

## Escritura travestida: La construcción identitaria de Claudina Regnier

Cross-dressed writing: Identity's Construction of Claudina Regnier

VÍCTOR GANSINO ARÁN  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**Resumen:** El 17 de marzo de 1911 aparece publicada en *El Heraldo de Madrid* el primero de los «Renglones de una excéntrica», firmado por Claudina Regnier, una joven dispuesta a ridiculizar la moral y a ganarse una escandalosa celebridad. Sin embargo, pronto se acusó a la joven de ser un transformista o el escritor Álvaro Retana, quien realmente hacía un ejercicio de transformismo en la escritura tras dicho nombre. Este trabajo se propone analizar los motivos subversivos en la construcción identitaria de Claudina Regnier y cómo se desautorizó su firma femenina. Asimismo, se expondrán sus vínculos con una incipiente sensibilidad *camp*.

**Palabras clave:** Sicalipsis, Álvaro Retana, autoría femenina, imagen de autor, transformismo, *camp*.

**Abstract:** On the 17th of March of 1911, the first of “Renglones de una excéntrica” was published on *El Heraldo de Madrid*. The author was Claudina Regnier, a lady of eighteen years old, who had the purpose of laughing at moral and earning an outrageous celebrity. However, she was accused of being a cross-dresser or the writer Álvaro Retana, who really was cross-dressed under that name. This work proposes to analyze the subversive elements in Claudina’s authorial identity and to find in what way that makes her feminine sign unauthorized. Accordingly, it will be exposed the links between her and a new *camp* sensibility.

**Key words:** Sicalipsis, Álvaro Retana, feminine authorship, author’s image, cross-dressing, *camp*.



## Contextualización

Los textos de Claudina Regnier forman parte del florecimiento de una serie de manifestaciones artísticas y de entretenimiento eróticas que invadieron el panorama de la cultura popular española en el primer tercio del siglo xx; todas ellas conformaban la llamada sicalipsis. Esta producción erótica fue pionera en recibir abiertamente ideas modernas que ofrecían modelos de comportamiento alternativos a los tradicionales —disidentes en materia de género y sexualidad— y formas de liberación sexual y social. Este erotismo se manifestó en forma de numerosas colecciones de novela corta y en revistas picantes con multitud de viñetas, dibujos y fotografías (Zubiaurre, 2014). La escena teatral y el campo de la representación también participaron de la sicalipsis gracias a los espectáculos de variedades y el cuplé, cuyas protagonistas fueron las primeras *celebrities* del país y pronto tuvieron imitadores: los transformistas (Arce, 2019: 95) Estas actuaciones fueron adquiriendo mayor peso y popularidad a lo largo de las primeras décadas del siglo xx y supusieron una amenaza evidente para el orden heterosexual, siendo así reflejo de una serie de inquietudes sobre la delimitación de los géneros, cada vez más difusa y ambigua (Zubiaurre, 2014: 325–328)<sup>1</sup>.

Una de las principales estrellas y protagonista de la sicalipsis fue Álvaro Retana<sup>2</sup> (1890-1970), escritor de gran cantidad de novelas cortas —mayormente eróticas—y uno de los principales letristas de cuplés, como por ejemplo el célebre *Las tardes del Ritz*, ideado para el transformista Edmond de Bries. Los

---

<sup>1</sup> Este material sicalíptico ha permanecido históricamente alejado de la academia, tradicionalmente centrada en lo denominado como “alta cultura”, por el valor de cuyas producciones se conoce este periodo como Edad de Plata. Por otro lado, la irreverencia y subversión del erotismo popular español eran diametralmente opuestos a los ideales y valores franquistas, que condenaron toda una época y una cultura al olvido (Zubiaurre, 2014: 14–18).

<sup>2</sup> Algunos escritores e investigadores ofrecen estudios biográficos sobre Álvaro Retana. Uno de los principales y más cercanos a Álvaro Retana es la obra *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, de Luis Antonio de Villena (1999), publicación que se aleja en cierta medida del rigor investigador y académico y se aproxima a una idealización literaria del personaje, aunque ofrece datos relevantes. Anterior a la publicación de Villena se debe destacar el artículo titulado “Álvaro Retana: el sumo pontífice de las variedades” de Carmen Bru Ripoll y Pilar Pérez Sanz (1988); y posteriores en el tiempo el capítulo de Javier Barreiro (Barreiro, 2001: 89–122) “Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico”; el capítulo de Alberto Mira (2004: 155–175) “La otra (más) cara de Óscar Wilde: Álvaro Retana y la performance *camp*”, en el que además se analiza brevemente la obra en la que se centra este trabajo. Vernet Pons ofrece un elaborado estudio biográfico en el capítulo “Álvaro Retana: Genio y Figura” de su tesis *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana* (Vernet Pons, 2007: 35–63).



primeros escritos de Retana fueron publicados en prensa bajo el nombre de Claudina Regnier, heterónimo (Zamostny, 2021: 3) y personaje por él inventado, y con el que demostró el manejo de los recursos necesarios para construir una imagen célebre en torno a su persona.

Claudina Regnier tiene “dieciocho abriles” (1911a), lo que la sitúa entre la adolescencia y la etapa adulta, momento especialmente estimulante al deseo masculino y que explica así la proliferación de este tipo de figuras, conocidas como “tobilleras” en novelas, fotografías, que muestran una turbadora mezcla de perversión y de inocencia (Zubiaurre, 2014: 221–223). Además, es un motivo recurrente que la inocencia de estas adolescentes se vea truncada por la lectura de novelas eróticas, que bien podían hacer la labor de cierta pedagogía sexual (2014: 243). El personaje de Claudina se inserta en esta precisa línea, indicando que sus lecturas “[la] han transformado de tal modo que a los catorce años sólo pensaba en conquistar un marido. Hoy espero a que un marido me conquiste a mí” (1911a)<sup>3</sup>.

### **Consideraciones generales acerca de la posición de autor y del caso de Claudina Regnier**

El escándalo generado por Claudina Regnier procede —además de por su desvergonzado discurso— de la creencia ciega en el autor como causa anterior a la obra; siendo quien piensa, sufre y vive por y para ella (Barthes, 1987: 68). Por otro lado, Michel Foucault señala que las ansias de búsqueda de un autor al que atribuir y con el que interpretar el texto, constituyen una lectura centrada en la exterioridad significativa y no en el contenido significado de este (Foucault, 2010: 11). Sin embargo, la autora de los “Renglones de una excéntrica” nace a la vez que su texto y dentro de él, aunque Retana, en una estrategia para dar prueba de su existencia previa, sitúa a Claudina como protagonista de un alboroto causado por llevar una falda-pantalón (1911a) y relatado en el ABC (“El escándalo” 1911) (Zamostny, 2021: 4). La vinculación del personaje con un acontecimiento previo narrado en un diario evidencia uno de

---

<sup>3</sup> El propio Retana incluye esta figura en alguna de sus novelas como *Lolita buscadora de emociones* ([1923] 2013).



los recursos que señala Dominique Maingueneau para la creación de una imagen de autor moderno: la dramatización de la propia vida del escritor, que diluye así las fronteras entre su experiencia y su obra (2015: 26) —táctica que Álvaro Retana utiliza constantemente en los prólogos de sus novelas—.

Retomando el hilo barthiano, se debe admitir que el texto es el lugar en el que contrastan diversas escrituras y citas procedentes de distintos focos de la cultura, lo que deja al escritor con el único poder de mezclarlas, contradecirlas y yuxtaponerlas, siendo el motivo que quiera comunicar siempre anterior a él mismo (Barthes, 1987: 69). En este sentido, Álvaro Retana utiliza a Claudina Regnier como diana en la que se entrecruzan un gran número de elementos y ansiedades culturales de su tiempo, a menudo decididamente incongruentes o contradictorios entre sí.

Así, Claudina se construye a partir la imagen de una joven sexualmente desinhibida y de ascendencia francesa —la sexualidad femenina explícita si es sofisticada y frívola procede fundamentalmente de Francia—, nutriéndose del arquetipo de la “tobillera” (Zubiaurre, 2014: 43), de la que, por su voluptuosidad y descaro, la norma social no esperaría tal inteligencia a la hora de sacarle los colores a la moral imperante, poniendo en entredicho sus contradicciones y el pretendido control sobre la sexualidad femenina. Esta intención transgresora de los de los textos de Claudina provocan la búsqueda de la verdad de su existencia y autoría, ya que una de las premisas de lo que Michel Foucault denominó “función de autor”, es precisamente que la conciencia de la propiedad del autor sobre el texto se fue desarrollando en la medida en que el autor podía ser castigado por lo subversivo de su discurso (2010: 22).

Por consiguiente, al poco tiempo de la publicación de los primeros “Renglones de una excéntrica”, algunos articulistas ya se preguntaban acerca de su misteriosa autora, proponiendo distintas teorías acerca de la persona que escribía tras dicha firma. Estas múltiples posibilidades de interpretación del personaje revelan que la imagen de autor no pertenece a su productor, sino al espacio fronterizo entre él y su público (Maingueneau, 2015: 17). A pesar de estas premisas, las ansias del público por conocer a la persona que escribe muestran la necesidad de búsqueda de un autor para explicar el texto, lo que



tradicionalmente ha constituido afán del crítico literario para descifrar el significado del texto (Barthes, 1987: 70). Este trabajo se desvincula de esta línea interpretativa y, siguiendo la estela barthiana, se propone *desenredar* el entramado cultural que compone el texto en cuestión y cómo surgieron todas las incógnitas sobre la persona de Claudina Regnier, una chica joven y excéntrica o un transformista con ansias de celebridad.

Este artículo se centrará en las cuatro primeras publicaciones de los “Renglones de una excéntrica” en *El Heraldo de Madrid*<sup>4</sup>, el respetado periódico que en cierto modo avaló la veracidad de los primeros textos de Claudina Regnier y que, cuando saltaron todas las alarmas del engaño dejó de publicar su frívola columna debido a que en ellos “ha llegado a asomar, sin duda, el espíritu inquieto de un mozo listo anhelante de fama” (“¿Quién es Claudina Regnier?” 1911). Sin embargo, y a pesar de la confianza que podía generar dicho diario, al día siguiente de los primeros renglones, el 18 de marzo de 1911, el periodista Leopoldo Bejarano publica en *El liberal* el artículo “¡Mefiez des contrefaçons!”, el primero en advertir que tal vez Claudina Regnier era un transformista. Le siguieron otros artículos como el publicado en *La Mañana* el 27 de marzo de 1911, que ya recoge las distintas hipótesis: “Claudina, según *El Heraldo*, es Claudina. Según otros periódicos, es Retana. Otros dicen que es [el transformista] Teresita. Hay quien asegura que es [un] ilustre escritor” (“Claudina en el Heraldo”, 1911). Finalmente, Retana (1920) confesó que fue él quien popularizó el nombre de Claudina Regnier en *El Heraldo de Madrid* (Zamostny, 2021: 3).

Según Maingueneau, el llamado *ethos editorial* es también influyente en la caracterización de la imagen de autor, siendo relevantes por tanto las cualidades del medio en que se publica el texto (2015: 25). En este caso la publicación en un periódico, concretamente *El heraldo de Madrid*, otorga al personaje unas premisas concretas de veracidad y de existencia real, dados los

---

<sup>4</sup> Recientemente, el investigador norteamericano Jeffrey Zamostny (2021) ha realizado una cartografía de los textos con la firma de Claudina Regnier y de los artículos en otros periódicos que se cuestionaban acerca de la identidad de la escritora. Además, plantea una serie de ideas como la condición de heterónimo del nombre de Claudina Regnier y que Álvaro Retana utilizó como su *drag-persona*, siguiendo la terminología norteamericana.



contenidos que se suelen publicar en periódicos. De este modo, también son influyentes los paratextos en la caracterización de dicha imagen, desde el título “Renglones de una excéntrica”, hasta las demás publicaciones que rodean el texto de Claudina en su propia página. Así, en torno a la primera de las columnas (Regnier 1911a), aparece un breve artículo titulado “*Teresita*” y publicado bajo el pseudónimo de Pármeneo (1911) —pseudónimo de José López Pinillos (Zamostny, 2021: 6)— que relata la llegada de este ilustre transformista a Madrid, tildado como el “rey de los *mignones*, el emperador de los ninfos” y que tras haber triunfado en América ha desembarcado en La Coruña rumbo de la capital, donde “no encontraría, como en Chile, ministros que se enredasen en las mallas de su red sodomítica”. La breve columna, además de advertir de los peligros de la llegada de Teresita —que “perturbaría el orden el júbilo al que entregaríanse los tunantuelos que se travisten de hembras en Carnaval, y los que, sin disfrazarse, van nalgueando por esas calles de Dios” (Pármeneo 1911)— da buena cuenta del escándalo y la indignación, y con ello del impacto público, que este tipo de artistas causaban. Así, no resultaría descabellado pensar en que el lector podría verter fácilmente algunas de las cualidades de la identidad de *Teresita* en el *ethos* de Claudina Regnier.

Por otro lado, la elección del nombre tampoco es inocente, ya que remite a Claudine, protagonista de las novelas de Colette y Willy, señalando de manera directa a un determinado tipo de personaje y de contenido de su obra. Las relaciones intertextuales entre Regnier y Claudine han sido estudiadas por Jeffrey Zamostny en el mencionado artículo (2021: 5)<sup>5</sup>. Así, se puede observar que el nombre propio de la autora es más que una simple indicación hacia alguien, sino que en cierto modo es el equivalente a una descripción (Foucault, 2010, p. 18) de un tipo de joven concreto, reconocible e insertado en el entramado cultural del momento, idea que retoma Dominique Maingueneau, quien indica que mismo nombre de autor ya activa en el lector una determinada

---

<sup>5</sup> Sirva como ejemplo la similitud entre el comienzo de *Claudine à l'école* “Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny; j'y suis née en 1884; probablement je n'y mourrai pas” (Colette [1900] 1982: 5) y el comienzo de los primeros “Renglones de una excéntrica”: “Me llamo Claudina Regnier, tengo dieciocho abriles, soy bonita y empiezo a escribir desde hoy” (Regnier 1911a) (Zamostny, 2021: 5)



imagen de él (2015: 25). Desde estas premisas, se puede realizar un análisis de la *performance* autoral e identitaria de Claudina Regnier, identificable como joven “tobillera” pero también ligada a la figura de un transformista con ansias de celebridad.

### **Implicaciones femeninas en la firma de Claudina Regnier**

En 1980 Peggy Kamuf publicó su artículo *Writing as a woman* en el que desengranaba y analizaba las implicaciones de un texto con firma de mujer en la cultura occidental moderna. En este contexto, la autora señala la ya mencionada costumbre del lector de aducir al individuo y a su autoridad para dar explicación a las producciones artísticas e intelectuales ([1980] 1999: 207).

La causa del surgimiento de estas dudas sobre la identidad autoral se puede encontrar a través del concepto procedente de la crítica teatral de la *vraisemblance* acuñado por Gérard Genette (1969) y desgranado por Kamuf en el mencionado artículo ([1980] 1999: 215–217). El crítico literario francés utiliza este término para referirse al concepto de verosimilitud aplicado a una obra dramática clásica, indicando que la *vraisemblance* produce los hechos como *deberían* ser, difiriendo de la verdad, que se refiere a las cosas tal y como *son*. De este modo, este término está anclado, al igual que el decoro social, en la opinión pública, que representa tanto una visión del mundo como un sistema de valores. Así, la *vraisemblance* otorga, por un lado, una norma para realizar juicios lógicos en base a la probabilidad de que un hecho suceda de una forma determinada, mientras que como sistema de valores cataloga los juicios éticos y la ideología de un grupo social concreto. Por último, se debería destacar el siguiente razonamiento, lo que una sociedad juzga como lógico está ligado a una determinación anterior de lo que se considera propio (Kamuf, [1980] 1999: 216).

Así pues, cabría preguntarse si la identidad de Claudina Regnier resulta *vraisemblable* dentro de la codificación del género femenino de la segunda década del siglo XX, es decir, si los renglones de la excéntrica escritora resultan adecuados para las normas del decoro social impuestas a las mujeres en este periodo concreto. La negativa parece obvia dadas ciertas ideas procedentes del pensamiento médico-social que afianzaron y reforzaron la idea de que el género



femenino estaba biológicamente destinado para el hogar y la reproducción y no para la intervención en la vida pública (Nash, 1999: 27–31).

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XIX las figuras de célebres actrices y posteriormente de las cupletistas cuestionaron los discursos de género normativos que confinaban a la mujer en el ámbito doméstico. El medio por el que lo hicieron fue en gran medida la invasión del espacio público a través de los escenarios y prensa, que daba difusión a numerosos escándalos<sup>6</sup> con los que acrecentaban su celebridad (Clúa, 2016: 35–62)<sup>7</sup>. Así, ella misma no tiene ningún reparo en valorar la importancia de este elemento, indicando así: “Soy una mujer afortunada. A todas partes donde voy va el escándalo conmigo. Y reconozco que eso es por ahora lo único que me seduce” (Regnier, 1911b).

A pesar de lo erosivo para la codificación genérica de este nuevo modelo femenino —al que debería añadirse la ya esbozada figura de la “tobillera”—, el tono de Claudina, desgranado en el siguiente apartado, no resulta *vraisemblable* a parte del público a causa de contravenir y decoro y las normas sociales imperantes. Sin embargo, son precisamente estos nuevos modelos los que hacen que la existencia de la joven no resulte imposible a la totalidad de los lectores de la década de 1910, surgiendo de este espacio fronterizo todas las incógnitas y dudas sobre su persona.

Así, tal y como indica Kamuf, resulta imposible separar aquello que transgrede la opinión pública con aquello que choca con su sentido de probabilidad lógica (1999: 217). Es decir, una joven de dieciocho años no debería escribir en el tono y sobre los frívolos asuntos como lo hace Claudina Regnier, lo que hace que su escritura resulte ilógica y poco probable en el plano de lo real, pero no imposible<sup>8</sup>. De este espacio entre lo *vraisemblable* y lo posible en la realidad surgen las dudas y las incógnitas que colocaron a Claudina Regnier

---

<sup>6</sup> Véase también “Ser anómala en todo: escándalo y excentricidad” (Clúa, 2016: 93–143).

<sup>7</sup> Además, en los años siguientes, la Primera Guerra Mundial y la situación del mercado laboral propiciarían el acceso de las mujeres a distintos oficios y empleos y el consecuente cuestionamiento de los roles de género, lo que culminaría con la aparición de la *mujer moderna*<sup>7</sup>, que tomó el espacio público y desafió la domesticidad impuesta (Nash, 1999: 31–32).

<sup>8</sup> Retomando las ideas de Gerard Genette, se debe tener en cuenta que lo verdadero aparece en el mundo alejado del ideal de cómo *debiera ser*, terreno que se corresponde con la *vraisemblance*, señalando así que la verdad es casi siempre defectuosa, dada la mezcla de condiciones que la componen (1969: 6).



en el punto de mira de algunos artículos de la época y la vincularon con una figura que encaja con el paradigma de la celebridad, la subversión y la marginalidad: el transformista.

Sin embargo, antes de recorrer los vínculos que ligan la figura de Claudina Regnier a la de un transformista, se debe señalar que estas suposiciones son en sí mismas una desautorización de la mujer como escritora. En un artículo de 1989 (2019) Christine Planté muestra la excepcionalidad que se ha atribuido tradicionalmente a la mujer autora. Así, busca el origen de tales atribuciones a través de las declamaciones de Madame de Staël o Madame de Genlis en las que defienden su inclusión entre el común de las mujeres y reniegan de dicho carácter excepcional, aunque, con todo, este esquema de pensamiento se perpetuara a lo largo del siglo XIX (2019: 97–98). Por otro lado, la autora también plantea cómo la división de la humanidad en dos géneros desemboca en la consideración del género masculino como *lo humano en general*, dejando a la mujer presa en una oposición dualista entre la feminidad y la "virilización" a la que puede verse abocada al tratar temas considerados universales y romper así las reglas asignadas a su género (2019: 104–105). De este modo, una escritora constituye una excepción doble, a la regla impuesta a su sexo y a la de la creación literaria (2019: 106-107), por lo que ha resultado frecuente que desde distintos focos se desautorice su labor y se marque su escritura como *personal* o *confesional*, y por lo tanto desvalorizada y desartificada, considerándose así fruto del "instinto", identificándola con el ámbito inferiorizado de la naturaleza (Pérez Fontdevila, 2019: 28, 39), muestra de una individualidad escindida que niega por tanto el acceso de las mujeres a la creación artística (2019: 34) y la desvía hacia la celebridad, consumida por las masas interpretadas como feminizadas (Golubov, 2015: 34).

Sin embargo, a pesar de inscribirse en las líneas vivenciales y en el campo de la producción cultural masiva, la escritura de Claudina Regnier se ve desautorizada a causa de su desajuste con el decoro social imperante, de donde nacen las distintas desautorizaciones. En su capítulo "Qué es una autora o qué no es un autor" (2019) Aina Pérez Fontdevila recurre al ensayo de Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983), en el que se muestran las



razones subyacentes a las distintas desautorizaciones de la escritura femenina que la relegan a “la marginalidad permanente” (Russ, 1983: 85 en Pérez Fontdevila, 2019: 43) Así, hay desautorizaciones que no niegan la realidad del personaje, sino que se basan en lo inadecuado del asunto para tratarse de una mujer “*ella lo escribió, pero no debería haberlo hecho*”, por tratarse de algo político, sexual, masculino o feminista (Russ, 1983: 25–33 en Pérez Fontdevila, 2019: 42) —lo que coincide de manera bastante adecuada con los textos de Claudina Regnier—. Ejemplo de ello nos lo da “una lectora y suscriptora” que aconseja a la autora dedicarse “a zurcir calcetines” (Regnier, 1911d) —considerando decorosa la reclusión en la figura del “ángel del hogar”—, y a la que Claudina responde indicándole educadamente que “debiera usted pasarse por el Instituto antirrábico del Dr. Pasteur” (1911d). Pero, por otro lado, la desautorización que da ser a este artículo se basa en la negación de su inscripción en el género femenino y la suposición de que tras su nombre se oculta un hombre (Bejarano, 1911; “¿Quién es Claudina Regnier?”, 1911; B.B., 1911). En el ensayo ya citado “La excepción y lo ordinario”, Christine Planté (2019) señala las atribuciones de virilización a algunas escritoras francesas del siglo XIX como George Sand o la poeta Louise Michel, a la que se acusó incluso de un *hibridismo* de género, manifestando así también que incluso en los casos del travestismo el sexo —en el que se espera encontrar la verdad identitaria— se mantiene preponderante (Planté, 2019: 107–108). Con todo, estas desautorizaciones evidencian que, aunque se escriba desde la perspectiva vivencial requerida para una mujer por el orden patriarcal, este lugar puede verse subvertido por una serie de determinados mensajes que cuestionen precisamente el sistema de la moral hegemónica que la relega a tales lugares.

De hecho, la propia Claudina Regnier se hace eco de que este tipo de desautorizaciones se dan de manera naturalizada sobre las mujeres, y que en el caso contrario podría resultar chocante o incongruente con el orden patriarcal, indicando así en el artículo en el que responde a la acusación de Leopoldo Bejarano: “Leo a diario artículos admirables, firmados por caballeros, y no propondré jamás que se les inspeccione para ver si son señoras” (1911b).



A modo de adelanto al siguiente apartado de este artículo, es la actitud de Claudina Regnier ante estas acusaciones la que en cierto modo podría revelar cierta vinculación con la disidencia genérico sexual. Así, ante las dudas planteadas por el autor sobre su identidad masculina o femenina, la autora se enorgullece por el enigma creado “Me entusiasma intrigar y obligar a las gentes a que se ocupen de mí aun para decir tonterías” (1911b) y le manda a su atacante “el más agradecido de los besos y el más apretado de los abrazos”, pues su acusación en *El liberal*, que constituye “un reclamo desinteresado de un hombre de talento en un gran periódico” le supone “un año de vida literaria”. La defensa de la autora en estas líneas —y prácticamente en toda la columna— se asienta sobre el sarcasmo basado en la exageración de las cualidades y la grandeza literaria de su oponente. Esto es, en cierto modo, y como se verá a continuación, una actitud que podríamos calificar de *camp*, no sólo por la exageración y la ironía, sino por la reapropiación y resignificación que realiza de las acusaciones hacia su persona —el confundirla con un transformista— y hacer de ella motivo de orgullo y humor, neutralizando así toda carga insultante. Este mecanismo de defensa es utilizado en ciertos sectores del mundo homosexual para rechazar el estigma que la heteronorma intenta imponer sobre la disidencia sexual. Así, si se abraza la propia *desviación* sexual y se alardea de ella, el estigma y el insulto se neutralizan y se pueden convertir incluso en comicidad —si es utilizado por personas del propio colectivo— (Newton, 1979: 111).

### **Claudina Regnier como transformista**

Ya se ha observado cómo las acusaciones de transformismo sobre Claudina Regnier entran dentro de un sistema patriarcal de desautorizaciones sobre las mujeres escritoras, a las cuales se les niega la posibilidad de tener talento literario y escribir algo valioso, anulando así en la figura de la autora la “constante de valor” atribuida a la foucaultiana “función de autor” (Pérez Fontdevila, 2019: 41), reservada para los autores masculinos. Sin embargo, a Claudina no se la acusa de ser un hombre tal y como esperarían los cánones patriarcales, sino un transformista, una figura emblema de la desviación y la disidencia genérico-sexual propia de su contexto histórico.



Durante el siglo XIX la multiplicación de discursos médico-sociales sobre las sexualidades disidentes saturaron a los individuos y categorizaron todo tipo de perversas sexualidades periféricas (Foucault, 2007: 49, 60–63), que en obras como *Psychopathia Sexualis* (1886) quedaban vinculadas a la ambigüedad sexo-genérica del hermafrodita (Vázquez García & Moreno Mengíbar, 1997: 205), llegando así a definir estas identidades a través de la ambigüedad sexual y genérica y un cierto hermafroditismo psicológico (1997: 212-213). Estas ideas se popularizaron a partir de obras consideradas científicas como *La mala vida en Madrid* de Bernaldo Quirós y Llanas Aguilaniedo (1901), que contribuyeron a la creación de un imaginario reconocible sobre la disidencia sexual, principalmente masculina.

Sin embargo, la excepcionalidad del espacio teatral provocada por la sicalipsis y especialmente por el mundo del cuplé, propiciaron la entrada en la escena de este tipo de identidades disidentes gracias a los espectáculos de transformismo, en los que el o la artista<sup>9</sup> personificaba distintas identidades sobre la escena, género representado por artistas como Leopoldo Frégoli (Arce, 2019). Sin embargo, pronto se especificó en un espectáculo en el que un —supongamos— hombre tomaba un escenario para crear en su cuerpo una imagen de mujer, y que pronto se hizo con una gran popularidad con el avance del siglo y cuyos protagonistas alcanzaron reconocimiento y celebridad (Zubiaurre, 2014: 324–335).

Sin embargo, el carácter disidente de tales artistas provocaban la indignación y la crítica como, como por ejemplo el ya mencionado artículo del periódico *El liberal*, titulado “Mefiez des contrefaçons” —desconfíen de las falsificaciones— que da testimonio de la ansiedad que sentían quienes acataban la norma patriarcal con respecto a las marcas de ambigüedad o indefinición sexual que podían desprenderse de la joven Claudina Regnier, pero, ¿qué es lo

---

<sup>9</sup> Este espectáculo se ha asociado tradicionalmente a artistas masculinos que travestían su género en escena, sin embargo, también hubo mujeres que se dedicaron a este arte, representando en las tablas a distintas personalidades y ejecutando diferentes transformaciones —tanto en hombres como en otras mujeres—. Una de ellas fue la Bella Dora (Mendoza Martín, 2020: 2).



que se desprende de su identidad que hace que parezca posible que sea, en realidad, un transformista?

Uno de los primeros resortes que hacen saltar las alarmas sobre las dudas en el género de Claudina Regnier se encuentra en su primera publicación (1911a).

En cierta ocasión —relata Claudina— me disfracé de chico, en Ginebra, y recorrí sus paisajes durante un día en compañía de un amable señor que se brindó a servirme de guía por solitarios parajes. Cuando al dejarme en casa le revelé mi verdadera personalidad creyó morir. Su despedida terminó con una dolorosa exclamación: —“¡Si lo hubiera sabido!”— murmuró.<sup>10</sup>

Con este breve relato, Claudina muestra la estructura imitativa del género, así como su carácter performativo, puestos en evidencia —en la narración de su anécdota— sobre su cuerpo mediante la invención de una identidad distinta y fabricada mediante el disfraz, es decir, en la superficie del cuerpo (Butler, 2007: 266–269), que considera diferenciada de lo que llama su “verdadera personalidad”. Esta revelación al anciano manifiesta que, mediante el disfraz —es decir, sobre el cuerpo— se puede construir una ilusión externa de la que se espera una serie de implicaciones internas en la identidad del individuo y que son tomadas como *verdad*. Este hecho pone en entredicho la contingencia radical y vinculante entre sexo y género promovida por la ideología heterosexual. Sin embargo, la capacidad de engañar al anciano mediante la creación de una *fantasía* en la superficie de su cuerpo —como en cierto modo engaña con sus artículos a la prensa madrileña— niega toda posibilidad de encontrar la verdad del género dentro del sujeto, revelando, por lo tanto, que se construye mediante regulaciones políticas y prácticas disciplinarias. Es decir, Claudina revela que el género, a pesar de todas sus implicaciones, no es ni verdadero ni falso, sino que se crea como verdadero a partir de un discurso normativo (Butler, 2007: 266–267).

Por otro lado, cabe señalar las líneas estéticas que se desprenden del acto performativo del género femenino realizado por Claudina Regnier en sus escritos, que la vinculan con la sensibilidad y el gusto *camp*, que ha sido definido

---

<sup>10</sup> Anécdota también recogida por el ya mencionado artículo de Jeffrey Zamostny (2021: 6).



ampliamente por Susan Sontag (1964), quien lo delimita, entre otras muchas atribuciones, como el gusto por lo no natural, el artificio, la incógnita la exageración, una visión del mundo en términos estéticos, frívolos y teatrales, lo que de ese modo pone en duda los límites entre la verdad y la falsedad, afectando así a las nociones de lo que es ser hombre o mujer y apuntando hacia la androginia<sup>11</sup>.

Por otra parte, conviene traer a colación las ideas de la antropóloga Esther Newton, quien, en su estudio sobre las *drag-queens* norteamericanas de los 70, *Mother camp* (1979), teorizó y apuntaló la definición sobre lo *camp*, señalando además su inmanencia con el gusto y la comunidad homosexual<sup>12</sup>. Así, indica que los elementos más recurrentes en una performance *camp* son la incongruencia, la teatralidad y el humor (Newton, 1979: 106), los tres íntimamente relacionados con la experiencia homosexual<sup>13</sup>. Según la teórica norteamericana, el primero de los términos —elemento central en la *performance camp*— se basa en la creación de yuxtaposiciones disonantes con el orden social, demostrando así su incongruencia. La importancia de esta característica procedería en gran parte de la propia experiencia de la homosexualidad, cuya aceptación supone la celebración de la desviación moral que conlleva, lo que anula el estigma creado por el discurso heteronormativo sobre las sexualidades disidentes (1979: 107, 111). Estas incongruencias se crean, a menudo, mediante la estilización conscientemente exagerada de un símbolo o de un aspecto concreto, llevada a tal punto que haga que sea percibido como algo dramáticamente teatral vaciado de esencia o contenido (1979: 107). De este

---

<sup>11</sup> Sin embargo, un matiz en la definición de Sontag, impide aprehender la totalidad de las relaciones entre lo *camp* y Regnier desde su teorización; y es que la escritora norteamericana señala que la sensibilidad *camp* es despolitizada o apolítica (1964: 3) —como hemos visto, la *performance* discursiva de Regnier tiene unas claras implicaciones políticas con sus consecuentes respuestas— lo que no encaja del todo con su poder visibilizador de la homosexualidad y que por tanto cuestiona los cánones sociales heteronormativos.

<sup>12</sup> “Camp is not a thing. Most broadly it signifies a relationship between things, people, and activities or qualities, and homosexuality. In this sense, ‘camp taste’, for instance, is synonymous with homosexual taste” (Newton, 1979: 105).

<sup>13</sup> Álvaro Retana era también un conocido letrista de cuplés, género musical frívolo y tremendamente *campy*. Un esbozo de la sensibilidad *camp* en el cuplé y sus relaciones con la homosexualidad lo ha realizado Guillermo Vellojín Aguilera en “Farándula de plumas y postín. Cuplé y sensibilidad *camp* en la España del siglo xx” (Vellojín, 2019).



modo, la pregunta que cabe hacerse a continuación es ¿por qué el personaje de Claudina Regnier resulta *campy*?

En los escritos de la joven excéntrica teatralidad e incongruencia van de la mano si se tiene en cuenta que la materia literaria y los asuntos que trata son su propia vida, que publica, sin el pudor requerido para una mujer, ante una audiencia de lectores. La sensación de teatralización de su propia experiencia se ve incrementada por las similitudes y la intertextualidad con las ya mencionadas obras de *Claudine*, escritas por Collette y Willy, tan populares en la época y probablemente conocidas por los lectores (Zamostny, 2021: 5). Esta dramatización narrada como si fuera real en un periódico hace que el personaje de Claudina Regnier y su comicidad resulten incongruentes o inesperados ante los cánones normativos del género femenino y otros convencionalismos sociales, que no esperarían tal nivel de exposición pública a sí misma, ya que contraviene la modestia y discreción esperadas de una joven (Nash, 1999: 28). Sin embargo, la incongruencia no sólo reside en la percepción de la identidad de la joven por parte de la norma, sino que ella misma se propone señalar y hacer comedia de las contradicciones de dichas normas, lo que también es un elemento esencial de la *performance camp* (Newton, 1979: 106). Así, tal y como se comentó al principio, en su carta de presentación indica que “Mi lema es poner en ridículo a la moral siempre que pueda. La moral es una señora cursi que socava las inteligencias y aburguesa los espíritus” (1911a).

Así pues, Claudina no tiene ningún reparo en sacarle los colores al orden social cuando se ve increpada por este. Por ejemplo, en una de las columnas “Correspondencia de Claudina” (1911d), tras dejar claro desde el principio que su intención con los lectores no es otra sino “contestaros a los más razonables para que os convenzáis de que Claudina es una ingenua que no se asusta por nada, y una niña bien educada que responde si *la* preguntan o se defiende si *la* atacan”. Así, no duda en corresponder a los elogios de sus pretendientes, pero también de dos de sus admiradoras, a las que, dando pista de cierta bisexualidad, les indica: “Si no gastáis bigotes a lo Kaiser hallaréis en mí una buena amiga para todo”; o en aprovechar la respuesta a un piropo para ridiculizar la incongruencia del celibato eclesiástico “Con el elogio suyo me ocurre lo que



con el celibato de los curas. Lo admito, pero no creo en él”; o en exagerar la generosidad de sus fans, lo que también resulta incongruente dado que tan sólo ha pasado una semana desde la publicación de sus primeros renglones: “Podéis enviarme todos los presentes que queráis. Pasarán al museo de regalos de mis admiradores”. Por otro lado, con este desdén hacia los regalos de sus entusiastas, y por consiguiente hacia ellos mismos, Claudina utiliza uno de los elementos clave de lo que Isabel Clúa ha llamado *dispositivo de celebridad*, la fatalidad (2016, p. 10), situándose al nivel de celebridades como Carolina Otero, de cuya frialdad con sus amantes corrían numerosos relatos (2016: 167 y ss.) Por último en cuanto a esta columna, cabe destacar que, sin disipar las dudas sobre la verdadera identidad de Claudina, intensifica la ilusión de realidad que mediante el texto se pretende crear, invitando a los lectores a participar de la experiencia del personaje y de su representación.

Por otra parte, en su carta de presentación, deja claro que su actitud en la vía pública es toda actuación y pose. El personaje de Claudina es consciente de que el ámbito público<sup>14</sup> es un espacio de exposición y de la importancia de dejarse ver de determinada manera. Así, pone como ejemplo la ovación que recibió en París “Por llevar el más grande sombrero que se ha colocado sobre cabeza humana. ¡Juzgad cómo sería para *epatar* en París, donde nada choca!” (1911a). Esta *performance* de extravagancia mediante su deslumbrante sombrero supone un desafío a la convencionalidad y a lo considerado normal por la sociedad, lo que es utilizado como un recurso de distinción entre las masas que siguen dichas normas y ayuda a construir su imagen de celebridad (Clúa, 2016: 118–119). Por otra parte, la exageración en el tamaño del sombrero ya es algo bastante propio del gusto y de la sensibilidad *camp*.

Bien distintos son los efectos que su atavío produjo en Madrid, donde fue confundido con la prenda escandalosa del momento: la falda-pantalón:

Un año más tarde—el 24 de febrero de 1911—, se repetía en Madrid la escena por suponerme la chusma portadora de la falda-pantalón. Pero en vez de aplausos y olés de opereta, escuché una serie de desvergüenzas que no olvidaré en mi vida.

---

<sup>14</sup> El estudio de las implicaciones de una *performance* de extravagancia y originalidad en el ámbito público ha sido ampliamente estudiado y descrito por Isabel Clúa, quien lo aplicó al caso de la bailarina Tórtola Valencia (Clúa, 2016: 118 y ss.)



Sin embargo, los supuestos efectos negativos de este acontecimiento no son tales, ya que lo importante realmente es recalcar su distinción entre “la chusma” y su personalidad sobresaliente, admirada en París, epicentro de modernidad, buen gusto y erotismo (Zubiaurre, 2014: 36).

La falda-pantalón es otro tema recurrente y de escándalo del momento del que Claudina no duda en ocuparse (1911c). En las primeras décadas de 1900 esta prenda era toda una novedad que constituía un producto híbrido entre el atuendo inferior codificado como masculino y el atuendo inferior considerado como femenino. Parte del alboroto que causaba, puede venir precisamente, por este desdibujamiento de la codificación externa de la performance de género, ya explicada anteriormente. Sin embargo, Claudina alude e ironiza sobre las incongruentes críticas a esta cómoda prenda. Así, tras declararse “partidaria en *rage* de la *jupe* de moda”, pero cuyo uso evita “pues me expondría a volver a mi casa sin *culotte*”, se pregunta:

Pero ¿por qué no nos dejan llevar pantalones a algunas mujeres? ¿Protestamos nosotras cuando se los vemos a algunos hombres?  
Y lo paradójico de esta cruzada contra la falda-pantalón es que, en nombre de la moral, quieren desnudarnos en la calle. *Que es igual que si para curarnos un mal de los ojos nos dejaran ciegos*, como ha escrito Colombine en el álbum de un amigo mío. (1911c)

Esta pregunta y este extracto muestran las incongruencias de las diferencias entre lo masculino y lo femenino y en concreto de la imposición patriarcal moralista en lo que a vestimenta se refiere. Además, al poner el énfasis en la idea de la desnudez, Claudina visibiliza la obsesión por escrutar —y controlar— el cuerpo femenino, que queda insertado automáticamente en una posición de objeto de la visión masculina (Clúa, 2016: 71).

Estas críticas manifiestan la situación de vulnerabilidad del cuerpo femenino en el sistema patriarcal, basada en la posibilidad de invasión del cuerpo femenino por parte de los varones en un momento dado, revelando así la necesidad masculina de salvaguardar el cuerpo femenino de otros varones, convirtiendo así el cuerpo de la mujer en propiedades y mercancías que defender (Millet, 1995: 102). Sin embargo, mediante un estilo redicho y algo afectivo, Claudina Regnier ridiculiza y pone en evidencia la censura a esta prenda por parte del patriarcado y el discurso normativo mediante una propuesta de su



practicidad ante los problemas que este mismo sistema acarrea a las mujeres. De este modo, señala las incongruencias del sistema y del discurso patriarcales; para, finalmente, cerrar su columna con una firme declaración de intenciones que cuestiona de nuevo el rol y la actitud atribuidos a las jóvenes como ella:

porque yo sirvo para escribir extravagancias; pero no para servir de recreo a cuatro mujeres absurdas que piensan que una muchacha no puede ser decente y bien mirada si no habla de las veleidades del tiempo o de los caprichos de su majestad la moda. (1911c)

Por último, cabe destacar las líneas de percepción de la sensibilidad *camp* esbozadas por Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990: 155–156), en las que se reconoce a través de la conjetura de una supuesta homosexual del productor de dicho objeto cultural, comportamiento, actitud, vestimenta etc. Esta idea la retoma Alberto Mira a la hora de caracterizar al personaje y el estilo del propio Álvaro Retana, cuya escritura la define como la “quintaesencia de la pluma como estilo literario” (2004: 164). Como ejemplo de ello se puede traer a colación una cita de uno de sus artículos (1911b) en la que, de manera redicha y afectada al hablar crea un efecto cómico mediante la yuxtaposición de un grupo de odaliscas con un conocido homosexual entre los grupos de la disidencia genérico-sexual en el panorama literario, Antonio de Hoyos y Vinent: “[...] más confusa que si hubiese visto a Antonio de Hoyos rodeado de odaliscas”.

## Conclusiones

Tras este análisis sobre la construcción identitaria y autorial de Claudina Regnier en sus cuatro primeros textos, conviene retomar la idea barthiana que concibe el texto como punto de encuentro de diferentes discursos pertenecientes a un entramado cultural determinado y anteriores al autor (Barthes, 1987: 69). En este sentido, la identidad ideada por Retana supone un punto de encuentro de distintos personajes tipo del momento, principalmente la “tobillera” y la mujer célebre, a los que hay que sumarle el del transformista, que realiza una *performance camp* sobre los modelos anteriores.

Sin embargo, aunque el personaje esté construido con coherencia y basado en unos modelos femeninos vigentes en su contexto histórico, su identidad femenina se ve cuestionada y tachada de ser “realmente” un hombre,



desautorizando así la firma de la autora. Con todo, la presencia de estas desautorizaciones evidencia las desigualdades intrínsecas al patriarcado a las que tiene que hacer frente una mujer escritora, situaciones que la propia Claudina-Retana cuestiona en sus artículos. De hecho, es este cuestionamiento humorístico pero locuaz de la norma vigente lo que levanta estas dudas y desautorizaciones, que no ven *vraisemblable* la existencia de una joven como Claudina.

De este modo, Retana —como cualquier *drag-queen* o travesti que sale a la calle o se sube a un escenario— evidencia el carácter representativo del género, a pesar del cual tiene una serie de consecuencias concretas y reales para la vida material de los individuos que se invisten en ciertos modelos previos que pueden ser erosionados por ciertos actos que adquieren un cariz político (Lauretis, 1987: 3). De este modo, mediante la puesta en evidencia de dicho carácter representativo y teatral, se ponen en entredicho todas las implicaciones opresoras que la construcción de género impone sobre las mujeres, cuestionándolas además mediante el humor y la demostración de su incongruencia. Así, el discurso de Claudina Regnier y su *performance* —reitero, como los de la mayoría de las *drag-queens* o transformistas— no refuerzan la representación de género de la que se sirven, sino que la erosionan y cuestionan, ya que su construcción se ve afectada por su deconstrucción (1987: 3). Además, y al igual que se comentaba a raíz del incidente narrado por Claudina en Ginebra, su acto performativo demuestra que no hay una verdad interna en el género, ridiculizando por tanto las esperanzas de encontrar una verdadera identidad en cuanto a este en el sujeto (Butler, 2007: 267).

Por último, y citando ideas del mencionado texto de Peggy Kamuf (1999: 226), Retana mediante la *performance* discursiva ejecutada por Claudina Regnier revela que:

la teoría y la práctica de la escritura *como* mujer [...] pueden llegar a ser de algún modo alzaprimas críticas con las cuales desplazar el peso imponderable del patriarcado, entonces lo serán sólo en la medida en que usemos nuestro peso sobre el punto más vulnerable, en ese resquicio en donde la esencia corre el peligro de filtrarse, convirtiéndose en apariencia.



Así pues, y gracias a los artículos que se cuestionaban la verdadera identidad de Claudina Regnier, se puede verificar precisamente que sus textos supusieron un acto político en tanto que cuestionaron la construcción social del género y los convencionalismos imperantes, ya que levantaron ampollas y causaron cierta indignación, que tan sólo sirvió para acrecentar la celebridad de la excéntrica joven de dieciocho abriles.

## Bibliografía

- ARCE, Julio (2019). "Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades". En Enrique Encabo (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España*. Madrid: ICCMU, pp. 95-105.
- BARREIRO, Javier (2001). *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza: Una Luna Ediciones.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (Fernández Medrano, C. Trad.). Barcelona: Paidós.
- B. B. (1911). "Claudina en el "Heraldo": Escenas de Willy". *La Mañana* (27-03).
- BEJARANO, Leopoldo (1911). "Mefiez des contrefaçons". *El Liberal* (17-03).
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio; LLANAS AGUILANIEDO, José María [1901] (1998). *La mala vida en Madrid: Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*. Zaragoza: Zaragoza: Egido Editorial.
- BRU RIPOLL, Carmen; PEREZ SANZ, Pilar (1989). "La sexología en la España de los años 30, tomo IV: Álvaro Retana: el sumo pontífice de las variedades". *Revista de Sexología*, pp. 40-41.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Antonia Muñoz, María Trad.). Barcelona: Paidós.
- CLÚA, Isabel (2016). *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el Fin-De-Siècle*. Barcelona: Icaria.
- de LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- "El escándalo de ayer: Las faldas-pantalones" (1911): Nota editorial de *ABC*, 25-02.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Méjico: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* (Mattoni Silvio Trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. París: SEUIL.
- GOLUBOV, Nattie (2015). "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista". *Estudios*, n.º 16, pp. 29-48.
- HEMEROTECA DIGITAL BNE:  
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> [Fecha de consulta: 5 de octubre de 2021]
- KAMUF, Peggy (1999). "Escribir como una mujer". En Fe Marina (Ed.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. Méjico: Fondo de cultura económica, pp. 204-227.



- MAINGUENEAU, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor". *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada* (2015), 24, 17–30.
- MENDOZA MARTÍN, Irene (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*, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 335-358.
- MILLET, Kate (1995). *Política Sexual*. Madrid: Cátedra.
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca*. Madrid: Egales.
- NASH, Mary (1999). "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain". En Lorée Enders Victoria y Beth Radcliff Pamela (Eds.). *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. State University of New York Press, pp. 25-49.
- NEWTON, Esther (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Albany: The University of Chicago Press.
- PÁRMENO [José López Pinillos] (1911). "Teresita". *El Heraldo de Madrid* (17-03-1911).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019). "Qué es una autora o qué no es un autor". En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, pp. 25-59.
- PLANTÉ, Christine (2019). "La excepción y lo ordinario". En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, pp. 97-142.
- "¿Quién es Claudina Regnier?" (1911): Nota editorial de *El Heraldo de Madrid*, 26-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana]. (1911a). "Renglones de una excéntrica." *El Heraldo de Madrid*, 17-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911b). "Renglones de una excéntrica." *El Heraldo de Madrid*, 18-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911c). "Renglones de una excéntrica". *El Heraldo de Madrid*, 21-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911d). "Renglones de una excéntrica: Correspondencia de Claudina." *El Heraldo de Madrid*, 24-03.
- RETANA, Álvaro [1919] (2013). "Las «locas» de postín". En Zubiaurre M. y Kurtz W (Eds.) *Las "locas" de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones, El Tonto*. Doral: Stockcero.
- RETANA, Álvaro (1920). "Álvaro Retana: Sus confesiones". *La Correspondencia de España* (21-06-1920).
- RETANA, Álvaro [1923] (2013). "Lolita buscadora de emociones". En Zubiaurre M. y Kurtz W (Eds.) *Las «locas» de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones, El Tonto*. Doral: Stockcero.
- RETANA, Álvaro [1924] (1999). *Flor del mal*. (Edición Facsímil adjunta a de Villena L. A.). Valencia: Pretextos.
- RUSS, Joanna (1983). *How to Suppress Women's Writing*. Londres: Women's Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.



- SONTAG, Susan (1964). *Notes on camp*, en <[https://monoskop.org/images/5/59/Sontag\\_Susan\\_1964\\_Notes\\_on\\_Camp.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf)> [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2021]
- VELLOJÍN, Guillermo (2019). “Farándula de plumas y postín. Cuplé y sensibilidad camp en la España del siglo XX”. En Enrique Encabo (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España: Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, pp. 211-220.
- VERNET PONS, Vicenç (2007). *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana*. Universitat Rovira i Virgili.
- de VILLENA, Luis Antonio (1999). *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*. Valencia: Pretextos.
- WILLY y COLETTE ([1900] 1982). *Claudine à l'école*. Paris: Albin Michel.
- ZAMOSTNY, Jeffrey (2021). “Álvaro Retana and Claudina Regnier: authorship, enigma and queer celebrity (1911–1917)”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, en <<https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880786>> [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2021]
- ZUBIAURRE, Maite (2014). *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2021