Travestismo, transformismo y actuación popular: prácticas comparadas en Monsieur Bertin y Florencio Parravicini

Por**Juanse Rausch**(UNA / DAD / IIT - CONICET)

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos hacer una comparación entre prácticas de travestismo escénico llevadas a cabo en los primeros años del siglo XX en Buenos Aires, Argentina. En particular, compararemos la actuación travestida del transformista francés Robert Bertin, con el travestismo escénico del actor popular argentino Florencio Parravicini, durante el mismo período. Analizaremos notas, críticas periodísticas, anuncios y fotografías de sus espectáculos. Pensaremos cómo era la recepción de dichas prácticas, qué variaciones tenían los abordajes del travestismo en escena y qué efectos y posibles linajes se desprenden de estos actos.

Este trabajo se incluye en una investigación más amplia que pretende esbozar la categoría de "actuación marica", intentando pensar de qué manera ingresan en la actuación las disidencias sexo-genéricas y qué rol cumplen en esas prácticas algunos de los elementos que mencionaremos a continuación: la parodia, la imitación, el travestismo, el humor. De esta manera, se pretende formular, a futuro, una genealogía del travestismo escénico en Buenos Aires, tomando los casos que analizaremos, como una de sus partes.

Transformismo e imitación

El transformismo escénico tuvo una fuerte presencia en la escena porteña de las primeras décadas del siglo XX. Como parte del auge del teatro de variedades, nos encontramos primero con artistas internacionales que realizaban giras a la Argentina, pero también con artistas locales, profesionales en esta práctica. Uno de los transformistas más célebres del período fue el italiano Leopoldo Frégoli, que realizó sus primeras visitas a Buenos Aires en los años 1897 y 1904. Si bien no se dedicaba a ello de manera exclusiva, Frégoli interpretaba una gran variedad de personajes femeninos. Era principalmente reconocido por la velocidad de sus cambios y el gran número de personajes presentados en cada espectáculo. Las presentaciones de este artista en el país produjeron gran impacto; artistas locales imitarían a Frégoli y sus espectáculos, tal es el caso de Fregolini y Fregolino. Una discípula del célebre artista italiano, Fátima Miris, también italiana, cautivaba al público porteño de la época. Indicamos estos ejemplos porque encajan en lo que podríamos considerar específicamente como artistas del transformismo. Osvaldo Sosa Cordero, en su libro Historia de las varietés en Buenos Aires. 1900-1925 (1978) utiliza el término "transformista" para aludir a aquellos artistas que, tal como Frégoli, realizaban múltiples y veloces "transformaciones" en el escenario con el fin de variar personajes femeninos y masculinos indistintamente. Nos interesa, particularmente, poder pensar las actuaciones travestidas dentro de los espectáculos de transformismo y qué repercusiones tuvieron en la crítica del momento. Para poder aproximarnos a este asunto, retomamos los escritos de Sosa Cordero (1978) quien, en este caso, cita las siguientes palabras del catedrático José Deleito y Piñuela (s.f.):

> Fue Frégoli el primer hombre a quien vimos hacer de mujer habitualmente en la escena.Y esto, que solo se realizaba antes en forma bufa, para funciones de Inocentes o en alguna pieza grotesca, a fin de que el actor hiciera reír con su ridícula facha, en Frégoli no era mojiganga circense o carnavalesca, sino expresión del más fino arte. Nunca antes de él se había visto un varón que en gestos, movimientos, ademanes y modo de andar, remedase con perfección la figura femenina, sin asociar a ello ninguna idea grosera. Pero entiéndase que no era un imitador de estrellas (...) Mucho menos era un tipo amadamado que ni en su actuación pública ni en la íntima pudiera sugerir a la maledicencia suspicacias de sexo equívoco. (Deleito y Piñuela, s.f., como se citó en Sosa Cordero, 1978, p.119)

Resulta valioso para nuestro estudio las distinciones que estos autores realizan entre las diferentes formas de aparición del travestismo en escena: lo grosero, lo grotesco, lo ridículo, lo fino, lo artístico como nociones que ingresan y se filtran dentro de los discursos sobre esta práctica. Tal como lo piensa Lozano (2015), al analizar los dichos del autor citado, esta práctica se valora positivamente cuanto más exenta de nivel paródico se presente y también cuanto menos cuestione las identidades de género de aquellos que las lleven a cabo.

Por otro lado, Sosa Cordero (1978) diferencia a los transformistas de los "imitadores de estrellas" que el autor describe como:

> (...) "travestis" cuya labor consistía en la imitación lisa y llana -y absolutamente en serio- de las tonadilleras de la época; aunque, en rigor de verdad, esto era cosa muy relativa, pues la imitación propiamente dicha se limitaba lo más de las veces a vestir ropas femeninas y a cantar en falsete un repertorio "ad hoc", con inocultable tendencia afeminada… (p.131)

Más allá del tono transfóbico presente en estos comentarios (Lozano 2015), la descripción que realiza este autor sobre la práctica resulta sumamente interesante; lo que parecería molestar a Sosa Cordero no es el gesto paródico (ya que destaca que los imitadores de estrellas afrontaban su práctica "en serio") sino la "tendencia afeminada", el gusto particular por el vestuario y el canto *en falsete*: como mencionamos antes, un posible cuestionamiento a las identidades sexuales y genéricas de los artistas que desarrollaban esa práctica. Sobre el asunto de la indumentaria, hará énfasis luego, al mencionar que:

> *(los imitadores de estrellas) presentaban su atracción sobre la base de un vestuario abigarrado, de discutible gusto, en muchos casos. Lo que en el transformismo propiamente dicho era incidencia complementaria de un todo, en la labor de los "imitadores de estrellas" era lo esencial, lo único: ropas, pelucas, gestos, actitudes, movimientos, voz, femeninos -o con pretensión de tal- en función de un "arte" realmente insólito que, sin embargo, contaba con muy adictos auditorios de ambos sexos. Y, lo que es más, conformaba, al parecer, el recaudo inserto en los programas: "Espectáculo altamente moral para familias… (Sosa Cordero, 1978, p.132)*

Resulta evidente que, debido a juicios que el autor deja entrever referidos a la práctica, pone en duda que sea un "arte" que califica de insólito. Sin embargo, dedica a la descripción y documentación de esta práctica numerosas páginas dentro de su estudio. De la última cita son interesante los elementos que considera esenciales dentro de la práctica de los imitadores de estrellas: las ropas, pelucas, gestos, actitudes, movimientos, voz, femeninos. Entre estos artistas, señala a Mirko (Fernando de Torres), Darwin y Rubens. También a Karrera, Fornary, Derkas, Blandier, Aymond (Julio de Torres), Vianor, Thamar y Alegría.

Resulta confuso, entonces, por qué Sosa Cordero, describe al artista francés Robert Bertin (figura que analizaremos a continuación) como un transformista y no como un imitador de estrellas, siendo que Bertin cumple con la descripción aportada por Sosa Cordero sobre la práctica. Quizá se deba a que el artista francés anunciaba sus espectáculos como transformista, o que realizaba (ocasionalmente y el mínimo de veces) algún personaje o imitación masculina. También podría deberse al prestigio con el que Bertin contaba en la crítica porteña y que no se condice con la baja estima que Sosa Cordero tiene para con los imitadores de estrellas.

Más allá de la rigidez en las taxonomías, las categorías de "transformista" e "imitador de estrellas" tienen un recorrido próximo y en cierta medida similar, evolucionando como fenómeno y sustituyendo el contenido de burla de las imitaciones iniciales por una búsqueda de la feminidad y de superar a la artista imitada (Mendoza, 2020). Tal como lo piensa Schettini (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 reinvención de estilos de feminidad que provocaban efectos diversos. Era precisamente a esta reinvención 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". (p. 54)*

En este sentido, nos interesa pensar la práctica de Robert Bertin.

Transformismo profesional: Monsieur Bertin en Argentina

Robert Bertin, también conocido como Monsieur Bertin fue un prolífico transformista francés con una amplia y difundida actividad en los primeros años del siglo XX en Europa, pero también en Argentina. Su principal actividad fue la imitación de estrellas, en particular de artistas femeninas tales como la bailarina española Bella Otero, la actriz y cantante francesa Mistinguett, la cantante lírica francesa Anna Thibaud, etc. También realizaba algún personaje cómico masculino y un número de ventriloquia. Realizó dos visitas a la Argentina: en 1908 y en 1912. En su primera visita se presentó en el Teatro Marconi y la segunda visita tuvo lugar en los teatros Casino, Scala y luego en localidades de otras provincias argentinas. Su fama fue tal que podemos acceder a numerosas fotografías de este artista caracterizado, ya sea en postales de la época, como también en notas periodísticas y anuncios de sus espectáculos. Dentro del archivo del INET [1] se encuentran tres programas de gran porte de las presentaciones de 1908 (fig. 1) que además de anunciar al artista, ofrece un listado de los números que Bertin realizaría en la función, en orden e indicando a qué estrella imitaría en cada uno. Además del nombre de la estrella a imitar, en el programa se aclara algún rasgo, profesión, descripción de dicha estrella en francés: “comique”, “chanteuse Napolitaine”, “comique idiot”, “excentrique”, etc. Uno de los elementos más interesantes del programa, desde la perspectiva de nuestra investigación, es la forma en la que se promociona a este artista, con la siguiente frase: “Representaciones del notable imitador Mr. Robert Bertin. La mujer más linda, la más graciosa y la más chic que se ha visto en los escenarios”. Resulta por demás interesante que la forma de promocionar a este artista sea a partir de describirlo en carácter de “mujer”. Más allá de que el comentario fuera en tono humorístico o no, queremos detenernos en la potencia de presentar, en esa época y en ese contexto, a un artista masculino como una mujer. A partir de notar esta descripción relevamos notas períodisticas [2] en las cuales se produce un gesto que consideramos similar. Por ejemplo, en la edición del 20 de abril de 1912 de la Revista Caras y Caretas podemos encontrar el siguiente texto:

> *Fueron y serán ingratas las comparaciones, pero sin incurrir en ellas, justo es decir, que Bertin es insuperable en su género: canta con precioso timbre de tiple, modula con sorprendente facilidad, acciona y se caracteriza de tal modo, que por momentos sugestiona y embelesa al público, arrancando el aplauso con absoluta espontaneidad, convenciendo con su mágico arte de imitador, de transformista. (Caras y caretas, 20/4/1912)*

Destacamos este apartado por la forma en que se describe la práctica de Bertin. La manera en que Bertin se caracteriza y cómo actúa tendría la potencia de *sugestiona*r y *embelesa*r al público. Algunas semanas después, otra edición de la misma revista, publicará una nota que diga: “(...) Bertin, caracterizado de dama, sugestiona hasta el punto de hacer lanzar á algunos espectadores amorosas miradas (..)” (*Caras y caretas*, 4/5/1912). Nuevamente nos encontramos con la idea de sugestión [3]. Estos anuncios y notas referidas a Bertin y sus espectáculos, además de describir un posible tipo de recepción de sus prácticas en el público de la época, nos permiten percibir un efecto: las críticas mencionan una zona en la cual la actuación de Bertin vuelve difusas ciertas distinciones sexo-genéricas que, para la época, resultaban incuestionables. De la misma manera que sus espectáculos -y su correspondiente promoción- habilitaban este efecto, también lo coartaban, encargándose de distinguir y reforzar la idea de virilidad del “actor-varón” detrás de las imitaciones femeninas. Así lo comprende Schettini (2022) al analizar una publicidad del espectáculo de Bertin en la revista PBT durante su primera visita en 1908. La publicación dedica una página a mostrar fotografías de las imitaciones de Bertin en su nuevo espectáculo; sin embargo, la primera fotografía que se presenta muestra al transformista francés sin caracterización, con un traje masculino. Este gesto también estaba presente en la promoción de espectáculos de Frégoli o Fregolini. Schettini (2022) lee ese gesto como un refuerzo de la virilidad de Bertin, también presente en el hecho de que Bertin realizaba las giras acompañado de su mujer. Este dato era reforzado por la crítica, podríamos pensar que como un modo de aplacar cuestionamientos sobre cuestiones vinculadas a la identidad sexo-genérica del actor. Tal como mencionamos al inicio de este trabajo, la virilidad de aquellos actores que realizaban prácticas transformistas era celebrada por la prensa. Schettini (2002) también identifica un refuerzo a la masculinidad de Bertin en uno de sus números: Clotilde Alegría, la tiradora mexicana. En dicho número Bertín mostraba sus habilidades como tirador y personificaba a un personaje femenino, pero que manejaba armas de fuego. Más adelante recuperaremos este número y la figura de Bertin en general.





Programas de gran porte de la primera visita de Robert Bertin a la Argentina (1908). INET, Buenos Aires, Argentina. Carpeta Teatro Marconi.

Travestismo por parte de actores populares: el caso de Florencio Parravicini

Resulta indispensable realizar una distinción entre el travestismo escénico, es decir, el gesto de cambiar de género a través del vestuario, maquillaje y actuación, y el transformismo escénico, el "despliegue virtuosista de un comediante para encarar numerosos personajes diferentes en una misma obra teatral" (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.98). El transformismo incluía al travestismo, pero sin ponerlo en primer plano (Lozano, 2015), posteriormente, los imitadores de estrellas pondrían el travestismo en primer plano, conformando números dentro de espectáculos de variedades. En esta instancia, nos interesa recuperar la noción de travestismo escénico para poder describir las prácticas de aquellos actores (y actrices) del período que estamos analizando, que solo ocasionalmente interpretaban personajes de un género distinto al suyo. Por lo general, se trataba de un número dentro de un espectáculo [4] o un personaje dentro de una pieza teatral, como veremos a continuación.

El actor cuyas prácticas de travestismo en escena nos interesan analizar es Florencio Parravicini (1876-1941), el "capocómico más popular de las primeras décadas del siglo XX" (Mazzaferro, 2018, p. 27). Dentro de las fases establecidas por Pelettieri (2001) para pensar al "actor nacional", Parravicini ingresa en la fase secundaria, crítica o canónica (1906-1928), marcada por una tendencia a la caricaturización paródica, a la estructuración de los recursos del actor italiano -especialmente de la maquieta-, a una intensificación de la rapidez y del ritmo de la interpretación, y a una fuerte presencia del maquillaje y vestuario al servicio de la caricatura (Pelettieri, 2001). Parravicini, como actor popular, hace uso de procedimientos específicos. Rodríguez (2001) afirma que el cómico se destaca principalmente por el recurso de la "morcilla" -agregar palabras o frases que surgen de la actuación, por fuera de lo estructurado en el texto original-, por una destreza particular en el retruécano -dar una respuesta rápida dentro de la escena o al público-, por la parodia a otros actores, por una gran destreza física -cercana a la tradición circense-, por el uso del "gesto" para comentar lo dicho, puesto al servicio del doble sentido, y por una gran habilidad para la improvisación. Es importante destacar estos procedimientos para poder imaginar de qué manera este actor abordaba los distintos materiales que mencionaremos a continuación.

Pudimos acceder a datos de cuatro espectáculos en los cuales Florencio Parravicini se presentó travestido: en una opereta titulada *Gastón et René* (o *Gastón y René*) (1912), en una obra de teatro de revista titulada *Día Social Porteño*(1915), en un espectáculo titulado *Parra Concert*(s.f.) y en un juguete cómico titulado *La dama de compañía*(1907). Encontramos puntos en común entre estos cuatro casos y ciertos elementos presentes en la práctica de Monsieur Bertin, que hemos analizado anteriormente.

Gracias a la narración de Alfredo Varela [5], sabemos que *Parra Concert (s.f.)* fue un espectáculo de revista en el que "se reconstruy(ó) —montando un

escenario pequeño sobre el grande— la atmósfera de un music-hall. Y eso da oportunidad para incluir diversos números de varietés." (Varela, 2023, p.375). En uno de esos números, Parravicini hace su aparición vestido de mujer, como tiradora y bailarina mexicana [6] - el cómico tenía gran habilidad y una amplia trayectoria realizando números de tiro- (Rodriguez, 2001). La similitud con el personaje de "Clotilde Alegría" - también tiradora mexicana- interpretado por Bertin, es llamativa. Schettini (2022) lee la interpretación del transformista de este personaje de la siguiente manera:

> *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). (Schettini, 2022, p.62)*



Robert Bertin travestido como Clotilde Alegría, posando con un arma.
Process print, 191-. In copyright. Fuente: Wellcome Collection.

Parravicini aprovechaba su destreza en el tiro y la disponía en función de un personaje travestido. A partir de la similitud entre los personajes interpretados por el cómico y el transformista nos preguntamos: ¿tendrían dichas actuaciones efectos similares en el público?¿Cómo ingresa la parodia, el grotesco, la imitación en estas actuaciones? En definitiva ¿qué lugar tiene el humor y de qué manera se produce en cada caso? Tal vez analizando los siguientes materiales, podamos arriesgar una hipótesis al respecto.

Día Social Porteño (1915), fue una revista estrenada en el Teatro Argentino, con textos de Parravicini y música de Francisco Payá. Allí, en uno de los números, el cómico imitaba a la cupletista española Pastora Imperio en su baile del garrotín (Demaría, 2011). De esta manera, Parravicini se ponía en relación con una tradición específica de imitadores de estrellas: los imitadores de cupletistas (Mendoza Martin, 2020). Bertin, en su imitación de La Bella Otero, también se inscribía en esta tradición. Conociendo los procedimientos que configuraban la técnica actoral de Parravicini y teniendo en cuenta que el actor poseía una particular habilidad para la caricatura y la "imitación de jergas extranjeras y tonadas provincianas" (Bosch, 1969, como se citó en Rodriguez, 2001) podemos suponer que la imitación de Pastora Imperio estaba marcada por un gesto paródico. Estableciendo una comparación entre la imitación a cupletistas por parte de Parravicini y Bertin, podemos pensar que la parodia atenta contra actuaciones como la del transformista francés que describimos previamente, en la cual el personaje y el imitador se funden a tal punto de "sugestionar" a los espectadores. La caricatura de Parravicini destacaría el gesto del actor por sobre la figura femenina imitada.

Por último, *Gaston et René (1912),*fue una opereta adaptada por Parravicini también con música de Payá estrenada el mismo año de la segunda visita de Bertin al país en el Teatro Argentino. Para poder estudiar la participación de Parravicini en este espectáculo tomaremos tres fuentes. Primero una nota sobre el estreno de la obra, en la revista Caras y Caretas, que anuncia:

> En el Argentino han estrenado los señores Parravicini y Payá una opereta divertida que se titula *Gastón et Rene*. Ha determinado principalmente el éxito, la actuación de Parravicini, en una de sus más hilarantes expresiones grotescas. El popular bufo, se disfraza de mujer para reeditar situaciones cómicas parecidas á las de *La tía de Carlos*; pero no se disfraza burdamente, como suelen hacerlo casi siempre los actores cómicos, sino que luce toilettes suntuosas á la manera de Frégoli y Bertín. (*Caras y caretas*, 3/8/1912)

Este fragmento es muy valioso para nuestro análisis: el periodista compara directamente la forma en que Parravicini se caracteriza con la de Frégoli y Bertin. Es decir, establece una conexión entre prácticas de travestismo y transformismo diferentes, y descubre lo que podríamos considerar una ruptura con la tradición: Parravicini se traviste pero no se "disfraza burdamente" como lo hacen generalmente los actores cómicos, sino que su vestuario y caracterización están más cerca de los atuendos empleados por los transformistas profesionales del momento. Sin embargo, el periodista describe la actuación de Parravicini como "una de sus más hilarantes expresiones grotescas". Podríamos pensar, entonces, que si bien habría una similitud en la forma de abordar la caracterización, hay una diferencia en términos de actuación: Parravicini produce un efecto grotesco que no está presente en las actuaciones de Bertin y Frégoli. La segunda fuente para pensar en esta actuación es una narración de Alfredo Varela (2023) en la biografía de Parravicini ya mencionada:

> *Para la noche del estreno, el bufo ha prometido dar una sorpresa a su público. Todos suponen que les brindará un nuevo monólogo, o alguna de sus bromas espectaculares. Pero no. Lo que ocurre es que se presenta en el escenario vestido… de mujer. Al reconocerlo bajo los atavíos femeninos, los espectadores quedan estupefactos. Pero, decidido a conquistarlos, Parra no les permite recobrarse. Recurre a su inagotable catarata de chistes, a sus más secretos y efectivos recursos cómicos. Marea, aturde, y se impone al público. "Echó el resto en materia de habilidades —dice un periódico al día siguiente— porque tocó el violonchelo, pintó, tiró al sable y bailó"… (...) Claro está que Parravicini tenía predecesores. Muchos años antes, hacia 1894, el gran Novelli había provocado los comentarios generales al representar la hilarante comedia La tía de Carlos, en que encarnaba al protagonista. También se habían hecho célebres en Buenos Aires los tocados femeninos de Frégoli y Bertin. Pero en Parra esa caracterización tenía un particular sentido picaresco. El caso es que los comentarios sobre el trabajo del desopilante cómico circulan por toda la ciudad, y la gente se apresura a ver el espectáculo. A los veinte días, la empresa ya ha recogido una ganancia líquida de veinticinco mil pesos. Y el interés no decrece. Los diarios dedican largos artículos informando dónde se fabrica la ropa*

> *femenina que usa Parra. Alguien aclara que uno de los vestidos, solicitado especialmente a París, costó tres mil quinientos francos. Otro tanto habríase gastado en la primorosa peluca rubia que noche a noche pone el actor sobre su raleado cabello. (p. 453-454)*

En primer lugar, el periodista alude a los "efectivos recursos cómicos" del actor. Por otro lado, es llamativo que, en su relato, Varela, tal vez por haber leído la nota de Caras y Caretas antes citada, vuelva a mencionar la obra *La tía de Carlos (1892)* y los "tocados" de Frégoli y Bertin para referirse al espectáculo. No solo los nombra, sino que los señala como "predecesores" de la actuación de Parravicini. Si bien la obra y los artistas mencionados tienen en común el procedimiento de travestismo escénico, la manera de abordar dicho procedimiento es totalmente distinta. *La tía de Carlos (Charley's Aunt)* [7] *(1892)* es una obra teatral del dramaturgo inglés Brandon Thomas. Cercana a una comedia de enredos, el travestismo es utilizado para efectuar una trampa: uno de los personajes se traviste para hacerse pasar por "la tía" y así engañar a otros personajes. Esta es una de las formas más recurrentes en la que el *travestismo tematizado* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006), empleado como disfraz, es utilizado en las piezas teatrales: como simulación, cambio de identidad, aporte a la confusión dentro del argumento. Otra es la forma en que emplean el travestismo escénico los transformistas como Frégoli y Bertin: tal como analizamos previamente, y a partir de las propias descripciones de la crítica citadas, en los actos de Bertin (nos centramos en él porque hemos enfocado nuestra atención en su figura) se producía una ilusión que por momentos hacía que el espectador olvidara al actor "varón" detrás de la figura femenina imitada. Estaríamos frente a un caso de *travestismo estetizante*en el que, “al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, la transformación no busca provocar hilaridad entre el público sino, muy por el contrario, despertar admiración ante el virtuosismo interpretativo de actores y actrices” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.99). Schettini (2022) recupera una nota sobre Bertin y menciona que “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 cupletista desenvuelta y picaresca” (Schettini, 2022, p. 61). El tipo de travestismo empleado en *La tía de Carlos (1892)*, lejos de producir una ilusión que haga olvidar al "varón" detrás del disfraz, refuerza su presencia, en pos de generar el efecto cómico. Intuimos que la actuación de Parravicini en *Gastón et René (1912)* seguía el mismo camino y es el propio Varela (2023) quien se encarga de dar a entender esta cuestión, al mencionar que "en Parravicini, esa caracterización (similar a la de Bertin y Frégoli) tenía un particular sentido picaresco" (p.453). Por último, el historiador teatral Mariano G. Bosch (1969) dedica un apartado a este episodio al cual, tal como suele hacer con la actuación en general de Parravicini, critica con vehemencia:

> *Así le vemos en julio de 1912, en el Argentino (...) haciendo una pieza titulada Gastón y René, en la que él, vestido de mujer en el segundo acto, con peluca rubia y representando una cocotte, demostró cuán fácil es llegar al último escalón de las bufonadas no siempre dignas de un actor, ni menos de un caballero, cuando no se ha olvidado por completo la propia estimación. (p281)*



Escena de la seducción en el acto segundo de «Gastón et René», donde Parravicini se disfraza de mujer.

Fotografía de Florencio Parravicini travestido en la opereta *Gaston et Rene*(1912)
dentro de nota de la revista Caras y Caretas (3/8/1912)

Pareciera que a Bosch le molesta particularmente el gesto de travestismo de Parravicini, que lo degrada no solo como actor sino también como “caballero”. Podríamos vincular este comentario con la crítica que citamos al inicio del trabajo, en la que Sosa Cordero (1978) trae de la mano de José Deleito y Piñuela un cuestionamiento a las prácticas “bufas” de travestismo que solo producen efectos “grotescos” y “groseros”.

Para concluir este listado de piezas, Parravicini también interpreta un rol travestido en el juguete cómico *La dama de compañía*de Francisco E. Collazo, estrenada en 1907. En dicha pieza “Florencio es el pretendiente de Lila - Lea (Conti) - rechazado por el padre y se disfraza de dama de compañía italiana; Toton es el hermano menor que se enamora de Florencio” (Seibel, 2011, p.24). El travestismo, en esta obra, funciona de la misma manera que en *Gastón et René (1912)*y en *La tía de Carlos (1892)*, como travestismo *tematizado* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006).

Para concluir, creemos que el análisis comparativo de prácticas de travestismo puede aportar elementos valiosos para pensar cómo dichas prácticas son abordadas. Si bien el procedimiento es similar, los efectos que esas actuaciones producen son sustancialmente distintos. No solo los efectos, sino también las formas en las que la prensa valora dichas actuaciones. Más allá de la particularidad de Bertin y Parravicini -que a su vez poseen diferencias radicales

en términos de nacionalidad, técnicas empleadas, géneros abordados- estos dos actores forman parte de linajes que los contienen y los exceden a la vez. La forma en la que cada uno transita el trasvestismo escénico, deviene en un *modo de abordaje* que luego será replicado por otros artistas de otras formas. De igual manera, la forma en la que la crítica lee cada uno de esos modos de abordaje, también configura una historia, que permite entrever cómo valora y juzga cada época las disonancias entre sexo y género - en escena y por fuera.

BIBLIOGRAFÍA

Bosch, Mariano G. (1969) *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*, Buenos Aires: Solar /Hachette.

Caras y Caretas, Buenos Aires. 20/4/1912; 4/5/1912; 3/8/1912

Demaría, G. (2011). *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930).*Buenos Aires: INTeatro

Lozano, E. (2015).*Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos.

Mazzaferro, A. (2018) *La cultura de la celebridadad: una historia del star system en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

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.

Pellettieri, O. (2001). “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En Pelletieri, O. (Dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Buenos Aires: Galerna

Rodriguez, M. (2001). “Modernidad y tradición en Florencio Parravicini en “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En Pelleteieri, O. (Dir.).*De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Buenos Aires: Galerna

Salessi, J. (2000). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Schettini, C. (2022). *Transformistas en escena: género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires, ca. 1910*. Indicios #1: 49-72

Seibel B. (2011) *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad* t.8 (1902-1910) Obras del siglo XX: 1a década - III, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varietés en Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

Trastoy, B. y Zayas De Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo

Varela, A. (2023) *La vida romántica y aventurera de Parravicini: el hombre que hizo reír a las tres generaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Viale Paz, J. C. (1968). “Pedro E. Pico y Florencio Parravicini” Separata del *Boletín Social de Argentores*, “Figuras del teatro Argentino”, n°2 (enero-junio): 6-24.

NOTAS

[1] Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

[2] Durante su visita de 1912, es considerable el espacio que dedican las revistas Fray Mocho y Caras y Caretas a promocionar las presentaciones de Bertin en el Teatro Casino. Realizan esta promoción en un apartado de la revista dedicado a la programación de este teatro.

[3] Este vocablo, “sugestión”, es utilizado reiteradas veces por los médicos higienistas de principios de siglo para referirse, por ejemplo, al impacto que el ambiente podría tener al momento de influenciar a los potenciales “invertidos” del momento. (Salessi, 2000). Resulta llamativo que el mismo término sea utilizado por la crítica de la época para describir los efectos de un espectáculo de transformismo.

[4] Por ejemplo, podemos tomar el caso del célebre payaso y acróbata inglés Frank Brown (1858-1943) cuya actividad teatral y circense en la Argentina fue sustancial en los años cercanos al cambio de siglo. En el INET puede encontrarse una postal con fotografías de distintos personajes interpretados por el artista y uno de ellos es una figura travestida. No tenemos más datos sobre dicha presentación, ni se menciona ese personaje en las crónicas periodísticas consultadas; sin embargo, este personaje funciona como testimonio de que dicha práctica se realizó.

[5] El relato forma parte de una serie de entregas publicadas entre el 5 de julio y el 31 de septiembre de 1945 por parte del periodista y escritor argentino Alfredo Varela (bajo seudónimo Martín Alvera) en la revista *¡Aquí está!*.Esas entregas fueron compiladas y editadas en el año 2023 por la Biblioteca Nacional conformando una gran biografía de Parravicini titulada *La vida romántica y aventurera de Parravicini: el hombre que hizo reír a tres generaciones.*

[6] JulioCésar Viale Paz (1968), en su breve relato de la vida de Parravicini, menciona al pasar este espectáculo, pero dice que el actor interpretaba a una tiradora alemana. Ambos relatos coinciden en que, en una de las noches de función, se produjo un incendio en el teatro que atrapó a Parravicini utilizando su atuendo femenino.

[7] La obra tendrá dos adaptaciones cinematográficas en Argentina. La primera dirigida por Leopoldo Torres Ríos y estrenada en 1946 y la segunda, titulada*La tía de Carlitos*,dirigida por Enrique Carreras y estrenada en 1953.