cultura sexual plebeya. Lejos de provocar pánico, las maricas eran parte constitutiva de una masculinidad plebeya y estaban integradas, de formas cómicas y eróticas, a la construcción de espacios de sociabilidad (Ben, 2007). Más recientemente, Baldasarre abordó la práctica como parte de la moda y la cultura de la celebridad. Al analizar “las poses y los indumentos” de quienes se travestían, detalló las versiones de masculinidad y feminidad que se jugaban en esas *performances*, acercándolas al registro teatral, aun cuando estas ocurrían fuera de los prosccenios (Baldasarre, 2022: 342 y ss.).

Cada autor/a empleó distintas estrategias para abordar la dimensión performática de las identidades de género de forma relacional, situacional e históricamente específica. Pensar el cambio del siglo XX significa tener en cuenta que estamos hablando de una sociedad no solo atravesada por una creciente autoridad social de la ciencia de las diferencias raciales y sexuales sino, además, en la que no se concebían clasificaciones sexuales a partir de la oposición binaria entre homo y heterosexualidad. Estas circunstancias delimitan, antes que nada, la extensión de nuestra ignorancia sobre el pasado. Del conocimiento acumulado hasta el momento, es destacable que una de las principales contribuciones haya estado en la importancia del registro humorístico como un lugar privilegiado para examinar la ambivalencia moral en las distintas formas de expresión, de tránsito y de convivencia entre identidades sexuales e identidades de género (Chauncey, 1995; Ben, 2007, 2009). La atención específica a los transformistas que eran ampliamente aplaudidos en los teatros porteños y cuyas fotos aparecían en las revistas ilustradas siguen esta línea de sugerencias. Desde preguntas inspiradas en la historia social del género, del entretenimiento, de la sexualidad y del trabajo, este texto acompaña estrategias de expresión personal, de supervivencia y de movilidad, tanto social como espacial, que se transformaron a la par que el propio mercado de entretenimientos porteño.

| El género del *variété*

El teatro de variedades en Buenos Aires fue parte de un intrincado circuito atlántico de entretenimientos integrado por ciudades grandes y chicas, europeas y americanas, por las cuales pasaban ilusionistas, animales adiestrados, acróbatas, malabaristas, cómicos y otras atracciones que se sumaban a canzonetistas, bailarinas y músicos. Los estudios sobre teatro y consumos culturales en la Argentina suelen identificar un tiempo del *variété* entre fines del siglo XIX y la década de 1920. Al ubicarse en el cruce entre el circo y las innovaciones técnicas como el cine, el teatro de variedades se volvió parte de la historia de la organización del llamado teatro nacional (Mertens, 1948; Seibel, 2006: 518). La Primera Guerra Mundial emerge como un marco fundamental de estos relatos. Con foco en este período, Montaldo examinó cómo distintas expresiones culturales convergieron en una extendida e incómoda conversación sobre la democracia y la participación política que muchas veces asumió la forma de acusaciones sobre el mal gusto y la inmoralidad que acechaban la vida cultural porteña (Montaldo, 2016).

La denominación despectiva del teatro de variedades como género ínfimo no deja muchas dudas sobre el lugar que ocupó en esta conversación pública (Sosa Cordero, 1999). Para una perspectiva de historia social, sin embargo, es precisamente su carácter impreciso y cambiante lo que lo vuelve un tema valioso: el reconocimiento de la creatividad y la improvisación como sus rasgos principales, la intensa circulación internacional como su condición de existencia y, principalmente, su gran éxito entre audiencias heterogéneas habilitan un abordaje sobre procesos de mercantilización cruzados por marcas de género y por procesos de racialización desde una perspectiva centrada en la agencia histórica de artistas y de sus audiencias (Melo, 2004; González Velasco, 2012).

Ínfimo no es el mejor adjetivo para describir la intrincada infraestructura comercial y laboral que sostenía el teatro de variedades. Hacia 1910, la proliferación de agencias especializadas en intermediar los contratos laborales entre artistas, teatros y los cada vez más importantes cabarets y cines, además de propiciar los contactos con las pensiones de artistas y la publicidad local, viabilizaron circuitos internacionales, conectando la vida nocturna de capitales sudamericanas como Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo con una infinidad de ciudades intermedias. Estos circuitos pueden ser rastreados en las trayectorias de empresarios como Carlos Segúin en Buenos Aires y Pascoal Segreto, en Río de Janeiro, que luego de haber invertido en teatros locales pasaron a articularse a través de sociedades como la *South American Tours*, constituida en 1911 con capital inglés. Esta reorganización puso en marcha un mercado laboral artístico que se transnacionalizó de acuerdo con líneas de género. Las artistas se hospedaban en las llamadas pensiones de artistas que muchas veces funcionaban simultáneamente como hotel, prostíbulo y casa de espectáculo. Bajo la desconfianza constante de funcionar como fachada para la explotación sexual de jóvenes, acusación que alimentaba los relatos moralizantes de trata de mujeres, las agencias artísticas intermediarias combinaban giras internacionales, contratos precarios y el ejercicio de la prostitución de formas sobre las que sabemos poco, pero que contribuyen para divisar un panorama más amplio del negocio de la vida nocturna sudamericana (Schettini, 2012, 2020).

En cierto modo, todo esto ocurría porque la *performance* de género era uno de los componentes más importantes del espectáculo de *variété* en su articulación entre versiones glamorosas de feminidad. Entre muchas otras, la española Bella Otero (1868-1965) ejemplifica los múltiples sentidos y usos sociales de la diva en los primeros años del siglo XX. Su habilidad para explotar las zonas misteriosas de su

propia biografía, que mezclaba un pasado trágico y arrastraba muchos suicidios de enamorados, fue potenciada por su intensa circulación internacional. Transformada en un personaje paradigmático de las atracciones femeninas del teatro de variedades, la Bella Otero se volvió un producto cultural exitoso y fue reinventada como la “reina del *variété*”, “*femme fatale*” o “cortesana” de la Belle Époque durante todo el siglo XX (Otero, 2001; Anxo Fernández, 2003; Carbonell y Figuero, 2003). En los recuerdos del periodista argentino Soiza Reilly, no eran “sus cantos ni sus bailes los que enloquecían a la juventud”. Antes, era su “cuerpo escultural” que personificaba un ideal inaccesible, una especie de “Venus”, que a la vez se transformaba en un producto fácilmente encontrado por todas partes, en la prensa ilustrada, en las tarjetas postales, e incluso en las “figuritas de las cajas de fósforo” (Soiza Reilly, 1931). De esta forma, la Bella Otero condensó el proceso más amplio de “espectacularización del cuerpo femenino” (Anastasio, 2009).

Divas y cortesanas como la Bella Otero estaban muy lejos de reducirse a la exposición de una feminidad sexualizada para un supuesto consumo masculino, con sus componentes de fascinación y peligro. Al lado de las más terrenales cupletistas, tonadilleras y bailarinas, ellas activaban, a través de las identidades de género que actuaban sobre el escenario, múltiples sentidos en un característico juego de imitaciones y de autenticidad explícitamente inventada (McCleary, 2017). Artistas como La Madrileña, La Goya, La Sevillanita o La Malagueñita combinaban estilos musicales, formas de bailar y de vestirse que, en el contexto español, se asociaban con prácticas tradicionales y regiones de origen y, a la vez, se pretendían modernas. Desde la perspectiva de la historia de la danza moderna española, esta generación de bailarinas hizo del teatro de variedades un verdadero laboratorio de experimentación (Cavia Naya, 2013). En Buenos Aires, esta particular combinación de nacionalidad e identificaciones regionales y étnicas se sumaba a losocoliches y a otros juegos de imitaciones del mundo circense, en particular a la práctica teatral del *blackface*, conformando dinámicas similares, de acuerdo con líneas raciales o de género (Seigel, 2000; Adamovsky, 2022).

El juego de imitaciones entre las artistas era característico de la dinámica del teatro de variedades. A las presentaciones de la Bella Otero en cada ciudad solían sucederse “Bella Oteritos”, “La Goyita”, y así por delante. No eran repeticiones estereotipadas de actuaciones exitosas, sino un activo proceso de reinención de estilos de feminidad que provocaban efectos diversos. Era precisamente a esta reinención a la que se dedicaban artistas que se especializaron en la modalidad conocida como transformismo. Por eso, pasaron a ser cada vez más conocidos como “imitadores de estrellas”. Las narrativas habituales de la historia del teatro nacional consideran que la eclosión de la Primera Guerra dificultó la circulación internacional de estos artistas. En el teatro de variedades, este fue el momento de surgimiento de nuevos transformistas, incluso argentinos, que se depararon con audiencias ávidas por sus *performances* y con unas autoridades y una prensa cada vez más atenta a la moralidad de sus actuaciones.

| Fregoli: el transformismo como técnica

Los transformistas estuvieron entre los artistas más populares y los mejores pagos a comienzos de siglo (Toll, 1976). De hecho, un abismo separaba al italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936), de las artistas, incluso las divas, que él mimetizaba en sus actuaciones. Al haberse construido y sido reconocido como el “inventor del transformismo”, se volvió célebre por su habilidad y por el dominio de la técnica de

ejecutar rápidas y completas transformaciones de personajes. A mediados de 1895, su presentación en el teatro Lírico, en Río de Janeiro, provocó un comentario hiperbólico del joven escritor Olavo Bilac, impresionado por su capacidad vocal de desempeñar roles de *prima donna*, contralto, barítono, tenor y bajo: “este Leopoldo Fregoli, cantante fenomenal, posee todas las voces, pero todas (¿entiendes bien?) ¡todas! ¡todas! ¡todas!, desempeña todos los papeles, y tiene un repertorio... que no se acaba más!” (*A Cigarra*, 18/07/1895). Su caracterización como cantante parecía solucionar posibles dificultades de comprensión idiomática por parte del público brasileño.

La internacionalización de Fregoli acompañó un uso del humor que buscaba ser considerado delicado y repleto de referencias a temas reconocibles, como la ópera, por parte de audiencias ilustradas en variadas ciudades y continentes.¹ En su visita a Buenos Aires, en 1897, realizó algunas funciones especiales para las “familias italianas”, que colmaron el teatro San Martín (*La Prensa*, 05/08/1897). Años después, un periodista catalán aplaudió al “singularísimo artista italiano”, con “un mágico poder que sugestiona y atrae el auditorio”, observando que su entusiasmada audiencia no era el público “bullanguero y camorrista” de espectáculos de variedades, sino “el que suele llamarse selecto y distinguido, el que frecuenta nuestros mejores teatros, el que asiste a las audiciones de ópera y a las veladas que nos sirven las compañías extranjeras que cultivan el género llamado *alta comedia*” (citado en Planas, 1999).

A partir de *performances* caracterizadas por la velocidad con la que personificaba los más diversos tipos humanos, Fregoli logró formar una compañía propia con la que realizó innumerables y costosas giras.² Su éxito a comienzos del siglo XX fue vertiginoso. En 1904, volvió a Buenos Aires y a Río de Janeiro. En los años siguientes, se presentó en Barcelona, Porto Alegre, Egipto, Túnez, antes de volver nuevamente a América del Sur.³ En estos circuitos, construyó un negocio en torno a su imagen, caracterizada por el dominio de la técnica y la versatilidad, que dependía de una costosa infraestructura. En un relato posterior, se mencionaba que en sus viajes entre 1904 y 1907, dependía de un gigantesco equipo de 23 personas, entre ayudantes, sastres y peluqueros, además de 30 toneladas de trajes, pelucas y accesorios (*Caras y Caretas*, 02/03/1935). En una posición favorable para negociar contratos ventajosos, en 1901 se quedó con el 76% de la venta de las butacas del teatro Moderno, en Madrid. Con el 24% restante, el empresario madrileño pagaba el arrendamiento del teatro, la publicidad, e incluso la compañía local que actuaría con él, además de “una orquesta de 30 profesores de lo mejor de Madrid, porque de otra manera no hubieran podido aprender, en espacio muy corto de tiempo, todo el repertorio del Sr. Fregoli” (*El País*, 09/06/1901).

Cuando estalló la guerra, Fregoli estaba nuevamente en Sudamérica. Quizás haya sido por eso que amplió su gira americana en 1916, incorporando la región andina: luego de pasar por las ciudades chilenas de Santiago, Valparaíso y Antofagasta, se presentó en Lima, Callao, y llegó a Panamá. Este circuito

¹ Entre 1897 y 1898, se produjo un registro filmico de su número titulado “Il Maestri di Musica”, en el que personificaba compositores como Rossini, Wagner, Verdi y Mascagni. La película se encuentra en la Cineteca Nazionale. Disponible en: <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/maestri-di-musica-rossini-wagner-verdi-mascagni-fregoli-n-16/>

² En un incendio sucedido en 1900 que destruyó el teatro Trianon en París, Fregoli perdió accesorios y disfraces por un valor que estimó en cerca de 70.000 francos, una pequeña fortuna (*Le Figaro*, París, 19/02/1900).

³ *Il Bersagliere*, Río de Janeiro, 02/10/1907. Ver también Trusz (2008).

implicó también nuevos desafíos logísticos para realizar su espectáculo. En una posición ambigua entre artista y empresario, se hizo cargo de los sueldos adeudados a los profesores de orquesta contratados para la gira por un empresario chileno, cuidando también de su repatriación (*Crítica*, 13/02/1916). La situación dramática de verse varados en otro país no era rara para los y las artistas que partían en giras internacionales; quizás lo inaudito haya sido la rápida intervención de Fregoli y su empresario personal para solucionar el tema.

A comienzos del siglo XX, su nombre pasó a ser sinónimo de velocidad en muchas ciudades en los dos hemisferios (“más rápido que Fregoli”), y pasó a ser usado para vender sombreros, ropas, biscochos y aceites (*Caras y Caretas*, 26/01/1907). El efecto de la caracterización de personajes y tipos humanos tan distintos terminó por la expresión *fregolismo* e incluso la denominación “síndrome de Fregoli”, acuñada en 1927 por psiquiatras franceses para describir un delirio paranoide que se expresa en la creencia de que una persona se hace pasar por otras (Ellis, Whitley y Luauté, 1994). En todas partes, su audiencia aprendió a esperar por actuaciones que ganaran en velocidad y en número de personajes:



Figura 2. En la tarjeta postal que promocionaba la exitosa obra *Eldorado*, los personajes femeninos ganan prominencia. Postcards of female and male impersonators and cross-dressing, #7778. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Disponible en: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:24415930>

El disparador de su obra *Eldorado* era una situación habitual en el teatro de variedades: un empresario sin recursos para pagar a sus artistas. Pero la historia empezaba cuando el empresario decidía, él mismo, poner el cuerpo en cada uno de los números que había anunciado al público. Con este eje narrativo, que hacía referencia a las condiciones materiales precarias características de las relaciones sociales que componían el teatro de variedades, Fregoli reemplazaba la habitual fragmentación del *variété* por un elemento integrador y articulador, él mismo. Esta apuesta por la construcción de un espectáculo propio se fortaleció con la importancia del agregado de la proyección cinematográfica, al final de sus presentaciones, bautizada de “fregolígrafo”, expresión que sugería un cinematógrafo

adaptado y personalizado, en un intento de diferenciar la habitual proyección de imágenes como complemento de espectáculos circenses y superpuesto a otras atracciones en las casas de espectáculos de variedades (Trusz, 2008: 129). Algunos autores registraron que una parte de la especificidad de Fregoli era su estrategia de prestar su voz a las imágenes proyectadas desde las bambalinas para no perder en ningún momento el contacto con la audiencia y, a la vez, generar un efecto de duplicación del escenario.⁴



Figura 3. Fotograma de la película *Fregoli Dietro le quinte*, ca. 1901. Disponible en: <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/fregoli-retroscena-2-fregoli-n-26/>

Al traer las bambalinas al centro de la escena, la película incorporó al espectáculo las exigencias materiales y colectivas que suponían las transformaciones de un solo hombre, visibilizando su trabajo y el de sus ayudantes, y exponiendo el misterio de la transformación. Como resultado, tanto en sus actuaciones como en las películas, el foco estaba puesto, principalmente, en el despliegue de técnica, velocidad y habilidad vocal (Gash, en Planas 1999).

Tanto las descripciones contemporáneas como aquellas posteriores dan cuenta de las habilidades técnicas y de los experimentos artísticos que estas exhibiciones involucraban, pero no contemplan los efectos humorísticos irrepetibles, que apenas se adivinan en los registros fotográficos. En este contexto, las películas producidas a fines del siglo XIX y restauradas por la Cineteca Nazionale se vuelven

⁴ Ver Trusz (2008). El recurso al cinematógrafo se sumaba a otras ilusiones ópticas, como fonógrafos, escenarios, luces específicas que convergían en un uso experimental de la tecnología novedosa no solo para reforzar efectos visuales, de velocidad y transformación incesante. Las referencias a Fregoli de Marinetti en su texto sobre el teatro de variedades sugiere la importancia de los experimentos fregolianos para otros de multimedia y de diálogo entre la escena y la bambalina, o la integración de las bambalinas al espectáculo (*cf.* Colagreco, s.f.).

fuentes valiosas para la comprensión de la intencionalidad de Fregoli con su *performance* de género.⁵ El guion del engaño parece ser el rasgo común entre estos experimentos filmicos, al menos aquellos que sobrevivieron y fueron restaurados, asegurando su efecto cómico. En dos breves secuencias de cerca de 50 segundos, tituladas de la misma manera, “Burla al marido” (*Burla al marito*), Fregoli asume una identidad femenina como un expediente para acercarse a una mujer casada con intenciones seductoras. La comicidad está en el constante peligro de que el marido reaparezca y en la expresión del interés sexual de Fregoli hacia la mujer casada y hacia la mucama. Lejos de cualquier ambigüedad sobre sus preferencias sexuales, el actor asume el rol de conquistador, en una naturalización de su heterosexualidad. En sentido similar, en la secuencia titulada “Fregoli mujer” (*Fregoli donna*), la comicidad también radica en un juego de engaño: en este caso, Fregoli se disfraza de mujer para seducir a un pretendiente. La mirada de otros tres varones, como testigos del engaño, habilita la risa burlona sobre la víctima, explicitando, para una audiencia más amplia, un sentido del humor compartido entre varones. En todos los casos, la transformación de las identidades de género no pone en cuestión identidades o preferencias sexuales, sino más bien al revés, las refuerza. Lo cómico resulta del ilusionismo, del efecto de engaño.

Si la fascinación por la velocidad y la técnica eran rasgos comunes a sus audiencias en diferentes ciudades de los tres continentes por los cuales pasó, su recepción estuvo lejos de ser homogénea. En Río de Janeiro, por ejemplo, a pesar del entusiasmo con el que Olavo Bilac recibió al transformista, el dramaturgo Arthur Azevedo, tras la presentación en el elegante teatro Lírico, consideró “insoponible” el efecto de “hombres que se visten de mujer y hablan o cantan con voz femenina”. Le afectaban “los nervios” y ofendían “la dignidad de mi sexo”. Algunos años después, el empresario del Palace Theatre de Río de Janeiro consideró necesario aclarar en los anuncios de las presentaciones de Fregoli que se trataba de diversión “puramente familiar” (*A Noite*, 15/05/1915).

¿Cuál era la razón para este tipo de aclaraciones luego de más de dos décadas de un humor que se fue afirmando como refinado, delicado, dirigido a la exhibición de avances técnicos y efectos ilusionistas? La respuesta probablemente está en la ampliación y diversificación de transformistas, tanto sobre el escenario como fuera de él. Un año antes de su muerte, en 1935, una nota periodística lo recordó como el “creador de un género de espectáculos que nadie hasta el presente logró imitar”. La afirmación reiteraba su jerarquía indiscutida, una suerte de victoria de sus estrategias publicitarias, pero también reconocía que su actuación fue muy disputada.

| Los imitadores de mujeres

Mientras Fregoli consolidaba su fama mundial, una inusitada cantidad de artistas pasó a actuar en el rubro del transformismo, colmando teatros, cines y casas de espectáculos. Algunos incluso se presentaron bajo nombres artísticos como Fregolino o Fregolín:

⁵ Las películas mencionadas a seguir pueden ser consultadas en el sitio de la Cineteca Nazionale dedicada al cine mudo italiano: <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/materiali/indice/>



Figura 4. La fotografía de Fregolino, cuidadosamente coloreada y autografiada a comienzos de abril de 1910, fue distribuida en su paso por Buenos Aires. Colección "Archivos de Balneario" de M. Kartun. IIAC, UNTREF.

De acuerdo con un crítico norteamericano, lo más fascinante de los transformistas era que los varones lograban realizar "una interpretación más fotográfica de feminidad que una mujer común y corriente". La metáfora fotográfica, entonces, radicalizaba la escenificación del género, como nota Ullman en un artículo sobre estos artistas en Estados Unidos (Slide, 1981, en Ullman, 1995). Esta dimensión salta a la vista en las fotos publicitarias de transformistas menos conocidos que se multiplicaron en los escenarios sudamericanos. Fue el caso del norteamericano Karrera, que se había presentado en el Scala de Buenos Aires unos meses antes que Fregolino, en febrero de 1910:



Figuras 5 y 6. Las personificaciones femeninas de Karrera aparecían destacadas en los anuncios del Scala en *Caras y Caretas*, 26/02/1910.

A diferencia de otras caracterizaciones más paródicas como las de Fregoli, que personificaba distintos tipos humanos, Karrera se especializaba en crear solo un perfil de mujer, más romántica en una pose fotográfica, más seductora en otra, pero siempre exhibiendo vestidos que delineaban formas sinuosas, “como la más chic y la más coqueta de las queridas hijas de Eva”, subrayaba un periodista teatral de Río (*O Paiz*, 19/04/1910). Karrera era parte de una nueva camada de artistas que empezó a dar connotaciones distintas al trabajo del transformismo, volviéndose conocidos como los “imitadores de estrellas” o “imitadores de mujeres”. Un periodista de *Caras y Caretas* subrayó el efecto de una actuación que daba la impresión de tratarse “de una mujer auténtica”:



Figura 7. En la fotografía que distribuyó durante su paso por Buenos Aires, probablemente dos años antes, en 1908, Karrera firmaba con su nombre artístico la foto en la que aparecía como un joven elegante con la misma mirada seductora. Colección “Archivo de Balneario” de M. Kartun. IIAC, UNTREF.

Dos años antes, en 1908, Karrera había dividido las atenciones de las audiencias porteñas con otro norteamericano, Constantino Bernardi, y con el francés Monsieur Bertin, que solía presentarse en ciudades europeas y americanas en compañía de su esposa, quizás como una forma de evitar su asociación con las prácticas homoeróticas (Mendoza Martín, 2020).



Figuras 8 y 9. En el anuncio de la programación del teatro Marconi, el transformista Bertin mereció una página completa para exhibir sus imitaciones de las más célebres artistas del momento. *P.B.T.*, 11/04/1908.

Bertin no encarnaba una diva genérica como hacía Fregoli y tampoco una mujer de rasgos únicos, como Karrera, sino artistas entre las “más hermosas actrices y a las más celebradas profesional beauties”, incluyendo a Mistinguett y a la propia Bella Otero (*P.B.T.*, 11/04/1908). Un crítico español comentó que su imitación de “los gestos y ademanes femeninos” era “tan perfect[a] que muchas veces conseguía que el auditorio olvidara al hombre para aplaudir a la coupletista desenvuelta y picaresca”. En la misma línea, un periodista porteño que comentaba su *performance* en el teatro Casino en una segunda gira, en 1912, afirmaba que el transformista demostró que “canta con precioso timbre de tiple, modula con sorprendente facilidad, acciones y se caracteriza de tal modo, que por momentos sugestiona y embelesa al público” (*Caras y Caretas*, 03/08/1912).

Es significativo que la primera fotografía de la serie sea la de Bertin vestido elegantemente en su persona masculina, como Fregoli y Fregolín. En el teatro de la Zarzuela, en Madrid, su actuación fue alabada, no tanto por las varias artistas francesas que imitaba, sino por su caracterización de un personaje titulada “Clotilde Alegría, célebre tiradora mejicana”:



Figura 10. La exhibición de las armas de fuego juega un rol central en la tarjeta postal. “Postcards of female and male impersonators and cross-dressing”, #7778. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library.

El personaje le permitía a Bertin mostrar al público que además de su capacidad de imitar a las sopranos de su época, en la línea de Fregoli, también era un “excelente tirador” [sic] (*El País, diario republicano*, 17/10/1906). Al tratarse de un personaje femenino que manejaba armas de fuego con facilidad, la crítica sugiere que esta era una habilidad de Bertin como expresión de su natural identidad viril, en una representación que relegaba a las mujeres de carne y hueso armadas en México a un lugar de curiosidad, mujeres masculinas, solo pasibles de ser comprendidas en el registro cómico del transformismo (Cano, 2009).

Fregoli, sus imitadores y otros transformistas como Bertin jugaban con el humor, pero este era bien distinto de aquel empleado por los actores cómicos cuando se disfrazaban de mujer buscando efectos más bien grotescos. La diferencia entre uno y otro transformismo parecía estar a la vista de cualquier persona que frecuentara los teatros, como observó un cronista al subrayar el talento del célebre actor Florencio Parravicini en una opereta en el teatro Argentino, pocos meses después del pasaje de Bertin por Buenos Aires. De acuerdo con el periodista, Parravicini lograba su intento de crear “situaciones cómicas”, pero no “burdamente, como suelen hacer casi siempre los actores cómicos”. Más bien, lucía *toilettes* suntuosas “a la manera de Fregoli y Bertin”, comparación que parecía dejar todo explicado y a la vista (*Caras y Caretas*, 03/08/1912).

Entre los imitadores de estrellas específicas y los de mujeres, una heterogeneidad de *performances* empezó a ganar espacio bajo la denominación de transformismo. Aunque la comparación con Fregoli siempre sirvió para reiterar un sentido de profesionalismo, buen gusto y garantía de identidad sexual masculina, hacia 1914 la combinación entre sentidos de humor, erotismo, grotesco y ambigüedad sexual podía no seguir estos parámetros. En términos materiales, estos artistas eran vulnerables a contratos y condiciones laborales mucho más precarias que las que experimentó Fregoli en sus esfuerzos para controlar sus presentaciones. Lo cierto es que la práctica del travestismo empezó a ganar tonos inesperados.

| Mirko en: “Escenas de cabaret”



Figura 11. El artista argentino que adoptó el nombre de Mirko llenó la salas en las que se presentó, también contaba con su fotografía firmada. Colección “Archivo de Balneario”, de M. Kartun. IIAC, UNTREF.

En este contexto de proliferación de transformistas, más precisamente entre fines de noviembre de 1914 y los últimos meses de 1919, el argentino Mirko parece haberse beneficiado de la eclosión de la guerra para ser contratado, quizás en lugar de extranjeros que ya no arribaban con la misma frecuencia. En términos materiales, su recorrido por ciudades argentinas y brasileñas pone de relieve una logística organizada por agentes y compañías que había tomado forma pocos años antes en el proceso de expansión del mercado de trabajo internacional para artistas de variedades. Los circuitos creados por las agencias de colocación de artistas, tonadilleras, cupletistas, bailarinas y transformistas pasaban lejos de los elegantes teatros en los que se presentó Fregoli en sus primeras giras sudamericanas, concentrándose en teatros específicos para variedades, cines y cabarets.

A fines de 1914, Mirko se presentó en los teatros Parisien y Marconi de Buenos Aires, dividiendo la función con compañías de variedades y de zarzuelas. A comienzos de 1915, ya había participado de funciones a beneficio de artistas locales, incluso habiendo realizado una función especial en el teatro Avenida a favor de la Asociación Pro-Infancia. En abril de 1915, partió a Bahía Blanca con un repertorio de zarzuelas conocidas, sobre las que —observaba de paso un periodista— no pagaba derechos de autor, a pesar de que las salas se llenaban para verlo (*Crítica*, 29/04/1915). Su regreso a Buenos Aires, en agosto, fue anunciado con un “repertorio nuevo” que prometía “revolucionar el avispero” de las cupletas. Un periodista incluso llegó a comentar que la renovación también expresaba “más seguridad de su trabajo.” (*Crítica*, 29/08/1915).

En efecto, algo parece haber cambiado en su repertorio. Sus presentaciones en el teatro Cosmopolita fueron recibidas con comentarios entusiastas y aplausos que, se decía, llegaban a superar a aquellos dados a “las estrellas que rivalizan con él”. En este momento, Mirko participó de espectáculos para la Liga de Educación Racionalista, entre otras actividades que indican su popularidad y su exitosa inserción en los circuitos compartidos con otros artistas. Hasta acá, él se beneficiaba de los antecedentes

de otros transformistas que habían llenado los escenarios porteños desde Fregoli, deparándose con una audiencia curiosa e interesada en aplaudir estas actuaciones. Sin embargo, el cronista teatral de *Crítica* empezó a expresar una percepción disonante en algunos comentarios malintencionados: por ejemplo, al llamarlo “troyana del sexo masculino” en la función que realizó para fomentar la “acción moral” de la liga racionalista, o “imitador de coupletista” [sic] al anunciarlo junto con otros artistas en el beneficio del club Atlanta (*Crítica*, 14/10 y 19/11/1915).

Cuando empezó 1916, Mirko anunció su *rentrée*, instalándose en el teatro de Mayo en un horario fijo: la cuarta y última sesión, que tenía inicio a las 23:15 h. Desde la primera noche, el periodista teatral de *Crítica* retomó la comparación con las tonadilleras, y no de una forma halagadora: su estreno atraía admiradores de otras ciudades, que le ofrecían canastos de flores, tal como ocurría con las divas, en un cúmulo de comentarios que empezaron a dar un sentido más preciso y reprobatorio a la idea de la rivalidad con las cancionistas. Si en sus presentaciones en los años anteriores, el público que lo aplaudía era el mismo que asistía a los espectáculos de barítonos, ventrílocuos, malabaristas, ahora el cronista de *Crítica* destacaba una audiencia formada por una “legión de chicos preciosos”.

En las caricaturas teatrales de Mirko, como en las de sus amigos y sus concurrentes, las ropas, sombreros y gestos, en especial las manos en el bolsillo, daban concreción a las palabras “señoritos”, “viciados”, “ingenuos”, con las que se los describía:



Figura 12. *Crítica*, 08/02/1916, con la leyenda: “El joven y elegante señorito ‘El Perchelero’ que aspira a la gloria de Mirko”.



Figura 13. *Crítica*, 22/01/1916, con la leyenda: “De la revista: ¡Sopla! el aire viciado - Mirko y Abdala...”.

Los comentarios también contemplaban el contenido de su presentación. A fines de enero, el escenógrafo Carotini le hizo especialmente a Mirko un telón en el que se representaba la “alcoba de una recién casada”, con una lujosa cama con una mujer “envuelta” en sábanas “espumosas”. Con este fondo, Mirko ejecutó la canción “Sueño de novia”, escandalizando al periodista (*Crítica*, 25/01/1916). Pocos días después, otra novedad: sorpresivamente, Mirko se bajó del escenario y paseó entre el público, iniciativa que, previsiblemente, mereció una reprimenda del atento periodista (*Crítica*, 31/01/1916).

En las semanas siguientes, la tensión entre el cronista y el artista siguió en una escalada. Mirko era entonces el éxito indiscutible de la temporada del teatro de Mayo, que se llenaba de una forma que no había ocurrido en mucho tiempo. La condescendencia del poder municipal y principalmente de la policía era incomprensible para el cronista. De hecho, no es que ellos no estuvieran al tanto: había tantos agentes en el teatro que el lugar parecía ser punto de reunión de “sujetos peligrosos, conspiradores o anarquistas”. Pero los agentes parecían estar solo para asistir o para proteger a Mirko (*Crítica*, 09/02/1916).

La tensión explotó a fines de febrero. Al terminar la actuación, el público entusiasmado, empezó a pedir “bis”. Cuando el telón volvió a subir, alguien gritó: ¡machona! Fue cuanto bastó para que el artista perdiera la paciencia y se retirara furioso diciendo que no iba a trabajar “para un público tan imbécil”. La audiencia se enojó y empezaron los silbidos y los gritos. El episodio fue perfecto para que el periodista de *Crítica* retomara su indignación por la falta de reacción policial y municipal frente a la exhibición de “un invertido”, de la “escuela de la Princesa del Borbón” que, con sus “piernas forradas de algodón”, cantaba “couplets indecentes” (*Crítica*, 22/03/1916). Ya no había ninguna alusión a Fregoli. En su lugar, la comparación pasaba a ser con la Princesa del Borbón, la persona que asumió una identidad femenina en su vida cotidiana. La breve comparación es valiosa porque ubica a Mirko, mucho más que sus antecesores europeos, en un punto de conexión con prácticas de travestismo fuera de los escenarios. Muchos años antes, los criminólogos argentinos ya habían registrado que las divas como la Bella Otero y las artistas de cafés cantantes eran la inspiración de “invertidos” y de “ladrones que se vestían de mujer” (Galeano y Schettini, 2019). La Princesa de Borbón, en particular, se volvió representativa de la importancia de las *performances* de género en los escenarios porteños para una heterogeneidad de personas que solo ocasionalmente o quizás nunca habían actuado en un teatro, pero que buscaban construir formas de ser mujer en sus vidas cotidianas.

Con la llegada de Mirko a los escenarios porteños, ya no quedaba claro quién inspiraba a quién, en una indicación de que los recorridos de las representaciones culturales y sus efectos sociales estaban lejos de ser unívocos. La reacción municipal llegó en marzo, con una Ordenanza hecha a medida para el caso: se establecía la “suspensión de los números de coupletistas varones en los teatros de esta capital”, dirigida especialmente a los empresarios de los teatros Mayo y Buenos Aires (*Crítica*, 01/03/1916). Las quejas del cronista teatral de *Crítica* eran parte de una conversación pública más amplia sobre la moralidad en espectáculos públicos. Entre 1915 y 1916, las autoridades municipales registraron un aumento de cabarets y bailes públicos que alimentó su preocupación. Hasta entonces, la tendencia había sido la de combinar la existencia de una “comisión censora” municipal con la confianza en el criterio de los propios empresarios para diferenciar espectáculos familiares y aquellos de “género libre” (República Argentina, 1908: 288). En la práctica, las intervenciones municipales solían ser puntuales para responder a demandas externas. De hecho, en 1917, la autoridad municipal consideraba que

habían sido “relativamente pocas” las situaciones que habían demandado alguna censura municipal (*Memorias Municipales*, 1917: 166-167).

La intervención de la Municipalidad llevó a la conclusión de aquella temporada de Mirko en Buenos Aires. Habían sido años en los cuales él mismo consolidó su formación artística, adquiriendo más “seguridad” en su propia actuación, como se observa en los episodios que tanto incomodaron al cronista teatral y que, a la vez, atrajeron una audiencia fiel. Las agencias intermediarias y de colocación de artistas no dejaron de registrar esta circunstancia. Así, a mediados de 1916, luego de unos meses de silencio, Mirko fue anunciado en el cabaret del club de los Tenentes do Diabo, en Río de Janeiro, como una gran atracción “recién llegada de Buenos Aires”:



Figura 14. “Mirko, enigmático imitador de cantoras à transformação”, Anuncio del cabaret del Club Tenentes do Diabo (*A Noite*, Río de Janeiro, 29/07/1916).

Curiosamente, este había sido el mismo recorrido de la Princesa del Borbón pocos años antes. La situación, sin embargo, era significativamente distinta. Mientras la Princesa fue identificada por la policía de Río a poco tiempo de su desembarco y terminó deportada, Mirko llegó en otras condiciones: contaba con un contrato firmado con la empresa Parisi & Molina, recién formada en Río de Janeiro a comienzos de aquel año, para dedicarse a la “permuta de artistas con Buenos Aires”, en vínculo con la empresa South American Tour. La infraestructura internacional que el negocio de variedades había generado parecía haber garantizado una salida para Mirko.

El arreglo laboral duró poco. Tal como había ocurrido con la Princesa, Mirko también terminó en una comisaría y en las páginas de los diarios: no en la parte de la programación de los cabarets, sino como noticia policial. Aparentemente, convencido de que la diaria que cobraba por sus presentaciones en el Cabaret-Restaurante del Club Tenentes do Diabo (\$ 40.000 – cuarenta mil reis) no correspondía al valor de su trabajo, Mirko se quejó, tanto en la policía como en la justicia brasileña, acusando a los empresarios que lo habían contratado de no pagarle el sueldo correspondiente. La publicidad del caso llevó a una rápida reacción de la compañía, que mandó estampar en la prensa diaria una aclaración de que los sueldos no estaban atrasados, sino que eran pagados a mes vencido (*Gazeta de Notícias*, 17/08/1916).

El conflicto laboral terminó siendo llevado por el propio Mirko a la 2ª *comisaría auxiliar*, en un episodio descrito con curiosidad por el periodista del *Correio da Manhã* bajo el título “Escenas de cabaret”. *Aquella comisaría* solía cuidar de los casos de deportación de extranjeros indeseables; de hecho, cuatro años antes, había sido responsable por el embarco forzado rumbo al Río de la Plata de la Princesa de Borbón. El caso seguía vivo en la memoria de los empresarios. De acuerdo con las declaraciones del propio Mirko, el empresario Parisi lo había amenazado de deportación policial, a partir de la denuncia de que él era “una mujer nocturna en *travesti* diurno...”, tal como había ocurrido con la Princesa, arrestada por un agente policial al tomar un tranvía en la bohemía zona de la Lapa.

Fue como reacción a esta amenaza que el propio Mirko tomó la iniciativa de comparecer frente al comisario y declarar, en castellano: “¡Soy un hombre como los otros, caramba!”. Siempre de acuerdo con el periodista que presenció el intercambio, el comisario aseguró que él podría “trabajar tranquilo, que la policía le garantizaba el libre ejercicio de su pícara profesión”, tal como había ocurrido en Buenos Aires. Mirko volvió a dudar por un segundo, conociendo, como conocía, las estrategias de los empresarios teatrales. Quiso saber, entonces, si en Río de Janeiro el empresario Parisi tenía el derecho de retener sus ropas, su elemento de trabajo. Asegurado que nada podía ser hecho en su contra sin una orden judicial, “el pavor que le inspiraba el empresario cesó”. El periodista lo observó al dejar la comisaría, “pisando duro y prendiendo un habano”, y calculó que aquella *performance* para que todos pudiesen comprobar que “él era mismo un hombre, a pesar de la vocecita en falsete...” (*Correio da Manhã*, 29/08/1916). La indiscutible identidad masculina del artista se confirmaba, a los ojos del periodista, por la pisada firme, por el acto de fumar un habano y por la firme defensa de sus derechos laborales frente al empresario.

No sabemos en qué resultó la demanda salarial de Mirko. Previsiblemente, su relación con Parisi & Molina cesó. Pero él ya estaba en Brasil, y en los meses que siguieron, dio continuidad a sus presentaciones en San Pablo y en Porto Alegre, contratado por otras empresas, siempre anunciado como “imitador de estrellas”, hasta que volvió a Buenos Aires, a fines de 1919.

De vuelta a Buenos Aires, luego de cuatro años, la recepción al transformista argentino fue aún más dura. A comienzos de 1920, estrenó en el teatro Porteño. Aunque empezó recibiendo algunos elogios, a fines de abril, algunos sueltos en *Crítica* retomaron el epíteto de cuatro años antes —“machona”— y empezaron demandar una reacción local a su presencia. Primero, se sugirió aplicarle la Ley de Residencia. Poco después, se llegó a proponer que los indignados hicieran justicia por mano propia, en una sugerencia de que la “ley de Lynch” sería más apropiada a “sinvergüenzas como Mirko”.



Figura 15. La denominación andrógino asocia la figura a la conquista sexual “en el vestibulo del Chacabuco”, *Crítica*, 10/06/1920.

Unos meses más tarde, mientras Mirko seguía actuando en el cine Chacabuco, *Crítica* publicó esta caricatura acompañada de la sugerencia de que, si la Inspección General de Teatros no intervenía, sería el caso de que el propio público procediera a “aplicarle un correctivo” (*Crítica*, 10/06/1920). En el dibujo, los rasgos distintivos de Mirko, en particular su sombrero, eran combinados con otros elementos como ojeras exageradas, zapatos con tacos, saco ajustado a la cintura, que funcionaban como marcas características de los varones que salían a “hacer conquistas” en la noche, tanto en Buenos Aires como en Río (Green, 1999).

El margen de acción de Mirko en Buenos Aires se había achicado. Sin embargo, su trayectoria por escenarios brasileños y argentinos indicaba que no había rasgos unívocos y propios que lo volvieran tan condenable y reconocible como sugiere la caricatura. Por un lado, su propia actuación parece haberse transformado durante aquellos años: en sus primeras presentaciones en Buenos Aires, nada lo hacía distinto de los “imitadores de estrellas” que venían colmando las salas de espectáculos a comienzos del siglo XX; en su paso por Río de Janeiro, cierta ambigüedad lo cercaba, pero nada que unos pasos firmes, un habano y un conflicto laboral no pudiesen dirimir. A su vuelta, sin embargo, el discurso de odio y el deseo de aniquilación física lo acompañaron en la consolidación de su imagen como un “andrógino” e “invertido” que en nada se parecía a Fregoli, Bertin o el propio Darwin. En otras palabras, no había un sentido intrínseco a la apariencia o la *performance* de Mirko que pudiera existir independiente de su inserción en los distintos contextos locales.

| De vuelta a Darwin

El transformista Darwin estaba en cartel en Buenos Aires en el mismo momento en que Mirko sufría los ataques de *Crítica*. La Ordenanza municipal que, en enero de 1916, prohibió la presentación de “coupletistas varones”, terminó por afectarlo también. Entonces, para defender su “dignidad de artista

y varón”, el transformista Darwin decidió enviar una carta a los diarios porteños, al verse obligado a establecer identificaciones y diferenciaciones en su “trabajo” de “imitador de tonadilleras” (*Crítica*, 01/03/1916). Al hacerlo, explicitó algunas de las cuestiones que este artículo buscó formular. En su defensa, Darwin se afilió a los “aplaudidos actores Fregoli, Bertin y tantos otros que han merecido el beneplácito del mundo entero”. Hay que subrayar la relación que estableció entre el reconocimiento social hacia los artistas con los que se identificaba y la internacionalización de la actividad artística, a la que describió como un “trabajo” realizado por “actores”. En efecto, el período que tuvo inicio con los viajes de Fregoli y que derivó en la moda de los imitadores de mujeres fue también el período de consolidación de las condiciones materiales de las giras internacionales como un componente ineludible del teatro de variedades.

Es en el campo de las diferencias, sin embargo, donde aparecen las principales revelaciones. Darwin explica: “En el teatro, donde dentro de mi trabajo no he omitido modo de hacer resaltar mi masculinidad, y fuera del teatro y en todos mis actos, he sido y soy un hombre correcto en mis proceder, al cual nadie puede tachar en lo más mínimo”. La masculinidad, adentro y afuera de los teatros, era condición inescapable para la defensa de su dignidad y honestidad. A otros sujetos como la Princesa del Borbón, les restaba la acusación de ser “ladrones vestidos de mujer” que se organizaban en una “cofradía”. Para la Princesa y para los “invertidos” estudiados por los criminólogos, el teatro de variedades proveyó inusitadas identificaciones de género que articulaban sentidos humorísticos, grotescos y también eróticos, produciendo un vocabulario de feminidades de gran plasticidad.

Darwin y Mirko tenían mucho en común: fueron anunciados por las compañías que los contrataron como “imitadores”; compartieron ciudades sudamericanas en sus giras; subieron a los escenarios de cabarets, cines y teatros de variedades; se vistieron con indumentarias lujosas y cantaron zarzuelas que jugaban con dobles sentidos. Pero en su carta, Darwin buscó trazar una línea divisoria definitiva y contundente para separarse de Mirko y zanjar la ambigüedad e imprecisión de los sentidos de género que ambos expresaban. De esa manera, la internacionalización y el éxito avasallante del transformismo entre las atracciones del *variété* en los circuitos de entretenimiento estuvieron lejos de tener un efecto homogeneizador. Signadas por el humor, las actuaciones transformistas indican que los sentidos de la performatividad de género son indisociables de sus contextos de producción. Por eso, no pueden ser buscados en denominaciones extemporáneas, sino en las dimensiones que eran parte constitutiva del campo de negociaciones que era el teatro de variedades —tales como el cosmopolitismo, la autenticidad, la velocidad y el ilusionismo—, y también las condiciones de trabajo, de viaje y de sociabilidad masculina que se desarrollaban en torno de los entretenimientos nocturnos y de la búsqueda por consolidar una trayectoria profesional artística en el teatro de variedades.

| Bibliografía

- *A Noite*, Río de Janeiro, 15/05/1915.
- Adamovsky, E. (2022). Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940). *Revista Paginas*, 14 (34). Disponible en: <https://doi.org/10.35305/rp.v14i34.588>

- Anastasio, P. (2009). Pisa con Garbo: el cuplé como performance. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>
- Armus D. (2007). *La ciudad impura: salud, cultura y tuberculosis en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires, Edhasa.
- Baldasarre, M. (2022). *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires*. Buenos Aires, Ampersand.
- Ben, P. (2007). Plebeian masculinity and sexual comedy in Buenos Aires, 1880-1930. *Journal of the History of Sexuality* 16 (3): 436-458.
- ———. (2009). Male sexuality, the popular classes and the state: Buenos Aires, 1880-1955. PhD. Dissertation, Universidad de Chicago.
- Cano, G. (2009). Amelio Robles, andar de soldado viejo. Masculinidad (transgénero). *Debate Feminista*, 39: 14-39.
- *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26/1/1907; 03/08/1912.
- ———. "Fregoli, el transformista famoso que no quiere eclipsar su pasado", Buenos Aires, 02/03/1935.
- Carbonell, M. H. y Figuero, J. (2003). *Arruíname, pero no me abandones. La Bella Otero y la Belle Époque*. Madrid, Espasa Calpe.
- Cavia Naya, V. (2013). Mujeres, teatro música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26: 39-61.
- Chauncey, G. (1995). *Gay New York. Gender, Urban culture and the Making of Gay Male World, 1890-1940*. Nueva York, Basic Books.
- Colagrecó, L. (s.f.). Leopoldo Fregoli tra teatro e cinema. Disponible en: <https://www.annamonteverdi.it/digital/archivio-leopoldo-fregoli-tra-teatro-e-cinema-di-luigi-colagrecó/>
- *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 29/08/1916.
- *Crítica*, De Lima, Buenos Aires, 13/02/1916.
- *Crítica*, Buenos Aires, 01/03/1915; 09/04/1915; 29/04/1915; 29/08/1915; 14/10/1915; 19/11/1915; 25/01/1916; 31/01/1916; 09/02/1916; 01/03/1916; 13/03/1916; 22/03/1916; 10/06/1920.
- *El País*, Madrid, 09/06/1901.
- *El País, diario republicano*, Madrid, 17/10/1906.
- Ellis, H. D.; Whitley, J. y Llauté, J. P. (1994). Delusional misidentification. The three original papers on the Capgras, Frégoli and intermetamorphosis delusions (Classic Text Nº 17). *History of Psychiatry*, 5 (17): 117-146.
- Fernández, M. A. (2003). *A Bela Otero, pioneira do cine*. Vigo, Galaxia.
- Galeano, D. y Schettini, C. (2018). Una historia verosímil de la Princesa de Borbón: trabajo, género y sexualidad en América del Sur, 1905-1919. En Barragán, R. (org.). *Trabajos y trabajador@s en América Latina (siglos XVI-XXI)*. La Paz, Centro de Investigaciones Sociales/International Institute of Social History.
- Gash, S. (1999 [1969]). "Fregoli, émulo de Proteo". *Destino*, 1680, 13/12/1969 (en Planas, 1999).
- *Gazeta de Notícias*, 17/08/1916.

- González Velazco, C. (2012). *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Green, J. (1999). *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. San Pablo, Unesp.
- *La Prensa*, Buenos Aires, 05/08/1997.
- *Le Figaro*, París, 19/02/1900.
- McCleary, K. (2017). Nation, Identity and Performance: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 44 (1): 28-53.
- Melo, T. (2004). Massais, mulatas, meretrizes: imagens da sexualidade feminina no Rio de Janeiro dos anos 1920. *Cadernos Pagu*, 23: 121-147.
- Mendoza Martín, I. (2020). Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX, En VV.AA. *Maricorners. Investigaciones queer en la Academia*. Madrid, Egales.
- Mertens, F. (1948). *Confidencias de un hombre de teatro. 50 años de vida escénica*. Buenos Aires, Nos.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Municipalidad de la Capital Federal (1919). *Memorias del Departamento Ejecutivo presentadas al H. Concejo Deliberante. Ejercicio de 1917*. Buenos Aires, Imp. Enc. Litografía Kraft.
- *O Paiz*, Río de Janeiro, 19/04/1910.
- Otero, C. (2001). *As auténticas memorias da Bela Otero*. Vigo, Ediciones Xerais de Galicia.
- *P.B.T.*, Buenos Aires, 11/04/1908.
- Planas, E. (1999). Presència de Fregoli en la Poesia Escènica de Joan Brossa. Recull de peces de Fregolisme o monòlegs de transformació, escrites entre 1965-66. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 18: 319-354.
- Puck [Olavo Bilac], *A Cigarra*, Río de Janeiro, 18/07/1895.
- Policía de Buenos Aires. (1908). *Ordenanzas Generales de la Policía de Buenos Aires*. Capital Federal, Imp. y Enc. de la Policía.
- Soiza Reilly, J. J. Evocación de las grandes artistas que han estado en Buenos Aires, *Caras y Caretas*, 29/08/1931.
- Salessi, J. (2000). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Schettini, C. (2012). South American Tours: work relations in the entertainment market in South America. *International Review of Social History*, 57, Número Especial: 129-160.
- ———. (2020). *Clichês Baratos. Sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas, Editora da Unicamp.
- Seibel, B. (2006). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Seigel, M. (2000). Cocoliche's romp: Fun with Nationalism at Argentina's Carnival, *The Drama Review*, 44 (2): 56-83.

- Sosa Cordero, O. (1999). *Historia de las variedades en Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.
- Toll, R. (1976). *On with the show. The First Century of Show Business in America*. Nueva York, Oxford University Press.
- Trusz, A. D. (2008). Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, 1861-1908. Tesis de Doctorado en Historia. Río de Janeiro, Universidad Federal de Rio Grande do Sul.
- Ullman, S. (1995). The Twentieth Century way: female impersonation and sexual practice in Turn of the Century America. *Journal of the History of Sexuality*, 5 (4).
- Vallejo, G. y Miranda, M. (orgs.). (2005). *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*. Buenos Aires, Siglo XXI.