



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Feminismo, educación y diversidad en el siglo XXI: retos y oportunidades para la transformación social

Coord.
Elena Bandrés Goldáraz

 Dykinson, S.L.

FEMINISMO, EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD EN EL SIGLO XXI:
RETOS Y OPORTUNIDADES PARA
LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

FEMINISMO, EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD EN EL SIGLO XXI:
RETOS Y OPORTUNIDADES PARA
LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Coord.

ELENA BANDRÉS GOLDÁRAZ

Dykinson, S.L.
2025



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

FEMINISMO, EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD EN EL SIGLO XXI: RETOS Y OPORTUNIDADES PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid 2025

N.º 255 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1^a edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-018-3

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1. LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL DISEÑO CURRICULAR EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR.....	15
SILVIA AMALÍN KURI CASCO	
CAPÍTULO 2. APORTACIONES A PARTIR DE LAS CONTRIBUCIONES DE LOS TRABAJOS ACADÉMICOS GALARDONADOS EN MATERIA DE IGUALDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (US).....	36
LUCIA ALCÁNTARA RUBIO	
JORGE RUIZ MORALES	
CAPÍTULO 3. ROMPIENDO MIRADAS ANDROCÉNTRICAS DESDE UNA INNOVACIÓN DOCENTE DINÁMICA Y FLEXIBLE: LA GENERACIÓN DE MATERIALES AUDIOVISUALES PARA LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA DE LAS APORTACIONES FEMENINAS A LA CIENCIA A TRAVÉS DEL APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS (ABP)	57
LAURA SÁNCHEZ PÉREZ	
VIVIAN PAULINA ROSADO CÁRDENAS	
CAPÍTULO 4. EXPERIENCIAS DOCENTES PARA LA RECONSTRUCCIÓN EN FEMENINO DEL CANÓN DISCIPLINAR EN ETNOMUSICOLOGÍA.....	79
MARÍA JESÚS PENA CASTRO	
AARÓN PÉREZ BORRAJO	
CAPÍTULO 5. GÉNERO E HISTORIA EN EL AULA: PERCEPCIÓN DEL ALUMNADO DE BACHILLERATO	93
JOSÉ MANUEL LLORIS CARRERES	
ROCÍO DIEZ ROS	
CAPÍTULO 6. LAS MUJERES INVISIBILIZADAS Y SU PRÁCTICA DE ACTIVIDAD FÍSICA DESDE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XX	125
CRISTINA MENESCARDI	
CAPÍTULO 7. COEDUCACIÓN EN LOS PLANES DE LECTURA ESCOLARES	146
MARÍA CARMEN FERNÁNDEZ TIJERO	
MARÍA ARACELI ALONSO CAMPO	
CAPÍTULO 8. RELACIÓN ENTRE LA UTILIDAD Y EL MODO DE USO DE LAS REDES SOCIALES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTOESTIMA FEMENINA EN EDUCACIÓN SUPERIOR.....	158
GRACIA CRISTINA VILLODRÉS	
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ DOMINGO	

CAPÍTULO 9. ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL ACTUAL	175
CRISTINA GABRIELA CHIRILA	
MARÍA CARMEN FERNÁNDEZ TIJERO	
CAPÍTULO 10. LA IMAGEN ANIMAL DEL MALTRATADOR EN CAMPAÑAS DE VIOLENCIA DE GÉNERO	193
IRENE LÓPEZ-RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 11. VIOLENCIA SEXUAL EN LA INFANCIA: UNA APROXIMACIÓN A SUS CARACTERÍSTICAS Y CONSECUENCIAS...216	
DÉBORA ESTEFANÍA HERNÁNDEZ LORENZO	
CAPÍTULO 12. MARINA/MALINCHE: LA HEROÍNA MALTRATADA...233	
MARÍA Rocío RUIZ PLEGUEZUELOS	
CAPÍTULO 13. PROBLEMÁTICAS DE LA MODALIDAD ALIMENTARIA EN NIÑAS PÚBERES USUARIAS DEL SISTEMA DE SALUD PÚBLICO ARGENTINO. APROXIMACIONES DESDE EL ENFOQUE DE GÉNERO EN SALUD MENTAL.....248	
MARÍA MANUELA KREIS	
CAPÍTULO 14. ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD: FEMINISMO Y REPRESENTACIÓN EN SKY ROJO.....269	
LÚA RODRÍGUEZ ALEGRE	
GRACIELA PADILLA CASTILLO	
CAPÍTULO 15. BITS Y CUERPOS: LA DIGITALIZACIÓN DE LA EXPLOTACIÓN SEXUAL EN PONTEVEDRA A TRAVÉS DE ANUNCIOS DE 'CONTACTOS'	286
LAURA M. CASTRO-SOUTO	
XABIER MARTÍNEZ ROLÁN	
GRACIELA PADILLA CASTILLO	
CAPÍTULO 16. GÉNEROS EN TRÁNSITO: FILOSOFÍA, PERFORMATIVIDAD Y POSTHUMANISMO	304
ABRAHAM RUBÍN ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 17. FORMACIÓN EN DIVERSIDADES SEXO GENÉRICAS EN SECUNDARIA: PERSPECTIVAS DEL ALUMNADO LGTBIQ+	320
DAVID CARRASCO ORTIZ	
SONIA RENOVELL-RICO	
CAPÍTULO 18. ¿MASCULINIDADES DISIDENTES? TRANSFORMISMO EN VALLADOLID A COMIENZOS DEL SIGLO XX ..	341
ANA CALONGE CONDE	
CAPÍTULO 19. EL PRIMER BARROCO MUSICAL EN ITALIA: LA COMPOSITORA Y CANTANTE VENECIANA BARBARA STROZZI (1619-1677).....356	
CECILIA CAPDEPÓN PÉREZ	
CARMEN CAPDEPÓN PÉREZ	
PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ	

CAPÍTULO 20. LAS POSIBILIDADES LABORALES DE LA MUJER A FINALES DEL SIGLO XIX. UN ESTUDIO CULTURAL A TRAVÉS DEL GÉNERO CHICO (1874-1902)	374
SARA PÉREZ MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 21. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA LABOR EDUCATIVA DE LOS MUSEOS	389
EVA VIVAR GARCÍA	
ANA REYES PÉREZ	
ALBERTO MARTÍNEZ RAMÍREZ	
TERESA LÓPEZ MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 22. PROFESORAS Y ALUMNAS: LAS MUJERES EN LOS ESTUDIOS UNIVERSITARIOS EN MUSICOLOGÍA EN ESPAÑA. TESTIMONIOS Y UN ESTUDIO DE CASO	412
JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN	
CAPÍTULO 23. PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EMPRESARIA EN LA POLÍTICA: BARRERAS Y OPORTUNIDADES	434
PATRICIA CARMINA INZUNZA-MEJÍA	
ROSALINDA GÁMEZ-GASTELUM	
CAPÍTULO 24. HETEROTOPIA AS RESISTANCE IN CONTEMPORARY SCIENCE FICTION TV: <i>THE EXPANSE</i> (2015-2022)	464
ROCÍO CARRASCO-CARRASCO	
CAPÍTULO 25. MUJERES Y TRANSMISIÓN DE BIENES EN CASTELLÓN: UN ESTUDIO EXPLORATORIO DE TESTAMENTOS FEMENINOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.....	477
GEMA BARREDA-ASENJO	
CAPÍTULO 26. FORTALECIMIENTO PSICOLÓGICO DE LA AUTOESTIMA Y AUTOEFICACIA A TRAVÉS DE LOS DEPORTES DE COMBATE: UN ESTUDIO EN MUJERES JÓVENES.....	498
MARÍA MERINO FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 27. EN MI FLOR ME HE ESCONDIDO: LA NATURALEZA COMO ICONOGRAFÍA EN OBRA DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS.....	515
ÁGUEDA ASENJO BEJARANO	
CAPÍTULO 28. IMPLICACIONES BIOÉTICAS DE LA LEY TRANS ESPAÑOLA PARA LOS MENORES	537
MANUEL DELGADO-MEROÑO	
TASIA ARÁNGUEZ	
CAPÍTULO 29. IMPLICACIONES DE LA CUESTIÓN TRANS EN EL DEPORTE FEMENINO	563
TASIA ARÁNGUEZ	
MANUEL DELGADO-MEROÑO	

CAPÍTULO 30. CUERPOS EN RESISTENCIA: JUNG KANG-JA LA DISRUPCIÓN DEL GÉNERO EN EL ARTE DE VANGUARDIA SURCOREANO	590
BÁRBARA SARMENTERA VÁZQUEZ	
CAPÍTULO 31. SINAPSIS SESGADAS, MENTES EN FORMACIÓN: DESAFÍOS EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA ANTE LOS SESGOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL SOBRE LA HISTORIA DEL TRABAJO FEMENINO	607
TAMARA GONZÁLEZ LÓPEZ	

¿MASCULINIDADES DISIDENTES? TRANSFORMISMO EN VALLADOLID A COMIENZOS DEL SIGLO XX

ANA CALONGE CONDE
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Desde los últimos años del siglo XIX, las actuaciones de transformistas fueron unos de los espectáculos de variedades más populares y demandados por el público. Los artistas que se dedicaron a este género fueron mayoritariamente hombres que encarnaban diferentes personajes, y cuyo desempeño habitual en roles femeninos, con todo lo que ello conllevaba a nivel dramático y visual, fueron los que más éxito tuvieron y aquellos que mayor expectación despertaron entre el público. Esa imitación de personajes femeninos estuvo íntimamente relacionada con otro de los espectáculos más demandados en la época, el cuplé, pues los momentos más esperados por la audiencia solían ser las imitaciones que estos transformistas hacían de algunas de las cupletistas más célebres del momento.

Las variedades habían sido consideradas por los medios de comunicación como un formato de entretenimiento de escaso valor artístico y menor moralidad. Sin embargo, durante el periodo en el que se centra esta investigación se asiste a un proceso de adecantamiento de las variedades. En ese sentido, el cuplé, que había sido el cauce para la sicalipsis, la exhibición del cuerpo femenino y lo erótico, es revestido de un halo de propiedad, artisticidad y decoro que, no obstante, convive con lo incitante de las interpretaciones y actitudes de las cupletistas, las cuales, para salvaguardar ese pretendido decoro en sus espectáculos, hicieron uso de comportamientos y significados ambiguos. En definitiva, cambiaron la exhibición por la sugerencia.

Esta casuística se revela como esencial para entender el papel que jugó el transformismo en el contexto de la época. El transformista que interpreta un rol femenino lleva a término, al fin y al cabo, un acto de travestismo socialmente aceptado y, en términos artísticos, altamente considerado. Por tanto, el estudio de estos espectáculos, consumidos de manera masiva y por todo tipo de públicos, ya no es que resulte interesante, sino que se revela absolutamente necesario, especialmente desde presupuestos teóricos procedentes de los estudios de género.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo consiste en escudriñar quiénes fueron los protagonistas de esa subversión de sexo/género que planteaban los espectáculos de transformismo y de qué forma fueron percibidos por la sociedad de su tiempo desde una ciudad de provincias como Valladolid.

A partir de dicho objetivo general se han formulado una serie de objetivos específicos:

- Comprender la disciplina del transformismo en el marco general de los espectáculos de variedades de los primeros años del siglo XX, así como su relación con el fenómeno del cuplé
- Reflexionar sobre la importancia que juega el marco de la ficción en que se encuadra la actuación del transformista en el planteamiento de una heteroglosia de género
- Analizar, desde presupuestos teóricos procedentes de los estudios de género, el impacto que tuvieron dichos espectáculos durante el periodo estudiado en términos de disidencia y subversión, así como la forma en que se abordó discursivamente la práctica del transformismo por la prensa coetánea

3. METODOLOGÍA

Para ello se ha realizado un exhaustivo vaciado del diario local más importante de la época, *El Norte de Castilla*, durante la década de 1910. El hecho de que se tratase de un periódico generalista con una

trayectoria editorial plenamente asentada tras más de medio siglo de actividad, lo convierten en la fuente idónea para tomar el pulso a la sociedad del momento, pues su valor no radica únicamente en los valiosos datos que este medio puede aportar, sino que se revela como crucial para comprender procesos sociales y políticos, económicos, ideológicos e identitarios. Es decir, se trata de una aproximación al fenómeno que no solo permite el acceso a información inédita sobre la práctica del transformismo en dicha ciudad, sino que permite un enfoque analítico-discursivo que da pie a reflexionar sobre una supuesta normalización de disidencias de sexo/género en espacios públicos, en definitiva, de esas posibles masculinidades disidentes sobre las que bascula esta investigación.

4. DISCUSIÓN

El desempeño del transformista plantea una heteroglosia de género de tal forma que, por un lado, el artista busca un olvido temporal de su sexo biológico, mientras que, por el otro lado, el atractivo mismo de su propuesta radica en que el espectador mantenga siempre presente la alteridad que encarna su actuación.

Los estudios sobre el transformismo en España han llamado la atención sobre las posibilidades de ruptura y subversión que desempeñaron dichos artistas al desafiar las principales convenciones de masculinidad burguesa sobre el cuerpo y la identidad. En ese sentido, conviene tener en cuenta que desde comienzos del siglo pasado el homoerotismo se expresó mediante la adopción de actos de travestismo y maneras o actitudes afeminadas.

Cuando un hombre o una mujer se travisten, ocurre que se subvierten los códigos indumentarios que nos señalan como [sic] se debe vestir en nuestra sociedad reglamentada; se abren múltiples posibilidades de reconfiguración del imaginario cultural; se cuestiona el significado de cualquier identidad masculina o femenina; se abordan los miedos que el hombre tiene a la mujer y a los gays; y se plantea una sensación de inestabilidad, anarquía y desafío que se convierte en una crítica a la posibilidad de representación de sí mismo (G. Cortés, 2004, p. 72).

En consonancia con los postulados feministas de Judith Butler (2004 y 2007) o Eve K. Sedgwick (1998), filósofos actuales como Beatriz Preciado (ahora Paul B. Preciado) han aplicado la noción de performance de género a la concepción del movimiento queer entendiéndolo como post-homosexual y post-gay, al tratarse, al fin y al cabo, de un movimiento disidente que ofrece resistencia a las imposiciones normativas de una sociedad heterosexual dominante (2009; 2012-2013)¹⁵.

En ese sentido, y partiendo de la base de que la práctica del transformismo plantea, al menos en parte, el travestismo de los artistas, ¿hasta qué punto podemos considerar en esta época el transformismo como manifestaciones de masculinidades disidentes?

5. RESULTADOS

En primer lugar, esta investigación ha revelado que a lo largo de la década explorada fueron varios los ejemplos de transformistas que actuaron en los teatros de Valladolid, entre los que cabría destacar nombres como los de Frégoli, Ernesto Foliers, Mario Alfaro, Donnini, Fruzzi o Gianelli. En lo concerniente a sus actuaciones, conviene apuntar que una parte nada desdeñable de estas se componían de imitaciones de mujeres cupletistas, unas artistas que no estaban exentas de una cierta controversia que, tal y como se expondrá en lo sucesivo, en materia de moralidad, había quedado impresa al fenómeno y sus intérpretes por su asociación con la variante más frívola y sugerente del cuplé. De hecho, algunos de los momentos culminantes de sus actuaciones acontecían precisamente cuando imitaban a estas artistas de variedades.

Ahora bien, durante el periodo que abarca esta investigación se advierte un cambio de paradigma en las variedades. Una mutación que viene determinada por una preocupación, por lo menos en apariencia, por

¹⁵ Para más información consúltese el libro de Akiko Tsuchiya (2011) en el que la autora explora manifestaciones disidentes de género a través de las representaciones literarias de la novela realista de finales del siglo XIX.

revestir estos espectáculos de un grado de artisticidad que eclipsase las posibles controversias suscitadas por lo indecoroso de algunas de las actuaciones y los consecuentes comportamientos del público, mayoritariamente masculino, que las concurría.

5.1. HACIA UNA REFORMULACIÓN (DECOROSA) DE LAS VARIEDADES

Conviene detenerse, aunque de forma somera, a explorar el origen y principales características de las variedades pues, al fin y al cabo, el fenómeno del transformismo se encuentra indefectiblemente vinculado a la aparición de estas en la España de finales del siglo XIX. Los conceptos de *variedades* o *varietés* hacían referencia a una práctica espectacular tomada de modelos provenientes de algunas de las más importantes capitales europeas y cuya principal característica radicaba en la heterogeneidad de los espectáculos que se programaban. En definitiva, era un género de géneros de posibilidades prácticamente ilimitadas en el que se daban cita actuaciones y artistas de diferentes disciplinas: acrobacias, malabares, baile, calistenia, halterofilia, velocipedismo, prestidigitación, domadores de animales, mentalismo, cuplé o, como aquí nos ocupa, transformismo, entre muchos otros.

Al tratarse de espectáculos concebidos y promocionados como aptos para todos los públicos, durante los primeros años del siglo XX y en el contexto de Valladolid, desde la prensa, pero también desde los propios espacios de programación, se advierte una llamativa preocupación por promocionar un halo de decoro y corrección alrededor de las variedades en general, y del cuplé y el transformismo en particular. Este adecentamiento de las variedades no puede dejar de vincularse con el *vaudeville* estadounidense: un género que desde 1909 se esforzó por ennobecer su consideración social a través de artistas como la cantante francesa Ivette Guilbert, pues, tal y como afirmó M. Alison Kibler, esta artista resultaba atractiva para los empresarios que buscaban realzar la respetabilidad de su creciente industria del entretenimiento y ampliar su público más allá de la base tradicional de hombres de clase trabajadora (1999, p.2).

FIGURA 1. Ivette Guilbert, 1865-1944



Fuente: Brigham Young University Scholars Archive

Lo cierto es que la controversia que en términos de moralidad suscitaron las variedades, estuvo en buena medida protagonizada por la presencia de figuras femeninas como cupletistas, en un periodo en que la sicalipsis, es decir, la temática erótica, sugerente y atrevida, era la que había dominado en el cuplé. No obstante, durante la década que se explora en esta investigación se ha advertido una preocupación por revestir los espectáculos de variedades de una perfecta e inofensiva moralidad, puede que como reacción a las iniciativas mediática que algunos grupos conservadores de la sociedad acometieron desde los medios de comunicación para condenar públicamente a las variedades, y al cuplé en particular, por atentar contra el decoro e incitar a las pulsiones más bajas de los hombres, en tanto principales consumidores de dichos espectáculos (Calonge, 2024, p. 68).

Como consecuencia de ese hostigamiento, se produjo un cambio que se materializó en una redefinición del fenómeno del cuplé hacia una versión menos explícita que la prensa de la época insistía en destacar también al hilo de espectáculos de transformismo. Véase como ejemplo la forma en que el periódico *La Libertad* se refirió a la concurrencia en el anuncio del debut de Ernesto Foliers en el Teatro Circo de Madrid:

Mañana jueves [...] debut del gran fenómeno vocal Ernesto Foliers, artista único en su género. El más aplaudido del público selecto. Foliers es el único que sabe imitar con toda propiedad, en sus aplaudidas creaciones a Raquel Meller, Pastora Imperio, Lulú, La Goya, Amalia Molina y otras estrellas de fama mundial. Repertorio escogido y variado. Vestuario riquísimo. Decorado espléndido. Presentación de gran lujo (1916a).

La relación de nombres que el diario menciona a colación de las imitaciones de Foliers no es aleatoria, ni mucho menos, baladí, sino que responde a una suerte de retórica enclasante del gusto al hacer referencia a algunas de las cupletistas mejor consideradas de su tiempo, paradigmas de esa “otra forma” (moral y artística) de dedicarse al cuplé. No obstante, tampoco puede pasarse por alto el hecho de que al hilo las actuaciones de las cupletistas la prensa no cesase en deslizar ambiguos comentarios acerca de la picardía y supuesta ingenuidad de la que hacían gala estas artistas que, de alguna manera, y a imitación de la forma de proceder (ambigua e intencionada) de los propios cuplés, “perpetuaron una suerte de metarrelato de cariz erótico” (Calonge, 2024, p. 73).

5.2. LOS SUBTERFUGIOS DE LA FICCIÓN: TRANSFORMISMO Y CUPLÉ

Las *creaciones* a las que se refería el diario al hilo del debut de Foliers era la forma en que se denominaban las diferentes actuaciones de las cupletistas en las que se ofrecía un espectáculo completo y cuidado al detalle en todos los aspectos de la interpretación musical y actoral, así como la parte visual en lo relativo a vestuario, maquillaje, peinado, atrezo y todo tipo de elementos escenográficos. Este aspecto explica la estrecha relación que el fenómeno del cuplé y el transformismo guardaban entre sí. De hecho, ante la presencia mayoritariamente femenina en las tablas de variedades, el transformismo llegó a romper esa hegemonía para dar cabida a hombres que, en no pocas ocasiones, aparecían emulando a algunas de esas célebres cupletistas, tal y como se puede

observar en la fotografía en la que aparece el transformista Ernesto Foliers imitando a la canzonetista Amalia Molina.

FIGURA 2. *Ernesto Foliers*



Fuente: *El diario palentino* (3 de septiembre de 1910)

La ficción, al fin y al cabo, proporcionaba ese marco idóneo para hacer gala públicamente de comportamientos y actitudes que de otra forma habrían sido perseguidos y penados. De hecho, Salaün ya destacó al hilo del fenómeno de la canción (o cuplé) que esta funcionaba como una suerte de “mini drama de tres minutos, un pequeño acto con intriga, desarrollo,

desenlace, vestuario, actuación, dramaturgia, etc.” (1996, p. 337). Muestra de la importancia que ostentaba la visualidad en la puesta en escena de estos espectáculos de transformismo son algunas de las crónicas y críticas que se publicaron en *El Norte de Castilla* al hilo de la actuación de artistas como el italiano Frégoli, quien llegó a necesitar de la cooperación de hasta 20 profesionales para sus actuaciones en Valladolid en 1914.¹⁶:

La obra de mayor lucimiento para este artista lo fue la titulada *Crispino*, una parodia de *Fausto* que tiene mucha gracia y que está presentada con acierto insuperable. La interpretación de esta obra por Frégoli, la riqueza de la indumentaria y el decorado, la afortunada cooperación de la música de Sadun y Novicima a la belleza del libreto, y todos los demás elementos que se acumulan en esta obra, hacen que el público aplauda instintiva y entusiásticamente (1914b).

Si el cuplé había sido un espacio reservado para mujeres, el transformismo había sido lo propio para los hombres. Sin embargo, conviene destacar el anecdotico caso de una transformista, Fátima Miris, que pasó por las tablas del teatro más importante de Valladolid, el Teatro Calderón. Este dato es especialmente relevante porque se trató de un espacio asociado a un público selecto para quienes las variedades no habían sido una opción de programación, salvo en contadas excepciones como la de la esta transformista en 1916. De hecho, la repercusión mediática que obtuvo esta artista fue ostensiblemente superior a la que obtuvieron otros transformistas que actuaron en la ciudad como Donnini o Gianelli, y, al menos, análoga a la conseguida por el ya citado Frégoli:

La transformista genial que ha dado originalidad y ha renovado un arte ya vulgarizado por los imitadores de Frégoli, y que ha hecho del viejo transformismo un arte interesante y sugestivo, hizo ayer su debut en nuestro primer teatro. Fátima Miris triunfó en toda la línea y asombró al numeroso público por su agilidad, su adaptación a tantos y tan diversos personajes, la flexibilidad de su voz rica en matices y su gesto; así como por la soberbia presentación de las obras, merced a un lujoso decorado y costoso vestuario (1916b).

La observación del crítico, que describe el transformismo como un espectáculo perjudicado por los plagiadores, establece una conexión inmediata con el ámbito de las cupletistas. Para estas artistas, la defensa

¹⁶ “Ayer llegaron en el rápido las veinte personas que sirven de auxiliares á Frégoli, y en su despresso llegó este celebrado transformista, que debutará mañana”. (1914a).

de sus creaciones frente a las imitadoras era una parte esencial de la construcción de su identidad escénica. Es decir, su identidad no solo se definía por lo que ellas eran, sino que también se construía por oposición a aquello que representaban sus propias imitadoras, las cuales, en última instancia, al apoyarse en estas para consolidar su propia popularidad, inevitablemente contribuían a la difusión de las originales.

El marco ficcional en que se desarrollaron estas prácticas permitió que el escenario acogiera realidades inusuales, donde lo extravagante se fusionaba con elementos extremos como la delincuencia, el consumo de drogas o, incluso, la reivindicación de la agencia sexual femenina. El cuplé, por tanto, se consolidó como el cauce idóneo para una exhibición (fingida y, por tanto, aceptable) de lo prohibido y lo subalterno. Tal fue así, que el célebre transformista Edmond de Bries estrenó en 1920 un tango titulado *La cocaína* en el Teatro Fuencarral de Madrid, dedicado a esa droga que se puso tan de moda durante la Primera Guerra Mundial (Usó, 2017, pp. 57-64).

Soy una flor caída en vicio fatal, esclava del destino, vencida,/sola en el mundo, nacida del pecado/un desalmado me hizo mujer./Fue aquel querer el yugo, engendro de mal/pendiente fatal,de mi alma verdugo,/al fin caída, por el fango envilecida/para todos soy juguete del placer/Y en la cocaína, que otro mundo me ilumina/busco calma para mi alma de mujer (<http://bit.ly/40wXdE9>).

La puesta en escena de esa otredad social, de esa alteridad, que fundamenta cualquier tipo de actuación, se vuelve particularmente evidente en los espectáculos de transformismo, donde la performance de género revela su carácter artificial al desafiar la rigidez del binarismo y las expresiones de género naturalizadas. Según Butler, “la univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista” (Butler, 2007, p. 99).

En el transformismo, el conocimiento por parte del público del sexo masculino de los intérpretes juega, al fin y al cabo, un papel decisivo en la conformación de su *personage*, en la medida en que la interpretación de roles femeninos resulta de esta forma especialmente virtuosa y

llamativa. El concepto de *personage* lo tomo de David Graver, quien afirma que este “no es la persona real detrás [...] del personaje. La condición de *personage* no es una realidad fundacional sino simplemente otra forma de representarse a sí mismo o, más bien, una forma de representarse dentro de un determinado dominio discursivo” (2003, p. 164). En este sentido, conviene traer a colación lo que propone Auslander al referirse a las diferentes formas en que se puede aproximar a un artista al diferenciar entre la faceta de persona real y la de personaje público, cuya completa discriminación resulta imposible pues “la línea de demarcación entre la persona real y la persona escénica es siempre ambigua en una actuación, ya que, como señala Richard Schechner, la interpretación siempre implica que el intérprete no sea él mismo, pero tampoco deje de serlo” (2004, p. 6).

Es decir, el transformista se presenta como un intérprete cuya apariencia genera toda una serie de significados cargados de ambigüedad. En el contexto del espectáculo se produce una suerte de juego retórico en el cual el conocimiento *a priori* de la identidad sexo-género del artista, no hace sino reforzar esa pretendida ambigüedad de significados que se producen durante el acto de transformismo.

5.3. TRANSFORMISMO Y ¿MASCULINIDADES DISIDENTES?

– *¿Cuáles son las aclamaciones que más le placen: las de los hombres o las de las mujeres?* – Las de las mujeres. Comprenda usted que son las más competentes para sentir mis transformaciones. Los aplausos de los hombres serios, de los que ven en mí al artista, me agradan y me estimulan. La cuestión es influenciar al público de modo que no vea en mí a un hombre ni a una mujer, sino a muchas y muy diversas mujeres con vida propia durante algunos minutos de emoción sincera (Usó, 2017, pp. 77-78).

Edmond de Bries, importantísimo transformista español de comienzos del siglo XX, en 1925 afirmó en una entrevista que le hizo José Aburnes para la revista *Cine-Mundial*, que su principal objetivo como transformista consistía en que el espectador perdiése de alguna forma esa referencia de sexo de la que partía como intérprete masculino y ofrecer en sus actuaciones esas efímeras encarnaciones de diferentes mujeres. Las declaraciones de este transformista pueden ser leídas como una prueba de esa alteridad identitaria sobre la que se articulaba

el presente texto: ¿constituye el transformismo una manifestación de masculinidades disidentes?

FIGURA 3. *Edmond de Bries*



Fuente: <http://bit.ly/4fTzNgn>

El debate sobre si estas expresiones escénicas representaron auténticos actos de disidencia en torno a la identidad de género y sexo, o si, por el contrario, reforzaron el discurso androcéntrico, parece depender de su capacidad para cuestionar dicho paradigma. En el contexto local, donde este tipo de espectáculos era visto como apto para todo tipo de públicos y especialmente atractivo para el sector femenino, tal y como apuntó el propio Edmond de Bries, podría interpretarse como un fenómeno intencionalmente ambiguo. Esta ambivalencia, reforzada por la dimensión ficcional que enmarca dichas actuaciones, contribuye por tanto a reafirmar, y a desafiar al mismo tiempo, las concepciones tradicionales sobre la performance de género.

En este sentido, y en consonancia con ideas ya apuntadas por Butler en lo relativo a la construcción performativa del género, procede relacionar la práctica del transformismo con la figura de la *drag queen*. Sin obviar el hecho de que son realidades lo suficientemente alejadas en el tiempo como para no deje de resultar forzado establecer un paralelismo lo suficientemente sólido y congruente, también es cierto que puede arrojar luz sobre la cuestión de la posible disidencia o normatividad del transformismo. En palabras de Beatriz Preciado “al disociar el cuerpo sexual de la representación del género, la *drag queen* muestra que no existe un lugar natural o biológico que permita explicar el género como efecto o expresión de un sexo natural dado” (2005, p. 128). La ambigüedad sobre la que bascula el transformismo puede que sea la clave para responder a la pregunta, pues tal y como afirma Ana María Díaz Marcos al referirse a la producción literaria de Álvaro Retana, los ambiguos, los afeminados y los travestidos conforman una suerte de modelos masculinos que habitan los márgenes de lo normativo en la cuestión de sexo-género (2014, p. 15).

6. CONCLUSIONES

El diario que se ha explorado a comienzos del siglo XX mantiene un atronador silencio acerca de las posibles controversias que en términos de moralidad podía suscitar la comparecencia de hombres travestidos en escena, adoptando actitudes y formas de comportamiento femeninos. Todo ello a pesar de que, en el contexto vallisoletano de la década de 1910, el transformismo se consolidó como uno de los espectáculos de variedades más cotizados y los transformistas fueron considerados auténticas estrellas. También en consonancia con el imperante halo de moralidad que, durante esta década específica, y a nivel nacional, caracteriza al fenómeno del cuplé al ser reivindicado por los teatros y empresarios como un espectáculo apto para todo tipo de públicos, las posibles disidencias o licencias se enmarcan en el ámbito de lo ficcional como subterfugio que mantiene supuestamente a salvo a la sociedad que lo consume.

Lo revolucionario del transformismo en los años estudiados, por tanto, reside más en lo que no se dice en los medios de comunicación, que en

lo que se hace explícito. Aunque la versión oficial de la prensa no induzca a pensar el transformismo en términos de comportamiento disidente frente a la norma patriarcal de una sociedad heterosexual burguesa, lo cierto es que la ambigüedad que rodea al fenómeno del transformismo y que es compartido por el del cuplé, con el que tanta relación guarda en el modo de proceder del espectáculo y en el diálogo explícito que se lleva a cabo con las mismas cupletistas al ser imitadas, genera una red de significados lo suficientemente compleja y translúcida como para albergar en su seno la disidencia identitaria en términos de sexo-género.

Por tanto, ¿puede considerarse el transformismo como una manifestación de masculinidades disidentes en este periodo? La respuesta, al igual que el fenómeno mismo, es inevitablemente ambigua. Al inscribirse en el marco de lo ficcional, el transformismo y los discursos periodísticos sobre este, reivindican una génesis y unos significados inherentemente anfibiológicos, siendo a la vez subversivo y normativo.

Lo corporal, por tanto, entendido en su vertiente publicitaria o en cualquier otra, queda fotografiado tomando como punto de partida su elaborada inserción dentro de un escenográfico discurso, un discurso saturado de resonancias narrativas y manieristas, en cuyo interior la ficción de la propia escenografía actúa como decorado que enmarca el intercambio de roles, deseos, temores, frustraciones... (Pérez, 2004, p. 30).

7. AGRADECIMIENTOS

El presente texto nace en el marco del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) Músicas, Artes Escénicas y Patrimonio Musical (MAEP) de la Universidad de Valladolid, al cual agradezco su apoyo constante.

8. REFERENCIAS

- Auslander, P. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14 (1), 1-13.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990).
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad* (J. Sáez y B. Preciado, Trad. y prólogo). Síntesis. (Obra original publicada en 1997).
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1997).
- C. *Los teatros. Pradera* (5 de julio de 1914b), *El Norte de Castilla*.
- Díaz Marcos, A. M. (2014). Masculinidades disidentes: El tercer sexo en las novelas de Álvaro Retana. *Prisma Social: revista de investigación social*, 13, 1-32.
- G. Cortés, J. M. (2004). Acerca de la construcción social del sexo y el género. En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 65-84). Gustavo Gili.
- Graver, D. (2003). The Actor's Bodies. En P. Auslander (Ed.), *Critical Concepts: Performance* (pp. 157-174). Routledge.
- Kibler, M. A. (1999). *Rank Ladies: Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. University of North Carolina Press.
- Los teatros. *Calderón, Debut de Fátima Miris* (11 de febrero de 1916b), *El Norte de Castilla*.
- Notas teatrales. *Pradera* (3 de julio de 1914a), *El Norte de Castilla*.
- Preciado, B. (2012-2013). Teoría Queer: notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad. *Observaciones Filosóficas*, 15. <http://bit.ly/3DOOmVj>
- Preciado, B. (2009). Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans. *Debate Feminista*, 40, 111-123.
- Preciado, B. (2005). Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler: políticas de lo abyecto. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.), *Teoría queer. Políticas bollerías, maricas, trans, mestizas* (pp. 111-131). Egales.
- Salaün, S. (1996). El paralelo barcelonés (1894-1936). *Anales de la literatura española contemporánea*, 21 (3), 329-349.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario* (T. Bladé Costa, Trad.). La Tempestad. (Obra original publicada en 1990).
- Teatro Circo* (6 de diciembre de 1916a), *La Libertad*.
- Tsuchiya, A. (2011). *Marginal subjects: Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. University of Toronto Press.