



Descentrada, vol. 10, núm. 1, marzo-agosto 2026, e285. ISSN 2545-7284
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Les Girls. Archivos del cabaret travesti en Brasil y Argentina en la década de 1970

Les Girls. Archives of travesti cabaret in Brasil and Argentina during the 1970s

 Lucía Cytryn

Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET,
 Argentina
 lcytryn@untref.edu.ar

Recepción: 30 mayo 2025
 Aprobación: 23 octubre 2025
 Publicación: 01 marzo 2026

Cita sugerida: Cytryn, L. (2026). Les Girls. Archivos del cabaret travesti en Brasil y Argentina en la década de 1970. *Descentrada*, 10(1), e285. <https://doi.org/10.24215/25457284e285>

Resumen: Este artículo reconstruye dos momentos fundamentales de la historia del cabaret travesti y el teatro de revistas en Brasil y Argentina en la década de 1970, y muestra los cruces e intercambios entre ambos. Con este objetivo, se analiza el surgimiento en Brasil del grupo Les Girls y su llegada a la Argentina. Además, se analiza el impacto de estos espectáculos en la prensa popular, tanto brasileña como argentina, y se examinan, a su vez, los modos de representación discursiva y el tipo de figuraciones que envuelven a estos shows en ambos países, reflexionando, al mismo tiempo, sobre la operación archivística de los medios de comunicación. Como objetivo secundario, este artículo pretende circunscribir el *cabaret travesti* como objeto de estudio, como género escénico, como arte y como escena cultural situada en un período específico.

Palabras clave: Cabaret Travesti, Brasil, Argentina, Prensa Popular.

Abstract: This article reconstructs two key moments in the history of *travesti* cabaret and revue theater in Brazil and Argentina during the 1970s, highlighting the intersections and exchanges between the two. To this end, it examines the emergence of the group Les Girls in Brazil and their arrival in Argentina. The article also analyzes the impact of these performances on the popular press in both Brazil and Argentina, while reflecting on the modes of discursive representation and the types of figurations that surround these shows in each country. At the same time, it considers the archival role played by the media. As a secondary objective, the article seeks to define *travesti cabaret* as an object of study, as a stage genre, as an art form, and as a cultural scene situated within a specific historical period.

Keywords: *Travesti* Cabaret, Brasil, Argentina, Tabloid Press



1. El *cabaret travesti* como género escénico

El cabaret travesti en Argentina representa una zona poco explorada de la historia cultural y de los estudios de género, y constituye un objeto que, como problema de investigación específico, se encuentra, aún, en construcción.¹ A diferencia de otros fenómenos artísticos, como el transformismo de imitación humorístico y los espectáculos de cabaret de las décadas de 1920 y 1930 (Schettini, 2022; González Velazco, 2012), el cabaret travesti de las décadas de 1960 y 1970 buscó consolidarse como una forma profesional de espectáculo que combinaba danza, canto y performance humorística, inspirado en modelos europeos y brasileños (Álvarez, 2022; Cutuli, 2014). A medio camino entre la experiencia del cabaret, vinculada con el trabajo sexual, y el teatro de revistas, surgió en un contexto de relativa apertura en los mecanismos de represión de los primeros años de la década de 1970, pero el endurecimiento de la censura y la persecución policial lo hizo desaparecer casi por completo en 1975.

El cabaret travesti puede entenderse como un género escénico en la medida en que articuló elementos del teatro de variedades, el teatro de revistas con vedettes protagónicas y el transformismo humorístico de principios de siglo. Esta articulación, que varía de un show a otro y que vuelve cada experiencia performática una pieza única, comparte rasgos con los fenómenos artísticos del *drag* o *female impersonation*, los concursos de belleza y los espectáculos camp en los Estados Unidos (Newton, 1979). La propuesta escénica del cabaret travesti, que no necesariamente ocurría en cabarets, sino también en boliches, clubes nocturnos, cafés y teatros, consolidaba en sus números prácticas performáticas inspiradas por los musicales de Broadway, que se habían popularizado gracias al cine, y que la profesionalización de las mismas performers transformaron en un género en sí mismo.

Estos espectáculos tuvieron su momento de auge en Argentina con la llegada del grupo brasileño Les Girls en 1971, que introdujo una estética que ya estaba siendo explorada a nivel local por artistas como Evelyn Pérez y Vanessa Show, pero que precisaba, por las características propias de la industria, de una fuerte aceptación empresarial para tener un alcance mayor. A pesar de su incipiente consolidación, el recrudescimiento de la represión a partir de 1975 impidió que el cabaret travesti se desarrollara como un circuito artístico estable, y muchas de sus protagonistas tuvieron que exiliarse. Aunque esta investigación no está centrada en estos aspectos, no se puede perder de vista que, durante el período analizado, tanto Brasil como Argentina atravesaban dictaduras militares violentas y, específicamente en la Argentina, la policía perseguía en forma directa a personas homosexuales y trans.

No existen muchos archivos que permitan comprender exhaustivamente estos espectáculos, dado que, por encontrarse en el borde de lo moralmente aceptable según la época, no eran registrados en formato audiovisual ni difundidos generalmente por los medios de comunicación considerados más serios. Por otro lado, la crítica teatral y artística no consideraba este género como digno de ser abordado de manera integral, dado que eran vistos como shows frívolos o menores, que poco tenían que ver con el mundo del teatro. Es por eso que la prensa popular y sensacionalista jugó un papel fundamental en la mediatización y difusión de estos eventos y constituye, junto con los testimonios y los pocos archivos teatrales disponibles, la fuente histórica más completa para caracterizar estos shows. Este trabajo pretende, en simultáneo, dar cuenta del fenómeno estético del cabaret travesti y caracterizar las operaciones mediáticas y archivísticas en torno al mismo, entendiendo que uno y otro se encuentran indisoluble y dialécticamente vinculados.

Por otra parte, a mediados de la década de 1960 comenzó a establecerse en Argentina una noción del término *travesti*, análoga a la de *transformista*, que hacía referencia, en el contexto mediático, a hombres disfrazados de *mujer* con fines performáticos (Cytryn, 2024). Esta acepción, ligada a la lógica escénica, no siempre coincidía con una identificación sexogenérica asumida por las personas que participaban de estos shows. En la actualidad, el término *travesti* es el nombre de una identidad sexogenérica situada, con una historia política y social propia. Por eso, este trabajo procura utilizar el término con atención a los contextos históricos específicos, sin proyectar retrospectivamente una identidad que, en muchos casos, no era reconocida como tal por las propias protagonistas ni por el lenguaje que circulaba en ese momento. El término *trans* será utilizado, entonces, como un concepto-paraguas que incluye a diversas comunidades que se identifican como transgénero, transexuales, travestis, entre otras. Por la dificultad anacrónica y la violencia que significaría asumir la identidad de algunas de las performers que serán mencionadas es que se acude a ese concepto, entendido, como lo define Susan Stryker, para nombrar “personas que se alejaron del género que se les asignó al nacer, personas que cruzan los límites construidos por su cultura para definir y contener ese género” (Stryker, 2008, p. 13).

2. *International Set*. Una audiencia heterosexual para el show travesti carioca

La Galería Alaska conecta la Avenida Nostra Senhora de Copacabana con la Avenida Atlántica. Una de sus puertas se encuentra sobre la vereda de piedras portuguesas en forma de olas que caracterizan la costa de la ciudad de Río de Janeiro; la otra, sobre una avenida caótica repleta de restaurantes y comercios. El pasadizo de no más de cien metros que constituye esta pequeña galería empalma una de las más ruidosas avenidas de Brasil con la playa más célebre de América del Sur: Copacabana. Dentro de la galería hay dos iglesias -una de ellas, la Iglesia Universal del Reino de Dios, ocupa el local más grande-, un pequeño café y unos pocos comercios.

Pero en otro tiempo, esta galería supo ser la sede de espacios culturalmente novedosos y un verdadero símbolo de la noche carioca. En 1964, abrió allí una discoteca pequeña que se convertiría en un boliche icónico de Río: la Boite Stop.

En la sección “Rio à noite” del diario *A Noite*, en una nota del 3 de marzo de 1964, se lee:

Encontrase em pleno funcionamento a nova casa de diversoes noturnas do Rio. E la a “Stop Boite”, nighclub gráfino (...) Ambiente do acolhedor, com decoracao simples, porém de grande efeito: ótimo jogo de luz e sombras; permitindo a entrada de pessoas em traje esporte. “Stop” vai tornarse brevemente um real ponto de parada do sociedade, à noite. (Río a noite, 3 de marzo de 1964, p. 8)

Tal y como anticipaba este diario, pronto Stop se convirtió en un lugar clave de la noche carioca. El motivo: un espectáculo travesti que se convertiría en uno de los primeros en tener éxito entre el público heterosexual y que incluso convocaría a celebridades de la época a asistir al boliche para no perderse la novedad. El 1 de junio, solo dos meses después de la apertura del club nocturno, en el diario *A Luta democrática*, Atilio Cerino publicaba una detallada reseña titulada “Estreia, finalmente”:

Nervosamente, estreou a revuete intitulada “International Set”, no Stop, na Gaieria Alasca, Sucesso, sucesso total. Casa lotada e público entusiasta (...). Embora nervosos, o que se justificava, todos os travestis se apresentaram muito bem: Rogéria, com muito “sexy”; Jean Jacques (“Mamália Rodrigues”, com muita verve; Gigt, encantadora: Marquesa, caindo de tuché: Brigitte, muito simpática; Manon, trepidante e “cancheira”; Bijou, cheia de classe (...). Ao final, um pequeno comentario sobre o guarda-roupa. A Rogéria com dois trajes (cena e linal), bonitos, de pernas de lora, espartilho, enfim, “fechando”; Mamália, numa portuguesa caricata, muito bom: Gigi, numa saia verde, justa, bastante bom: a biusa está muito bordada: Brigitte, simples e convencional (blue-jeans, blusinha); e no final, sarong, mas de bom gosto: Marquesa, malha, blusa vermelha até os quadris, de grande efeito; Manon, caindo de paetes, num pretinho justo, muito badalado, mas de categoria: e Bijou, num Dior, “fechando”, muito “classuda”. (Cerino, 1 de junio de 1964, p. 4)

Hay algunos puntos que conviene señalar respecto de esta nota. En primer lugar, se trata de la única pieza periodística que utiliza pronombres femeninos para referirse a las performers, a contramano de la mayoría. Este dato no es para nada menor, pero tampoco esconde la fuerte carga ideológica que una lectura contemporánea podría darle: en las décadas de 1960 y 1970, como veremos a lo largo de varios ejemplos, no existía la idea de *identidad de género*, y el eje central de los espectáculos travestis era que se trataba de varones vestidos de mujer. Hablar de *los travestis* no solo era habitual y esperable, sino que además reforzaba el atractivo específico que tenía este tipo de show. En esta reseña, Cerino se refiere a las *performers* mayormente con pronombres femeninos, aunque también utilice pronombres masculinos, y esto nos permite suponer que Cerino era un entendido de los códigos de las travestis –que usaban, entre ellas, pronombres femeninos, como puede leerse en algunos reportajes y como ellas mismas atestiguan.

Esta nota ofrece también una importante reconstrucción del vestuario, un detalle de suma importancia que no suele aparecer en estas crónicas y que resulta, junto con las escenografías, uno de los elementos más difíciles de reconstruir. Entonces, tenemos aquí una caracterización del cronista que permite asumir que, en efecto, si bien este espectáculo constituye toda una novedad en los circuitos heterosexuales y *mainstream* de la noche brasileña, no es del todo una sorpresa para un público más selecto y entendido: Cerino no busca recordarle al público lector que se trata de varones vestidos de mujer, sino que da por hecho que quienes leen la palabra “travesti” van a comprender de inmediato a qué se refiere. Además, es elogioso del show y no cree necesario mencionar que se trata de un espectáculo exótico o sorprendente, términos bastante habituales en este tipo de reseñas, que acercaban a los lectores al punto de vista de los cronistas en lo que podríamos llamar un código de lectura heterosexual.

Sobre el vestuario, se trata de un tipo de piezas tradicionales de las revistas de la época: predominan los vestidos y las faldas, con mucho uso de bordados y con caídas caracterizadas como glamorosas. El 27 de junio de 1964, con una nota titulada “As tias estao com tudo”, el diario *O Jornal*, en su sección *Jornal da Noite*, publicaba: “Continua com grande sucesso o «show» de Travesti do «Stop», onde desfilam numa pequena plata as mais belas «tías» d’este Rio” (Villar, 27 de junio de 1964, p. 3).

Stop se convertía, así, en la sede del espectáculo de travestis *International Set*, un verdadero acontecimiento de la noche carioca y del *show-business* travesti de la década de 1960. Se trataba de una revista escrita y dirigida por una de las performers, Jean Jacques, a la manera tradicional del género: una serie de números de comedia musical, cada uno de ellos protagonizado por una travesti, ensamblados por un relato, a cargo de Jerry di Marco, que introducía cada sketch y explicaba que se trataba de la historia de sus amores internacionales.

En una nota publicada por el diario *A Noite* el 15 de julio de 1964, el show es descrito como “un espectáculo audacioso, montado em «travestis»”; “a imitacao parisiense”, con vestuarios finos y elegantes (Dirceu, 15 de julio de 1964, p. 4). El cronista del diario se ocupa de subrayar, además, que el show es una novedad y apunta a persuadir a lo que él llama el “público boêmio, sempre ávido de coisa inéditas”, a la vez que enfatiza que “não descamba ao ridículo de uma festa homossexual” (Dirceu, 15 de julio de 1964, p. 4). Lo que parece afirmar la prensa es que este espectáculo, de inspiración francesa, es bien recibido por un público heterosexual bohemio, joven, de mente abierta, con interés en la novedad y no muy sensibles o escandalizables en materia de sexo. Utilizando términos como “audaz” e “insólito”, el cronista se pone a sí mismo en el lugar de esa audiencia heterosexual, asumiendo una distancia respecto de lo que está viendo (Dirceu, 15 de julio de 1964, p. 4).

La caracterización del vestuario y del maquillaje, por su parte, coinciden en afirmar que se trata de un show donde las travestis personifican a mujeres glamorosas, y que se trata de una “imitación parisina” (Dirceu, 15 de julio de 1964, p. 4). Esto, que podría ser leído como un detalle simple, es en realidad un elemento central del espectáculo, y es que la estética bajo la cual es interpretado el género del show travesti brasileño es la del cabaret parisino, célebre desde la apertura de Madame Arthur en 1946. De hecho, el barrio de Pigalle, sede de cabarets que ofrecían espectáculos de travestis, fue, desde la década de 1960, hogar de muchas travestis brasileñas que habían comenzado sus carreras en el submundo del espectáculo de cabaret en Río.

Figura 1
Anuncio del show de *International Set*



Fuente: *Correio da Manhã*, 8 de agosto 1964.

Poco tiempo después, en la sección de “Teatro” de este diario, el cronista Almir Azevedo publicaría una nueva reseña del espectáculo, en la que comparaba el show con “los ejemplos de París, Londres, Berlín, Nueva York y otras capitales civilizadas, donde espectáculos similares son un éxito y una atracción turística” (Azevedo, 7 de agosto de 1964, p.4). El contrapunto con la escena travesti de las capitales europeas y estadounidenses es un lugar común que también se leerá en notas de la prensa argentina. Estos comentarios, que se apoyan en un imaginario latinoamericano que ve en estas ciudades los ejemplos de un mundo desarrollado al que aspirar, parecen relativizar el posible escándalo moral que un show de travestis pudiese generar. De esta manera, la prensa sudamericana construyó para sus lectores la idea de que este tipo de show no sorprendería a las audiencias de las capitales metropolitanas del mundo y, al mismo tiempo, posicionó estos espectáculos en una escena global sofisticada. Y es que, aunque en el contexto brasileño los espectáculos de travestis formaban parte de una breve tradición inaugurada en la década de 1950, como han mostrado los investigadores Paulo Vitor Guedes (2022) y Luiz Morando (2021), la continua necesidad de aclarar que se trataba de espectáculos comunes, recibidos con naturalidad en los teatros internacionales, demuestra la importancia y la excepcionalidad del *International Set*.² Ningún otro show travesti había sido reseñado con tanta insistencia, en tantos medios de comunicación, ni reflejado tan enorme éxito. El *International Set* inauguró, en el circuito heterosexual de la noche brasileña, el género *travesti*.

3. *Les Girls*. La consolidación del cabaret travesti en Brasil y la creación de una marca

Les Girls es el nombre de una película de comedia musical dirigida por George Cukor y estrenada en 1957, basada en un relato de Vera Caspary y protagonizada por Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall y Taina Elg. En la película, tres artistas que habían formado parte de una *troupe* de cabaret se reúnen años después tras la publicación de las memorias de una de ellas. En 1960, el film se estrenó en las salas de Río de Janeiro y São Paulo, ganando mucha popularidad y ocupando, en más de una ocasión, largos párrafos en las secciones de reseñas de espectáculos y cines. Pero el atractivo y particular nombre de *Les Girls*, que mezcla el sustantivo en inglés con el pronombre en francés en un sintagma que hace referencia a las coristas de los cabarets –a quienes se llamaba, típicamente, *girls*–, volvería a aparecer diariamente en la prensa brasileña a partir de 1964 por un motivo distinto: el éxito contundente de la comedia musical travesti del mismo nombre. Cuatro meses después del acontecimiento del *International Set*, en el ya célebre boliche Stop de Copacabana, el elenco de travestis estrenaba *Les Girls*.

Montada sobre el éxito reciente del *International Set*, *Les Girls* suponía un salto cualitativo en cuanto a sofisticación y producción. Con música del reconocido compositor carioca Joao Roberto Kelly, la obra era anticipada en la prensa en septiembre de 1964 de la siguiente manera: “Mario Meira Guimaraes ya ha preparado el guion del próximo espectáculo de travestis, que se llamará *Les Girls*. Carlos Gil, Mauricio Loiola y Jean Jacques se encargarán del humor. Luis Haroldo será el director y ya se prepara para enfrentarse a las «bestias».” (Halfoun, 23 de septiembre de 1964, p. 2). La cronología de este acontecimiento teatral puede rastrearse con relativa fidelidad en la prensa brasileña. A excepción de algunos testimonios de Marquesa y Divina Valeria (la única del grupo original que todavía vive), quedan pocas personas que puedan reconstruir exactamente cómo se gestó el éxito de este espectáculo, y las versiones son, muchas veces, contradictorias. El estreno de *Les Girls* tuvo lugar en noviembre de 1964 y fue un éxito inmediato en Río de Janeiro. Según recuerda una de sus protagonistas, la fila para entrar al boliche Stop salía de la galería Alaska hasta la Avenida Atlántida, donde una marea de hombres y mujeres heterosexuales se agolpaba en Copacabana para ver un show de travestis (Barcelos Soliva, 2018). El 20 de diciembre de 1964, llegaría una de las primeras reseñas en la sección teatral del diario *Correio Da Manhã*:

O travesti é um fato internacionalmente aceito como uma das atrações noturnas das grandes cidades onde há boites e teatros especializados na exploração e cultivo do gênero. (...) Em Paris, Nova York, Londres, Berlim e Hamburgo há espetáculos deslumbrantes neste sentido e sentimento, onde todo um mundo plural de celebridades se reúne e diverte com o equívoco natural, provocado ou artístico.

Entre nós, apesar dos exemplos e exemplares avulsos importados ou nacionais que tivemos notícia (tais como Ivaná, o nosso Sophia Loren e mais recentemente Coccinelli) nunca o gênero teve uma definição na condição de espetáculo montado com tal finalidade e dignidade. (Jafa, 20 de diciembre de 1964, p.2)

Si el *International Set* había sido la primera experiencia en un espectáculo de travestis para un todavía selecto público heterosexual, *Les Girls* lo transformó pronto en un fenómeno masivo. La mención que el cronista hace de la francesa Coccinelle no es casualidad, y es algo que se lee repetidamente en los anuncios y en las distintas reseñas de estos espectáculos con distintas fórmulas como “Las Coccinelles brasileñas” (Morando, 2021, p. 123). Jacqueline Dufresnoy, conocida popularmente como Coccinelle, había comenzado su carrera como vedette en Francia a comienzos de la década de 1950 aún como *travesti*, y alcanzó una rotunda fama mundial luego de someterse a una operación de *reassignación sexual* que la convertiría en una de las primeras celebridades *transexuales* del mundo. Esta diferencia en la terminología utilizada es muy importante en la prensa de la época, que construyó una suerte de episteme popular en torno a las existencias

trans a partir de la experiencia de Coccinelle, como muestra la investigación de Ana Álvarez (2022). La revista argentina *Así*, por ejemplo, siguió de cerca sus cirugías y cubrió con lujo de detalles las visitas de la vedette a Argentina en 1962 y 1964, de tal modo que la audiencia de la revista comprendiera que Dufresnoy había sido un hombre y era ahora una mujer, a diferencia de las *travestis*, que solo utilizaban atuendos femeninos con fines artísticos en el mejor de los casos- o persiguiendo objetivos criminales –como en los casos de las trabajadoras sexuales o los *invertidos* que se dedicaban a otro tipo de actividad criminal– (Álvarez, 2022). Coccinelle se convirtió, para la prensa argentina pero también para la prensa brasileña, en un ejemplo de seriedad, de lujo y de exotismo en el espectáculo travesti, incluso si su nombre sería utilizado para diferenciar a las transexuales de las travestis. La comparación con Coccinelle, entonces, buscaba subrayar la elegancia y enfatizar el contrapunto con la escena parisina del espectáculo travesti, de la cual Coccinelle era la exponente principal.

En la reseña citada, la prensa vuelve a acudir a la habitual estrategia de comparar el show con espectáculos europeos, y menciona la existencia de un “equivoco natural, provocado o artístico” (Jafa, 20 de diciembre de 1964, p. 2). Se trata del “equivoco” sexual que caracteriza la promoción del espectáculo travesti de este período. Pero, además, este medio compara la obra de *Les Girls* con algunas de sus predecesoras en el género, que “puede caer fácilmente en el libertinaje o la gratuidad exótica” (Jafa, 20 de diciembre de 1964, p. 2). *Les Girls*, en cambio, presentó la medida justa de fineza y profesionalismo para ganarse los elogios del diario y asegurar, así, un éxito arrollador. Lo llamativo de esta obra, en todo caso, es que su argumento era un comentario irónico sobre la existencia trans. Uno de los números tenía como protagonista a una psicoanalista cuyas pacientes eran hombres con problemas de “incongruencia de género” (o, dicho en términos de la época, *transexuales*); otro, un número sobre la célebre escritora francesa George Sand, conocida por usar ropas “masculinas” públicamente (Jafa, 20 de diciembre de 1964, p. 2). Como en los espectáculos *camp* de las drags estadounidenses, el humor era un componente central del cabaret travesti brasileño.

El aviso de “*Les Girls en la Boite Stop*” se volvió habitual en la sección de espectáculos de todos los diarios de Río de Janeiro entre noviembre de 1964 y agosto de 1965. Varios meses después de su estreno, *Les Girls* continuaba siendo un éxito. En junio de 1965, el aviso en los diarios decía: “6 meses de éxito. El mejor, el más divertido y lujoso «show» de travestis, «*Les Girls*». De Meira Guimaraes y J. Roberto Kelly. De martes a domingo. El lunes: «*International Set*» para matar la nostalgia. Avénida Atlántica, 1241 -Galeria Alaska” (*Jornal Dos Sports*, 4 de junio de 1965, p. 3).

Figura 2
Anuncio de Les Girls en *Jornal Dos Sports* (4 de junio de 1965).



En septiembre de 1965 el grupo viajó a São Paulo por primera vez. Después de presentarse en los teatros Independencia y Esplanada de la ciudad de São Paulo, Les Girls se presentaron en la ciudad de Santos. Todas las publicidades y los avisos del show en diarios no especializados y de audiencias amplias coincidían en algo: la comedia musical *Les Girls* era el espectáculo de travestis más sofisticado, gracioso y elegante de la escena brasileña, y competía con los más importantes del mundo. El nombre de Les Girls, que había empezado a aparecer en la prensa brasileña luego del estreno de la película del mismo nombre, se había convertido en el nombre del grupo de travestis más famoso del país. En 1966, la *troupe* llegó inclusive a una revista de teatro especializada, editada por la Sociedad Brasileira de Autores Teatrales, cuando montaron el show *Les Girls en Op Art* en el Teatro Dulcina de Río de Janeiro, convirtiéndose en el primer show brasileño en tener “un decorado de op-art” (*Revista de Teatro*, julio-agosto 19, p. 4.)

4. *Les Girls* en la prensa argentina

En junio de 1965, el grupo Les Girls aparecía en los medios argentinos por primera vez. Bajo el escandalizante título de “Vedettes de Copacabana resultaron ser varones”, la revista *Así* cubría el éxito de las travestis en el boliche Stop:

Cuatro hermosísimas chicas provocaron, noche a noche, tiernos amores volcánicos entre los turistas que concurren a la boite “Stop”, cerca de Copacabana. (...). Pero, noche a noche, se repite la inútil espera. El enigma solo tiene clave para los entendidos. Los conocedores de los misterios de la noche carioca saben que las 4 muchachas que bailan en “Stop” son muchachos. Descubierta la verdadera identidad de estos cuatro “travesti”, que se disfrazan de mujer todas las noches, de 23 a 2 de la mañana y reciben sueldos de 100.000 pesos argentinos mensuales cada una. Vamos a invadir sus secretos: conozcamos la vida diurna de los 4 “travesti”. Lejos de reflectores, tules y plumaje, ellas son ellos cuando se sacan las pelucas, se lavan las caras y se van a dormir. (Vedettes de Copacabana..., 29 junio de 1965, p. 2)

El llamado a invadir los secretos de las travestis se relaciona con conocer la “vida diurna”, la vida de *ellos* cuando se sacan las pelucas. Esta obsesión de la prensa por explicitar, una y otra vez, que las travestis son, en esencia, varones disfrazados, es la misma que se lee en los medios brasileños y constituye un recurso que tiende, como ya se mencionó, a situar al travestismo como práctica teatral. Así, se lo diferencia de los casos médicos de “transexualismo”, por ejemplo, o de los “invertidos” que se disfrazan con fines criminales (Cytryn, 2023).³ En la misma línea que el *Correio Da Manhã*, que afirmaba que Les Girls constituía una “forma correcta de establecer el género sin los riesgos naturales y la gratuidad” (Jafa, 20 de diciembre de 1964, p.2), la prensa argentina se hacía eco de un espectáculo de clase, digno de las grandes capitales del mundo y, por lo mismo, plausible de ser admirado, aunque con un dejo de sarcasmo, desde la Argentina.

Las fotografías de la tapa son un fiel reflejo de esta estrategia: en la parte de arriba, la fotografía de las cuatro artistas vestidas para el espectáculo y, en la parte de abajo, las mismas artistas en sus ropas de varones (que no reproducimos).

Figura 3
“Vedettes de Copacabana resultaron ser varones”



Fuente: Así, 29 de junio de 1965

Dos años después, en la tapa del 29 de abril de 1967, el grupo volvió a aparecer en *Así* luego de su presentación en Montevideo. Bajo el título de “Los *travesti*. Reportaje a una compañía de revistas musicales cuyas “vedettes” son hombres”, se lee la siguiente bajada:

“Travesti” es el artista que se “trasviste”, que cambia su vestimenta. Una mujer que se caracteriza de hombre; un hombre que se caracteriza de mujer. Es así que en estos momentos las más brillantes vedettes de Copacabana... pertenecen al conjunto masculino. Cronistas de ASI siguieron la actuación del conjunto *Les Girls*, que se propone debutar en breve en la Argentina, tratando de desentrañar todos los secretos del género tan particular y discutible del “travesti”. ¿Cómo surgió, quiénes son, cómo viven y cuál es su actitud frente al medio que les rodea? Las acusaciones de “inmoralidad”, “anormalidad” y otras igualmente drásticas y contundentes, les rodean y golpean a cada paso. Ellos, de alguna manera, se sienten defendiendo una verdad que es la suya. Aquí está la nota, que pretende describir, sin juzgar, a un mundo sorprendente (*Los travesti*. Reportaje a una compañía de revistas musicales..., 29 de abril de 1967, p. 5)

La fotografía más grande de la tapa, que ocupa una cuarta parte de la página, es un acontecimiento en sí misma. Allí, se puede ver a una persona de pelo corto, con el cabello prolijamente peinado hacia atrás, vestida con una camisa a cuadros y un pantalón pinzado, usando zapatos de vestir, con una pierna flexionada y el pie apoyado en una pared, levemente inclinada hacia adelante mientras sostiene una fotografía enorme (casi tan larga como su propio torso), donde se puede ver a una glamorosa vedette montada para el espectáculo. Abajo de la fotografía, se lee en mayúsculas “Valeria”. Debajo de esta imagen, otra foto muestra a la misma persona, junto a otras dos, fumando un cigarrillo. El epígrafe dice: “Un integrante de *Les Girls* (arriba) muestra la fotografía de su caracterización cuando se convierte en “Valeria”. Abajo: El mismo junto a dos más: “Lorena” y “Najda”, en plena calle” (*Los travesti*. Reportaje..., 29 de abril de 1967, p. 5).

La definición de “travesti” en el copete de la nota, junto con las dos fotografías, producen una caracterización poderosa, eficiente y con un encuadre mucho más explícito que la nota examinada más arriba. Travesti es el “artista que se trasviste”; se trata, entonces, de práctica artística que puede ser hecha con magisterio, con grandeza, con elegancia y que puede convertirlos en las “vedettes más brillantes de Copacabana” (*Los travesti*. Reportaje..., 29 de abril de 1967, p. 5).

Después de la gira en Montevideo, *Les Girls* volvieron a Brasil. Fue alrededor de esta época que algunas integrantes del grupo original abandonaron el espectáculo, muchas de ellas para perseguir carreras como vedettes en Europa, especialmente en París. Pero el nombre de *Les Girls* ya se había convertido en una marca, en una contraseña capaz de abrir puertas en el mundo de la noche brasileña. Ese mismo año, se montó, por ejemplo, el show *Les Girls en Alta Tensão* y, en el verano de 1968, el Teatro Carlos Gomes de Río de Janeiro ofrecía el espectáculo *Tem Bonecas na Folia*, una “Revista Carnavalesca com os famosos travestis *Les Girls*” (*Vamos ao teatro*, 30 de enero de 1968, p. 6). Pero a diferencia de la sofisticada comedia musical que había sido *Les Girls*, los nuevos shows se parecían más a los espectáculos revisteriles y de cabaret con números donde las performers eran cada vez más sexualizadas, según el creciente desinterés de la prensa y las caracterizaciones en las pocas reseñas disponibles.

Figuras 4 y 5
Anuncio “Op Girls”



Fuente: *Manchete*, 9 de abril de 1966, pp. 78-79.

En 1970, por ejemplo, un grupo se presentó con el nombre de *Les Girls Sexy* en un festival, según consta en otra nota de *Correio Da Manhã*. Unos meses después, según el mismo diario, el “elenco de travestis de la revista *Les Girls*” participaron del lanzamiento del programa televisivo de Flávio Cavalcanti, un famoso reportero brasileño (Noticia quente, 14 de septiembre de 1970, p. 6). Un aviso en la sección de los espectáculos anunciaba “un show de *Les Girls 70*” (*Correio da manhã*, 26 de octubre de 1970, p. 5). Este agregado numérico introduce un cambio llamativo que hace referencia al año en cuestión, pero utiliza un nombre conocido en un grupo casi completamente nuevo, con la salvedad de Jerry di Marco.⁴

El nombre de *Les Girls* se convertiría también en una clave de la visibilidad travesti en Argentina y en un episodio fundamental en la historia de la revista porteña. En 1971, disuelto el grupo fundacional, otra troupe de travestis viajó a Buenos Aires bajo el patrocinio del productor teatral Martínez Peyrú y la dirección de Jerry De Marco: *Les Girls 71*. Según recuerdan las artistas Yeda Brown y Suzy Parker, y también Enrique “Quique” Monzón, periodista del diario *Crónica* en aquel momento, Martínez Peyrú había visto a las travestis en el teatro Bonanza, de Montevideo, en el verano de 1971, y le había llevado la idea a Monzón, su colega y amigo.⁵ Entre los dos, decidieron cubrir los gastos del viaje de la compañía con la esperanza de venderle el espectáculo a algún productor de teatro de revistas y gestionaron la primera presentación de las travestis brasileñas en Buenos Aires.⁶

5. “Hemos llegado a Buenos Aires, no sabemos cómo ni por qué”

En la noche del martes 13 de julio de 1971, Quique Monzón, que dirigía la sección de Espectáculos de *Crónica*, tuvo la idea de celebrar una fiesta de la superstición con un show sorpresa en Rugantino, un boliche en el subsuelo de la Galería del Este, en Plaza San Martín. Los espectadores entraban al local pasando por debajo de una escalera y eran conducidos a sus asientos bajo un paraguas abierto. Algunos de ellos recibían un martillo y la orden de romper un espejo, de manera que el público de esa noche tenía que echar sal al suelo, cubierto de trozos de espejos rotos, para no tentar a la mala suerte.

Pero lo que realmente captó la atención de los porteños que asistieron esa noche a Rugantino no fueron los rituales antisupersticiosos ni el show del grupo musical *Los No*, sino el espectáculo protagonizado por las travestis: striptease, números musicales, bailes exóticos y concursos de fonomímica al estilo de los viejos imitadores de varieté de principios de siglo marcaron el pulso de la noche. Les Girls 71, conformado por Yeda Brown, Suzy Parker, Akiko, Ira Velazquez, Claudia Pimenta, Thelma Montenegro y Carla Bengston, era presentado por Jerry Di Marco en pleno centro de Buenos Aires, en un clima de semiclandestinidad y en medio de una dictadura militar.

En una nota del 18 de julio titulada “Esta es la Página 13”, en referencia al martes 13 de la noche en cuestión, el diario *Crónica* describía el show de la siguiente manera:

Casi una hora de espectáculo entusiasmó a los espectadores, que terminaron aplaudiendo de pie el trabajo de las "girls". ¿Qué había de sorpresa en todo esto...? ¿Cuál era el secreto de tanto misterio...? Pues que las bellas eran bellos, el sexo débil era fuerte. En una palabra, estábamos ante una exhibición de "travestis", número famosísimo en Europa y hasta por aquí cerca, como en el Uruguay. La atracción consiste en que las "vedettes" son, en realidad, hombres. Sí, como lo lee.

La conformación física de estos hombres-mujeres se debate entre lo natural (desarrollo de las hormonas femeninas en mayor proporción que las masculinas), o lo artificial, esto es, el inyectarse hormonas durante un período y medicamentos correctivos. (Esta es la página 13, 18 de julio de 1971, p. 13)

Como la presa brasileña, el diario argentino *Crónica* usa una estrategia ya estudiada a lo largo de este trabajo: en primer lugar, define el travestismo como un género teatral que se sitúa en el cruce entre un número de variedades y un show de cabaret, que goza de gran fama en Europa y, aparentemente, también en Uruguay. Con una salvedad: el espectáculo es nombrado, aquí, como *exhibición*, un término que remite a los espectáculos circenses de transformistas donde se exhibían peculiaridades y rarezas. Por otra parte, donde los diarios de Brasil se dedicaban a reseñar los números, la prensa argentina se detiene a preguntarse sobre la “conformación física de estos hombres-mujeres” exhibidos (Esta es la página..., 18 de julio de 1971, p. 13), aludiendo, al mismo tiempo, a otro concepto equívoco muy propio de la prensa popular, el de *hombre-mujer*.⁷

En la misma línea, la revista *Así* publicó, el 17 de julio, un largo reportaje titulado “Con el tercer sexo se divierten”. *Tercer sexo*, que podría sonar, en principio, como un concepto referido directamente al travestismo o al *transexualismo*, parece ser utilizado aquí para caracterizar a las performers dentro del término-paraguas *homosexual* que por esa época solía abarcar diversas identidades sexogenéricas.⁸

Este tipo de incoherencias o discontinuidades terminológicas es muy común en la prensa de estos períodos, y se relaciona directamente con la multiplicación de perspectivas en torno a las identidades de género –un concepto anacrónico pero analíticamente útil– que existía antes del paradigma identitario que los activismos supieron construir a partir de la década de 1980 y con la vuelta de la democracia en el país.

En la bajada de esta nota, se lee:

La fiesta de la superstición, realizada el martes 13, deparó a Buenos Aires una sorpresa inesperada. Fue la presencia de una compañía de revistas musicales, cuyas vedettes son hombres. Los “travesti” protagonizaron un espectáculo que si bien no puede causar asombro en otros lares, constituye algo nuevo entre nosotros. Como quieren seguir en Argentina, se plantea el problema de la postura que asumirán las autoridades locales, tradicionalmente sostenedoras de una censura estricta. Porque, como dijo en su saludo el director del elenco, “hemos llegado a Buenos Aires, no sabemos cómo ni por qué”. (Con el tercer sexo se divierten, 17 de julio de 1971, p. 20)

Aunque en un principio la prensa acude al equívoco terminológico del tercer sexo, luego se toma el trabajo de definir la estrategia tanto del show como del discurso mediático: la sorpresa de las vedettes que eran “hombres”. Luego, a lo largo del artículo se reseña de manera superficial la performance de las artistas, haciendo poco hincapié en las características del espectáculo. Pero la pregunta por la recepción de las autoridades insiste. “¿Qué es esto?”, dice uno de los subtítulos (Con el tercer sexo..., 17 de julio de 1971, p. 20). ¿Sería este show comparable a los del reconocido comediante y actor Jorge Luz, cuyas imitaciones de Tita Merello o Berta Singerman y su personaje “Yuyeta” ya recorrían con descaro los canales de televisión? ¿Se aplicaría el mismo criterio de censura para unos que para otro? La pregunta del cronista apuntaba directamente a la cuestión identitaria: tratar de entender o explicar qué diferenciaba a este espectáculo de aquellos. El interés de esta nota se desplaza del escenario a las calles, del mundo del espectáculo a la existencia cotidiana: en efecto, no era lo mismo la parodia del disfraz de mujer en el contexto de humor heterosexual de la televisión que la performance (y, sobre todo, la existencia) travesti.

Es en este sentido que los espectáculos y la performance travesti de las décadas de 1960 y 1970 constituyen una ruptura respecto de los shows de transformistas que habían gozado de relativo éxito y aceptación popular a principios de siglo. Si el género de la varieté había hecho del código humorístico circense de los transformistas un motivo de atracción, las travestis de los shows que analizamos aquí –profesionales de la música, la danza y la actuación– encuentran la validación mediática apelando, en cambio, a la tradición del arte travesti como algo *normal*, profesional y serio, basado en los modelos europeos del cabaret parisino. En cambio, en el contrapunto que hace el cronista de *Así* al comparar el show con las imitaciones ridiculizantes de Jorge Luz, se pone de manifiesto esa aparente tradición común que serían los transformistas circenses, que hacían de la imitación su gracia principal y que, aunque habían sufrido la censura hacia finales de la década de 1920 (Schettini, 2022), constituyen un contrapunto reconocible para los humoristas de la televisión de mediados de siglo.

En todo caso, la insistencia en esta distinción demuestra la aporía a la que se enfrentaba la prensa a la hora de querer caracterizar la performance de las travestis y sus espectáculos: por un lado, la búsqueda de situarlas como *travestis profesionales* (Barcelos Soliva, 2018) o *travestis artistas* (Cutuli e Insausti, 2015) llevaba a la prensa a trazar una diferenciación entre estas performers y las travestis criminalizadas que trabajaban en la calle ejerciendo el trabajo sexual. Pero, por otro lado, situarlas como “hombres que trabajan como vedettes” u “hombres que trabajan de mujer”, podía implicar una analogía con algunos conocidos humoristas de la televisión.

En una tercera posición respecto de estos dos polos del travestismo como profesión es que se encuentra la performance del cabaret travesti. El propio dispositivo mediático que buscaba desenmarcar estos espectáculos de las existencias *trans* patologizadas y criminalizadas por la misma prensa, recurría, sin embargo, a describir las prácticas estéticas que transformaban la expresión de género cotidiana de estas artistas, revelando así que la supuesta diferencia entre escena y vida no era tal. Uno de los temas que menciona el artículo alrededor de esto es el de la hormonación que, según se lee, “constituye un tema controvertido entre los travestis”:

Mientras algunos –diríamos tradicionalistas– las desestiman totalmente, alegando que la autenticidad consiste en saber vestirse y maquillarse, contemplando únicamente cintas convenientemente apretadas, que ayudan a dar alguna forma; otros, los modernos, aceptan lo que califican como método científico, aunque con la salvedad de que no debe abusarse, para evitar complicaciones para la salud, además de un desarrollo poco propicio a su condición masculina fuera de los escenarios. (Con el tercer sexo se divierten, 17 de julio de 1971, p. 21).

No es posible, dice después, “estructurar leyes en torno a la vida ‘no artística’ de los ‘travesti’” (Con el tercer sexo..., 17 de julio de 1971, p. 21). Están quienes usan peluca y quienes dejan crecer su propio cabello al natural; están quienes se tiñen y usan lentes de contacto de colores de fantasía y quienes se delinear los ojos para resaltar sus cualidades “de nacimiento”; hay quienes cantan con sus voces “naturales” y aquellas que “afinan forzosamente” el tono (Con el tercer sexo... 17 de julio de 1971, p. 21).⁹ Están, finalmente, quienes viven como mujeres afuera de las tablas y quienes “pasan a ser hombres nuevamente con los últimos aplausos del público”, quienes “se sienten plenamente mujer” y quienes “simplemente, trabajan como travesti porque esa es su vocación artística” (Con el tercer sexo..., 17 de julio de 1971, p. 21):

Pero hay otro tema por discutirse, que escapa a las limitaciones de esta crónica. Y es decidir si no estaremos, realmente, ante mujeres a las que la cirugía debe brindar su respaldo para que superen los problemas que hasta ahora vienen entorpeciendo su normal desenvolvimiento dentro de la sociedad (Con el tercer sexo..., 17 de julio de 1971, p. 21).

Aunque enmarcado en un paradigma biomédico, el hecho de que el pasaje anterior hable de las cirugías como procedimientos que vendrían a respaldar, pero no a autenticar, la identidad de género, es bastante llamativo. Este tipo de observaciones muestran la enorme diferencia existente en los criterios comunicacionales del medio cuando se trataba de cubrir los espectáculos y las vidas de estas artistas, respecto a aquello que se lee en noticias sobre transiciones sexogénicas o crímenes que involucran a personas trans (Disalvo, 2020; Mendieta, 2022; Cytryn, 2023), y que constituye una de las prácticas discursivas nodales alrededor de las existencias trans en la prensa de ese período.

6. Les Girls 71: “Los *travesti* más famosos del mundo”

La presentación en Rugantino fue un éxito rotundo. Alejandro Agustín Lanusse, que había asumido la presidencia de facto unos meses antes tras un (nuevo) golpe militar, estaba presente en el club nocturno, según recuerdan Yeda Brown y Suzy Parker.¹⁰ Según su testimonio, Lanusse había sido invitado a la primera presentación del grupo para poner a prueba la moralidad del espectáculo. Él mismo fue quien les entregó, luego, el carnet del gremio de Variedades con el que tuvieron permiso, a lo largo de 1971, para presentarse en todo el país. Entre los invitados al show se puede ver, en varias de las fotos inéditas del archivo de redacción de *Crónica*, al famoso boxeador Oscar Ringo Bonavena. Por eso no sorprende que entre el público también se encontrara el célebre productor y director de revistas del teatro El Nacional, Carlos Petit. También había allí representantes del Maipo y del teatro Bim Bam Bum, de Chile.¹¹

Les Girls fueron un acontecimiento en el boliche, pero también en el diario *Crónica*, que las invitó a la redacción para hacer un reportaje. El 29 de julio, en una nota titulada “Insólito: Ellas... son ellos”, *Crónica* anticipaba el número con el cual se presentarían en el célebre teatro de calle Corrientes, El Nacional. El 3 de agosto de 1971, Les Girls 71 estrenaron *Ellas son ellos... ¿o no?* en la revista “Nerón Vuelve” de Carlos Petit, y compartieron escenario con algunas de las celebridades más importantes del *star system* local: las hermanas Norma y Mimí Pons, Adolfo Stray, Alfredo Barbieri, Marcos Zucker y Edmundo Pastore. El aviso en los diarios más importantes del país, como *Clarín*, promocionaba al grupo como “el conjunto de Travestí más importante del mundo” (Guía de cines y teatros, 1 de agosto de 1971, p. 22).

Figura 6
Les Girls 71, posando en la puerta de la redacción de *Crónica*



Fuente: Archivo de redacción de *Crónica*, Fondo Editorial Sarmiento, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

La intriga sexual era el anzuelo publicitario del espectáculo. La nota de Así que cubría este show se tituló, en una obvia referencia al teatro de revistas de vedettes, “Los señores bataclanas”. En esa misma nota, se lee la pregunta “¿Cómo podemos saber que los miembros del reparto son hombres?” (Los señores..., 3 de agosto de 1971, p. 13). Una pregunta que, como el título, explica el éxito del show: hacer saltar a todo el mundo de sus asientos mientras intentan adivinar cuál de las artistas es una *mujer de verdad*. Petit, consultado por la prensa, admitía que se había resistido al principio pero que “cuando los vio actuar se sintió en la obligación de contratarlos «para que el público argentino viera cómo del travesti se puede hacer un arte»” (Los señores..., 3 de agosto de 1971, p. 12).

En el contrapunto entre la prensa sensacionalista y la dinámica publicitaria del show puede advertirse una estrategia común, desarrollada en tándem, que más allá de la coincidencia de los empresarios detrás del éxito –me refiero a Quique Monzón, quien organizaba eventos con Les Girls al mismo tiempo que los cubría para el diario *Crónica*, y al productor Martínez Peyrú, su socio– constituye uno de los factores centrales en la construcción del cabaret travesti como género escénico. De algún modo, los espectáculos lograban atraer a un público ávido de novedades no solo por el profesionalismo de las performers, sino también por su capacidad de adaptarse al discurso que les daba sentido, un discurso que oscilaba entre la “revelación de género” y la admiración por el vestuario y la escenografía.

Figura 7
Les Girls 71 ensayando en el teatro El Nacional



Fuente: Archivo personal de Suzy Parker.

Después del éxito en El Nacional, Les Girls 71 actuaron en teatros de Rosario, Tucumán, Salta, Jujuy, San Luis, Mendoza, Córdoba, Corrientes, Santiago del Estero y Mar del Plata con enorme éxito. Hasta 1972 tuvieron el relativo beneplácito de la policía, al punto que, según ellas mismas recuerdan, el único grupo que buscaba continuamente boicotear sus espectáculos eran las mujeres de la Liga de las Madres, un grupo católico femenino fundado en 1951. Pero una vez terminado el permiso que el gremio de Variedades les había otorgado hasta 1972, esa leve apertura se terminó. Algunas de ellas volvieron a Brasil. Otras, se quedaron en Argentina, trabajaron en el Cabaret Can Can de Buenos Aires, en otros cabarets de la Provincia, y viajaron a lo largo y ancho del país escapando de las policías provinciales. Conocieron cabarets, teatros, boliches, pero también comisarías y calabozos en los que pasaron semanas enteras. Finalmente, con el recrudecimiento de la represión, el trabajo se hizo cada vez más difícil y, con el golpe de Estado de 1976 en puerta, la última de ellas que quedaba en Argentina, Suzy Parker, volvió a Brasil.

Conclusiones

El cabaret travesti en Argentina constituyó una experiencia artística de corta duración pero profundamente significativa en la historia de las prácticas artísticas travesti-trans/*queer*. Lejos de ser un simple espectáculo de entretenimiento, funcionó como un espacio para la experimentación identitaria, la inserción laboral y la elaboración estética dentro de comunidades sistemáticamente excluidas del mercado formal de trabajo y del imaginario simbólico y artístico nacional.

Si durante las primeras décadas del siglo XX el transformismo se inscribía en el género de variedades —aún tolerado como un divertimento familiar—, hacia los años treinta, en un clima dominado por discursos positivistas, nacionalistas y racistas, estas expresiones comenzaron a ser reconfiguradas como amenazas al orden social. Ya en los años cuarenta, como ha señalado Simonetto (2024), los debates médicos en torno a los cambios de sexo comenzaron a circular tanto en medios especializados como de consumo masivo, instaurando nuevas formas de visibilidad trans marcadas por la patologización y el sensacionalismo.

La irrupción de figuras como Coccinelle en los años sesenta fue clave para comprender el giro que sufrió el travestismo escénico, acercándose cada vez más al modelo de la revista y de la vedette, y alejándose de la tradición de la varieté. En este contexto, el cabaret travesti se configuró como una escena donde convergían la fascinación estética, la transgresión de género y las estrategias de negociación mediática de la visibilidad frente a un aparato represivo en expansión. El mundo del espectáculo no solo ofrecía un refugio simbólico y material, sino también un verdadero laboratorio de invención artística.

La estrategia mediática, por su parte, operaba a través de una lógica ambivalente: por un lado, explotaba el morbo y la sorpresa que generaban las corporalidades e identidades travestis mediante el uso de titulares y relatos cargados de exotismo; por otro, colaboraba en la promoción y difusión de los espectáculos, que al mismo tiempo reproducían esa lógica al presentar a las performers como estrellas extravagantes y fascinantes. De este modo, la prensa contribuía a la invención de un objeto cultural, buscando posicionar estas experiencias en una -supuesta- escena global. En este entramado complejo, la experiencia de Les Girls permite comprender la circulación regional de estas estéticas y el papel central de sus protagonistas en la configuración de una escena cultural compleja, cuyas implicancias artísticas y políticas merecen continuar siendo revisadas.

Fuentes documentales utilizadas

- Azevedo, A. (1964, 7 de agosto). *A noite*, p. 4.
 Buenos Aires frente a un mágico espectáculo (1971, 4 de agosto). *Crónica*, p. 3.
 Cerino, A. (1964, 1 de junio). *¡Estreio, al fin! A Luta Democrática*, p. 4.
 Con el tercer sexo se divierten (1971, 17 de julio). *Así*, pp. 20–21.
 Dirceu (1964, 15 de julio). *Teatro. A noite*, p. 4.
 El clamor del tercer sexo (1972, 1 de agosto). *Así*, p. 16.
 Esta es la Página 13 (1971, 18 de julio). *Crónica*, p. 13.
 Fotografía de Figura 6 (1971). Sobre temático “Le Girls”, Archivo de redacción de *Crónica*, Fondo Editorial Sarmiento, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
 Fotografía de Figura 7 (1971). Archivo personal de Suzy Parker.
 Guía de cines y teatros (1971, 1 de agosto). *Clarín*, p. 22.
 Halfoun (1964, 23 de septiembre). *Gente é show. Última Hora*, p. 2.
 Insólito: ellas... son ellos (1971, 29 de junio). *Crónica*, p. 2.
 Jafa, V. (1964, 20 de diciembre). *Teatro. Correio da Manhã*, p. 2.
 Los señores bataclanas (1971, 3 de agosto). *Crónica*, pp. 12-13.
 Los travesti. Reportaje a una compañía de revistas musicales cuyas “vedettes” son hombres (1967, 29 de abril). *Así*, pp. 2-3.
 Los travesti van de gira (1971, 21 de septiembre). *Crónica*, p. 24.
 Nueva moda con insólitos modelos (1971, 31 de agosto). *Crónica*, p. 23.
 Nueve argentinos frente al tercer sexo (1970, 24 de agosto). *Semana Gráfica*, p. 3.
 Op Girls (1966, 9 de abril). *Manchete*, pp. 78–79.
 Rebelión del tercer sexo (1967, 25 de julio). *Así*, p. 13.
 Revista de Teatro (1966, julio–agosto). Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
 Rio a noite (1964, 3 de marzo). *A noite*, p. 8.
 Show Internacional de Travestís (1965, 4 de junio). *Jornal dos Sports*, p. 3.
 Teatro (1970, 26 de octubre). *Correio da Manhã*, p. 5.
 Vamos ao teatro (1968, 30 de enero). *Correio da Manhã*, p. 6.
 Villar, J. (1964, 27 de junio). *As tias estão com tudo. O Jornal*, p. 3.

Referencias bibliográficas

- Acha, O. y Ben, P. (2004). Amoraes, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955). *Trabajos y Comunicaciones*, (30-31), 217-261.
- Álvarez, A. (2022). Maricas, chicharras y travestis: mercados, espectáculos e intercambios transnacionales en los orígenes de la identidad de mujeres trans (Buenos Aires, 1960-1970). *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, (31), 103-126. <https://doi.org/10.26851/rucp.31.1.5>.
- Barcelos Soliva, T. (2018). Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti professional”. *Cadernos Pagu*, (53). <https://doi.org/10.1590/18094449201800530014>
- Carvajal, F. (2018). Image Politics and Disturbing Temporalities. On “Sex Change” Operations in the Early Chilean Dictatorship. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 5(4), 621-637. <https://doi.org/10.1215/23289252-7090087>
- Cutuli, S. e Insausti, S. (2015). Cabarets, corsos y teatros de revista: Espacios de transgresión y celebración en la memoria marica. En J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans: (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 12-31). Biblos.
- Cytryn, L. (2023). «¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas» Escenas del «show travesti» en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987). *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* (25), 77-86. <https://doi.org/10.7203/eutopias.25.26535>
- Cytryn, L. (2024). El cabaret de los travestis: de la espectacularización al espectáculo. En C. Link (Ed.), *Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia* (pp. 91-106). Tirant lo blanch.
- Disalvo, L. (2020). Desfondar el "caso". Transiciones masculinas en el ojo de la prensa sensacionalista argentina. *Moléculas Malucas*. <https://www.moleculasmalucas.com/post/desfondar-el-caso>
- Eujanian, A. (1999). *Historia de revistas argentinas. 1900-1950: la conquista del público*. Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Fernández Romero, F. y Mendieta, A. (2022). Toward a Trans* Masculine Genealogy in South America. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 9(3), 524-534. <https://doi.org/10.1215/23289252-9836204>
- González Velazco, C. (2012). *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo XXI.
- Guedes, P. V. (2022). *Glamour das divas: uma reflexao sobre espacos de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio do Janeiro, década de 1960*. [Dissertação]. Instituto de Ciências Humanas e Sociais Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil.
- Mendoza Martín, I. (2020). Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX. En *Maricorners. Investigaciones queer en la Academia* (pp. 335-358). Egales.
- Morando, L. (2021). Les Girls é ter charme, touché! *Albuquerque: revista de história*, 13(26), 119-137. <https://doi.org/10.46401/ardh.2021.v13.14498>
- Moreno, M. (2023). Eric o Erica. En *Amorales. Un archivo de la prensa popular. Catálogo de exposiciones*. Ediciones Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Newton, E. (1979). *Mother camp: female impersonators in America*. The University of Chicago Press.

- Queiroz, J. (2021). La represión a los homosexuales en la Argentina. El informe de Néstor Perlongher y la Comisión por los Derechos de la Gente Gay. *Moléculas Malucas*. <https://www.moleculasmalucas.com/post/la-represion-a-los-homosexuales-en-la-argentina>
- Salessi, J. (2000). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación*. Beatriz Viterbo.
- Schettini, C. (2022). Transformistas en escena: género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires, ca. 1910. *Indicios, Revista del Departamento de Historia*, (1), 49-72.
- Show, V. (2012). *Es verdad*. Ediciones El escriba.
- Simonetto, P. (2024). *A Body of One's Own. A Trans* History of Argentina (1900-2012)*. University of Texas Press.
- Stryker, S. (2008). *Transgender history*. Seal Press.

NOTAS

- 1 Esta investigación fue posible gracias a una *Research Grant* del Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), obtenida en el año 2023, que me permitió viajar a Río de Janeiro y São Paulo para llevar adelante esta investigación en el año 2024. Además, este trabajo contó con el financiamiento y el apoyo del proyecto TRANS.ARCH. Archivos en transición (Marie Skłodowska-Curie Actions – Research and Innovation Staff Exchange, grant agreement #872299).
- 2 Luiz Morando y Paulo Vitor Guedes han señalado que el *International Set* constituyó un momento de excepcional visibilidad para el espectáculo travesti, una forma escénica que ya constituía una tendencia consolidada en la vida nocturna brasileña desde, al menos, la década de 1950. Hacia finales de esa década y comienzos de la siguiente, comenzaron a proliferar los espectáculos protagonizados por travestis, en un contexto marcado por la intensificación de la represión policial y el cierre de locales nocturnos. La discoteca Favela –identificada por Guedes como uno de los primeros espacios en acoger este tipo de espectáculos– fue escenario de las primeras presentaciones de Nadja Kendall, Manon Lascaut, Sofia Loren y Bijou Blanche, artistas que luego integrarían el *International Set* (Guedes, 2022; Morando, 2021).
- 3 Todo este material, perteneciente al Archivo de redacción del diario *Crónica*, había sido clasificado por los redactores del diario con el nombre de “Hombres Vedette” (ver Cytryn, 2023).
- 4 Según los testimonios de Jane Di Castro, una vedette que había formado parte del espectáculo de “Les Girls en Op-Art” en 1966, el nombre fue usurpado por Carlos Gil y Jerry di Marco (Morando, 2021). Esta versión se sostiene en el hecho de que no solamente el elenco original de la revista se había dispersado, sino que los propios directores, guionistas y músicos habían abandonado el proyecto de Les Girls. Otras integrantes del grupo explican que los pequeños agregados al nombre original eran precisamente una manera de diferenciarlo de la obra original.
- 5 Comunicación personal con Yeda Brown, Suzy Parker y Enrique Monzón.
- 6 Enrique Monzón es un periodista y empresario argentino, actualmente retirado, que trabajó como editor, redactor, productor de radio y televisión en medios como *Ahora*, *Crónica*, *La Razón*, *Clarín*, y en programas como *Radiolandia*, entre otros, con figuras destacadas como Lucho Avilés y Juan Alberto Mateico. Fue dueño de boliches y trabajó en teatros y clubes nocturnos desde muy joven.
- 7 *Hombre-mujer* fue utilizado por la prensa sensacionalista, a comienzos del siglo XX, para nombrar a personas intersex y, sobre todo, a masculinidades trans. Sin embargo, como ya fue mencionado, los

usos mediáticos de estos términos suelen ser irregulares y, en este caso, se utiliza para nombrar a las travestis.

- 8 Otro artículo de *Así*, del 25 de julio de 1967, que cubría el proceso del parlamento de Inglaterra de legalización de las relaciones homosexuales entre varones, se tituló “Rebelión del tercer sexo”. Existen otros ejemplos similares, como el título “El clamor del tercer sexo”, del 1 de agosto de 1972, que cubría una marcha de liberación homosexual en Chicago, o el reportaje a artistas argentinos publicado por *Semana Gráfica* –del mismo grupo editorial– el 24 de agosto de 1970, “Nueve argentinos frente al tercer sexo”, en el que se les consulta a distintos escritores e intelectuales su opinión sobre la homosexualidad y los movimientos de liberación.
- 9 Según Patricio Simonetto, durante el período de surgimiento de las “travestis artistas” entre 1960 y 1970, y antes de que las inyecciones de silicona o el uso de hormonas se convirtieran en las tecnologías más corrientes de intervención corporal, “la idea de ser naturalmente auténtica se convirtió en un poderoso elemento que producía la distinción entre travestis.” (Simonetto, 2024, p. 124). Esto, que también recuerda el concepto norteamericano de “realness”, utilizado por las performers drags como categoría en los *ballrooms* de la década de 1980 es, en el contexto analizado, un rasgo que se desprende directamente de las estrategias utilizadas para salvaguardar la identidad supuestamente masculina de las travestis. Al mismo tiempo, estas cuestiones en torno a la construcción de la expresión de género mediante uso de hormonas y su carácter supuestamente “controvertido” se relaciona también con lo que algunos investigadores han estudiado en relación con este período y el surgimiento de la categoría identitaria “travesti” luego de “marica” (Cutuli e Insausti, 2015)
- 10 Aunque la presencia de Lanusse suena improbable, existen otros testimonios que identifican el gobierno de Lanusse con un momento de mayor tolerancia policial (ver Show, 2012; Queiroz, 2021).
- 11 Comunicación personal con Yeda Brown y Suzy Parker.