

## ¿Una postura autorial contradictoria? Álvaro Retana y la consagración de la celebridad literaria

### A contradictory authorial posture? Álvaro Retana and the consecration of literary celebrity

---

VÍCTOR CANSINO ARÁN

Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, C/ Palos de la Frontera S/N/, 41004, Sevilla (España).

Dirección de correo electrónico: [vcansino@us.es](mailto:vcansino@us.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6818-0859>.

Recibido: 29-1-2022. Aceptado: 3-6-2022.

Cómo citar: Cansino Arán, Víctor. “¿Una postura autorial contradictoria? Álvaro Retana y la consagración de la celebridad literaria”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 47-73, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.47-73>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.47-73>.

**Resumen:** En la década de 1920 las obras firmadas por el escritor sicalíptico Álvaro Retana gozaban de gran popularidad y eran un éxito de ventas. Además de lo salaz de sus argumentos y personajes, uno de sus principales reclamos era la celebridad de su autor. Este artículo se centra en el análisis de una selección de prólogos de sus novelas entre 1919 y 1924, con el objetivo de mostrar las líneas de construcción de la imagen autorial como celebridad y de qué manera se puede elaborar una postura de autor disidente de género y sexualidad a principios del siglo XX.

**Palabras clave:** autoría; sicalipsis; celebridad literaria; disidencia sexual; literatura comercial.

**Abstract:** In the 1920s, the sicaliptic writer Álvaro Retana’s works enjoyed high popularity and were considered best-sellers. In addition to their plot’s erotic contents and characters, one of their main attractions was the celebrity of their author. This paper analyses a selection of prologues to his novels between 1919 and 1924. The aim is to show the lines of construction of the authorial image as a celebrity and how it is possible to make a stand as a queer author at the beginnings of the 20th century.

**Keywords:** authorship; sicalipsis; literary celebrity; sexual dissidence; commercial literature.

---

## INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX una corriente de erotismo ligero, pícaro y frívolo invadió el panorama de la cultura popular española, conformado

principalmente por la escena de las variedades, la novela corta, y las revistas de actualidad y moda. La rápida difusión y popularidad de las que gozaron estos productos fue propiciada gracias a la implantación de un sistema de producción masivo propio de una moderna economía de consumo. Esta vertiente cultural popular tomó el nombre de sicalipsis y cuestionó de frente y sin tapujos los pilares morales de la sociedad y las codificaciones de género y sexualidad (Zubiaurre, 2014). Además, el florecimiento de un erotismo disidente se vio propiciado por el gusto modernista por las formas de placer exóticas y singulares, que llegaron a considerarse como signos de distinción y modernidad. Esta vertiente literaria permitió así la representación o presencia de todo tipo de “perversiones” sexuales, entre las que se encontraba, presumiblemente, la homosexualidad (Litvak, 1979: 150).

Uno de los protagonistas de esta oleada erótica fue Álvaro Retana (1890-1970), quien participó de todos los productos sicalípticos como dibujante de figurines, escritor, letrista y compositor de cuplés, como el mítico Polichinela de la célebre Fornarina. Así, ha sido apodado “sumo pontífice de las variedades” (Bru Ripoll y Pérez Sanz, 1988) o “la primera vedette de la cultura homosexual en España” (Mira, 2004). Uno de los motivos principales por los que la obra de Álvaro Retana posee un interés distintivo es la representación frívola y celebratoria de la homosexualidad masculina y de individuos que claramente disentían y rechazaban las codificaciones tradicionales y patriarcales de género. Por otra parte, de manera paralela a sus obras existía una imagen autorial concreta, construida con la intención de ser un reclamo para los lectores y una marca que catalogara sus obras y personajes con esas señas de disidencia. La variedad y artificialidad de dichas poses, a menudo incongruentes entre sí, o la exposición de datos ficticios sobre la vida del autor propician la elaboración de un estudio concreto sobre la imagen autorial, que vaya más allá de datos o enfoques estrictamente biográficos<sup>1</sup>. Por ejemplo, las

---

<sup>1</sup> Otros investigadores ofrecen estudios completos sobre la biografía de Álvaro Retana, como el libro de Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura* (1999), que si bien se aleja del rigor investigador ofrece multitud de datos relevantes para el estudio de su obra. Anterior a él se debe destacar el artículo “Álvaro Retana: el sumo pontífice de las variedades” firmado por Carmen Bru Ripoll y Pilar Pérez Sanz (1988); y de manera posterior el capítulo de Javier Barreiro “Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico” (2001: 89–122); el capítulo de Alberto Mira “La otra (más) cara de Óscar Wilde: Álvaro Retana y la performance *camp*” (2004: 155–175); y por último el elaborado estudio biográfico se

divergencias entre la persona física y la imagen del autor se constatan a través del conocido asunto acerca de su edad, ya que en sus escritos Retana afirmaba haber nacido en 1898 frente a la costa de Ceilán —lugar y fecha nada inocentes ya que se corresponde con la pérdida de las últimas colonias españolas—, pero realmente lo había hecho en 1890 (1999: 23).

Así, se estudiará la imagen de autor a partir de los estudios acerca del *ethos* autorial realizados por el analista del discurso Dominique Maingueneau (2010, 2015) y de la noción postural autorial de Jérôme de Meizoz (2009) principalmente. Para ello, se debe atender a la diferenciación realizada por el primero de ellos (Maingueneau, 2015: 20) sobre la división de imagen de autor en tres entidades: la “persona”, el individuo fuera de la creación; el “escritor”, que sería el actor en el campo literario; y el “inscriptor”, la figura que enuncia el texto. Estas tres figuras estarían atravesadas las unas por las otras en una estructura encadenada. De esta manera, la concreción de una imagen autorial en la mente del lector se activaría en dos planos: uno concerniente al texto y al *ethos* que de él se desprende; y otro a los comportamientos y representaciones del actor en el plano literario que realizaría la función de escritor en un lugar o momento dados (Maingueneau, 2015: 21). En este sentido, el nombre del autor evocaría dicha imagen y ya no funcionaría como un simple nombre propio, sino que garantizaría una función de clasificación y delimitación de un determinado número de textos (Foucault, 2010: 20–21), así como una suerte de descripción de estos (2010: 18).

Por otro lado, se partirá de la concepción del texto como lugar de encuentro de distintas escrituras procedentes de distintos focos de la cultura y no como el vaciado de la personalidad de un agente externo (Barthes, 1987: 68). Con ello, este artículo se propone presentar un análisis de cómo el nombre propio “Álvaro Retana” se carga semánticamente de toda una serie de atribuciones que catalogan y describen no sólo la imagen autorial que los lectores podían construir en sus mentes, sino también sus propias obras. Con este objetivo, se tomará una selección de textos conformada principalmente por prólogos de algunas de sus obras y extractos de prensa entre 1919 y 1924, periodo en el cual se afianza y se forja la figura de Álvaro Retana como celebridad<sup>2</sup>. Así, se reproducirá el

---

ofrece en el capítulo “Álvaro Retana: Genio y Figura” de la tesis de Vernet Pons (2007: 35–63) *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana*

<sup>2</sup> Sin embargo, su nombre ya evocaba desinhibición sexual, escándalo y ambigüedad sexual desde algunos años antes. Así, fueron famosas sus contribuciones al repertorio cupletístico de la Fornarina y su figura fue motivo de discusión y alboroto a causa de su

proceso de construcción de un *ethos* determinado en la mente del destinatario, generado a partir de un proceso de atribución “a un hablante inscrito en el mundo [de] aquellos rasgos que son en realidad producidos en el discurso, ya que están asociados a una manera de decir” (Maingueneau, 2010: 206). Este *ethos* del autor no depende estrictamente de un acto discursivo concreto, sino de un conjunto de saberes extradiscursivos que están presentes en la mente del lector a la hora de interpretar su discurso, lo que conlleva que sea dinámico y mutable en el tiempo<sup>3</sup> (2010: 205–206). Por otro lado, el estudio del *ethos* resulta particularmente interesante dadas las múltiples posturas que se entrecruzan en los paratextos de Retana, que, si bien con una simple lectura pudieran parecer incongruentes, no lo son si se tiene en cuenta el *ethos* autorial mostrado en el acto de enunciación y no dicho en el enunciado (2010: 206).

### **1. RETANA Y LA ABOMINACIÓN DEL “TERCER SEXO”<sup>4</sup>: *LAS LOCAS DE POSTÍN* (1919) Y *CURRITO EL ANSIOSO* (1920)**

Una de las novelas del autor que más ha dado que hablar es *Las locas de postín* (1919), a causa de su representación de los hombres homosexuales como un grupo bien articulado, cohesionado y diferenciado (Mira, 2004: 167). Sin embargo, tras todo un siglo XIX en el que los discursos científicos inventaron las categorías de patologización y condena de las identidades genérico-sexuales disidentes (Foucault, 2007: 56–63), la temática homosexual no podía tratarse sin justificación y excusa previa, ya que el pensamiento patriarcal y heterosexual la relegaba junto con otras disidencias genérico-sexuales al silencio y la marginalidad (Mira, 2004: 61–62). En esta línea de excusa y rechazo se sitúa el prólogo de la obra en cuestión, cuya trama, centrada en una serie de acontecimientos en torno a

---

*alter-ego*, Claudina Regnier, una joven de dieciocho años que él mismo inventó y por la que se hizo pasar en una serie de publicaciones tituladas «Renglones de una excéntrica» y publicadas en 1911 en el periódico *El heraldo* de Madrid.

<sup>3</sup> La reconstrucción del *ethos* que se permite esbozar en este artículo se corresponde con aquel que podría generarse en la mente de un lector contemporáneo al autor, ya que la imagen autorial evolucionaría y cambiaría según las nuevas oleadas de lectores que poseerían unos conocimientos extradiscursivos diferentes.

<sup>4</sup> El término “tercer sexo” se fragua a finales del siglo XIX y se populariza en las primeras décadas del XX. Así, en un tratado de psiquiatría de finales de siglo se define como «un género neutro, adverso a todos», indicando así que en el caso de los considerados hombres “su voz es atiplada, de falsete [...] imitan a las mujeres, o mejor aún, proyectan al exterior sus gustos femeninos: los perfumes, los colores vistosos” (Escuder, 1895: 176–177).

varios miles de pesetas que van circulando entre el grupo de “las locas”, se construye como un telón de fondo para retratar los ambientes<sup>5</sup> y estilos de vida —en este caso aristocráticos— del llamado “tercer sexo” madrileño. Así, en las páginas preliminares Álvaro Retana muestra la abominación que “siente” por este grupo subalterno, retractándose de pertenecer al mismo y alejándose a sí mismo de su desviación, definiéndose como:

[...] un hombre, buscador insaciable de emociones morbosas. Hasta el presente, ningún otro novelista español creo que me haya superado en audacia para estudiar con febril apasionamiento a esa alocada fauna que vive en el extrarradio moral [...] Todas esas criaturas que arrastran una existencia ambigua, estrepitosa y pintoresca, me han atraído irresistiblemente, porque en los episodios de su vida he encontrado siempre innumerables matices que podrían interesar al público.

Yo sería incapaz de cometer el menor pecado ni de transigir con la más leve inmoralidad; pero encuentro muy oportuno que delincan los demás, porque sus aventuras equívocas, sus monstruosas aberraciones y sus fantásticas incongruencias, me sirven a mí, luego, de elemento para confeccionar unas novelas que, desgraciadamente, se venden como pan bendito (Retana, [1919] 2013: 1)

Tras este inicio, el prólogo continúa situando al autor como alguien que está alejado del ambiente del “tercer sexo” ([1919] 2013: 2) y que es informado por “*una autoridad competente*” ([1919] 2013: 2) para documentar sus novelas. Así, la censura continúa tildándolos como «una especie de masonería» conformada por quienes «congregan aquelarres fabulosos, cultivan un lenguaje arbitrario y personalísimo e influyen muy eficazmente en la vida de las personas honorables, sin que éstas se percaten»<sup>6</sup> ([1919] 2013: 2). Este último dato hace del “tercer sexo” algo amenazante para parte del público y, según cuenta, para sí mismo, ya que:

---

<sup>5</sup> Una de las escenas más destacadas de la novela recoge la actuación en un teatro del transformista Edmond de Bries, quien funciona a modo de cabeza visible y líder de la población homosexual y disidente.

<sup>6</sup> Toda esta imagería sobre el «tercer sexo» se sirve de tratados divulgativos acerca de individuos considerados moral o patológicamente desviados que tuvieron gran popularidad en aquella época, como el conocido *La mala vida en Madrid* (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilianedo, [1901] 1998). Para saber más sobre ellos y la caracterización en ellos emitida sobre los individuos disidentes en género y sexualidad véase *Los invisibles: Una historia de la homosexualidad masculina en España* (1850-1939) (Vázquez García y Cleminson, 2011, pp. 74–85)

“[su] alma casta y púdica, ávida de ideales místicos, que sueña con retirarse el día menos pensado a las delicias de la vida monástica, no tiene del pecado otra noción que la que le han descrito los pecadores” ([1919] 2013: 2).

Un año después, se presenta la misma situación en otra de sus novelas, *Currito el ansioso* (Retana, 1920), en la que incide en una caracterización similar:

[...] cultivan toda clase de voluptuosidades prohibidas, no limitan las explosiones de sus sentidos, y como si disfrutaran del don de la ubicuidad, tan pronto se presentan ante nosotros con caracteres de carne, como de pescado, aunque analizándolos bien, no sean ni lo uno ni lo otro (1920: 11).

Siendo quizá el aporte más llamativo su declaración en la que indica lo siguiente: “no apruebo ni comparto ninguna de las ideas sustentadas por cuantos personajes describo en mis novelas” (1920: 12-13). Así, finaliza enaltecendo su supuesto estilo de vida libre de toda falta y calificando sus novelas a modo de contraejemplo:

Precisamente porque mi existencia compartida con una idolatrada mujercita de quince años es modelo de regularidad y porque vivo detrás de un tul para que el mundo admire mi intachable conducta, es por lo que me atrevo a retratar las amoralidades ajenas. Si yo hubiese perdido mi propia estimación, no me habría arriesgado a ejercer de moralista ilustrando a la posteridad en cuanto malo ocurrió en la época en que aparecieron mis producciones (1920: 13).

Tras esbozar algunas de las poses que se desprenden del texto, conviene traer a colación la diferencia entre el *ethos* discursivo, aquel que se muestra por la enunciación, y el *ethos dicho*, en el que el enunciador evoca su propia enunciación y se califica a sí mismo a través de su discurso (Maingueneau: 2010: 212). En el caso de Retana, si sólo se tuviera en cuenta su *ethos dicho*, el destinatario o lector podría reconstruir en su mente una imagen de un autor casto, miedoso del “pecado” y cumplidor con la moral imperante. Algunos autores como Luis Antonio de Villena (1999: 53) han indicado que estas poses de moralidad son mecanismos para eludir la censura; otros, como Emilio Peral Vega (2021: 71), señalan que constituyen una máscara para ocultar las andanzas que posteriormente llevaría a la ficción. Sin embargo, como veremos a continuación, la falta de congruencia con el *ethos discursivo* y con el resto de la imagen autorial

hacen que estas declamaciones de moral sean fácilmente leídas como irónicas por cualquier lector. Por el otro lado, si se atiende al *ethos discursivo*, la información que se desprende de lo hiperbólico del estilo de Retana y de sus descripciones como «ávid[o] de ideales místicos» ([1919] 2013: 2) obliga al lector a no interpretar en sentido recto todo el discurso. Por ello, como se expondrá a continuación, más que un recurso para evitar la censura, esta pose del autor constituiría una suerte de alarde de disidencia y de ridiculización de la moral<sup>7</sup>.

Esta desconfianza en la interpretación recta de ambos prólogos viene dada por un choque incongruente entre el *ethos dicho* y el *ethos discursivo*, entre la rectitud moral declamada y el estilo literario atildado y afectado —bastante parecido al de los protagonistas de sus novelas—. Esta incongruencia constituye una de las líneas de análisis de la sensibilidad *camp* que propuso la antropóloga Esther Newton en su estudio sobre las *drag-queens* estadounidenses de la década de los 70, titulado *Mother camp* (1979). Según su propuesta, esta cualidad nacería de la yuxtaposición de elementos disonantes entre sí y con el orden social. Sin embargo, la capacidad de percepción de la incongruencia como marca de disidencia residiría en la propia experiencia homosexual y en la desviación moral de la norma que ello supone (1979: 106–107). Por otro lado, el exagerado e implacable *ethos dicho* muestra otra de las líneas sobre lo *camp* esbozadas por la citada investigadora: la teatralidad<sup>8</sup>. Esta actitud, que Retana toma en prácticamente todos sus escritos, supone una percepción del ser y de la experiencia vital como un simple juego de roles, lo que implica así que las clasificaciones de género y sexualidad pueden tomarse como algo superficial y ser manipuladas, transformando así las reglas de género en las que se asienta el estigma social que ha oprimido a la población disidente (1979: 107–109).

---

<sup>7</sup> Nada nuevo en las imágenes autoriales de los textos que se vinculan a Álvaro Retana. Así, su *alter-ego* femenino al que hacíamos mención *supra*, Claudina Regnier, no dudaba en pregonar sin tapujos: “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” (Regnier, 1911).

<sup>8</sup> La sensibilidad *camp* ya había sido esbozada previamente por Susan Sontag en su ensayo *Notes on camp* (1964), en el que señala dicha teatralidad como el gusto por el artificio, la exageración y la visión del mundo términos estéticos y frívolos, lo que difuminaría las líneas entre la verdad y la falsedad, las conductas sociales y los roles de género (1964: 2-5).

Otra vinculación de la imagen del autor a lo *camp* se forma a través del estilo literario, y por tanto del *ethos discursivo* que de él se desprende. Como autores anteriores han señalado, Retana hace alarde de su afeminamiento o “pluma” a través del alto grado de “afectación” de su particular forma de escribir (Mira, 2004: 164). El reconocimiento de este estilo como marca de disidencia se justifica por medio de un conjunto de saberes extradiscursivos<sup>9</sup> presentes en la mente del lector a la hora de interpretar el discurso y formar un *ethos* determinado del enunciador (Maingueneau, 2010: 206). En esta línea, siguiendo a Alberto Mira (2004: 164), se deben señalar las líneas de percepción de lo *camp* esbozadas por Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990: 155–156), en las que dicha sensibilidad se reconoce por medio de la suposición de homosexualidad del productor de dicho objeto cultural, a partir de su comportamiento, actitud, vestimenta, forma de hablar, etc. Así, el lector que, gracias a su experiencia precedente al texto, comparta esta particular manera de decir y de entender la realidad, percibirá el discurso de manera irónica y como una marca de disidencia genérico-sexual en el *ethos* autorial. Esta forma de lectura establecería así cierta complicidad y entendimiento entre el lector y la imagen autorial que él conformaría. De este modo, se posibilita que el lector que difiera de la norma cisheterosexual se vea reconocido y acompañado en su experiencia de opresión, gracias a este descrédito satírico a los discursos de regularización y marginación.

Sin embargo, frente a esta experiencia de opresión se encuentra el tercero de los elementos en los que se basa la *performance camp* según Newton: el humor, quien muestra cómo esta cualidad permite neutralizar el daño provocado por el estigma impuesto a los sujetos disidentes (1979: 110–111). En el prólogo de Retana, la reapropiación cómica y sarcástica de los discursos opresores de marginación, catalogación y rechazo anula temporalmente la amenaza<sup>10</sup> que suponían para los sujetos disidentes. Al

<sup>9</sup> En obras de divulgación anteriores y contemporáneas acerca de sujetos marginales, como *La mala vida en Madrid* (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, [1901] 1998: 247-278), se analiza a individuos con la misma forma de hablar, que quedaba clasificada como marca de disidencia y desviación.

<sup>10</sup> No debemos pasar por alto que se trataba de una amenaza real, ya que en 1926 y 1927 Álvaro Retana se vio condenado a prisión por sus novelas *El tonto* y *Un nieto de Don Juan* (Zamostny, 2012: 131). Volvió a ingresar en la cárcel en más ocasiones a lo largo de su vida. En 1933 por “desafecto a la República” y posteriormente estuvo en el punto de mira tras la Guerra Civil. En 1939 el Régimen de Franco provocó que todos sus bienes fueron incautados, su obra prohibida y él encarcelado y condenado a muerte, al parecer por una falsa acusación que implicaba tráfico de instrumental litúrgico utilizado de



mismo tiempo, este recurso conlleva una aceptación y un enaltecimiento de la propia “desviación” que tal clase de identidades conlleva, pero sin la carga estigmática y con un claro cariz celebratorio y de alarde de la disidencia.

## **2. LA ENTRADA EN LA VIDA DEL ESCRITOR: *EL ENCANTO DE LA CAMA REDONDA (1923A)* Y *MI NOVIA Y MI NOVIO (1923B)***

No todos los prólogos de Retana aparecen firmados por él mismo, sino que en numerosas ocasiones ocupa su lugar la voz de Artemio Precioso, el editor de afamadas colecciones de novela corta como *La novela de hoy* o *La novela de noche* en las que el autor solía publicar sus obras. En estos preliminares, se describe cómo se encuentra al escritor en un momento dado. Este cambio en la voz de la enunciación nos fuerza a cambiar levemente el objeto de análisis: ya no se trata del *ethos* que se desprende de la enunciación del escritor, sino de la exposición por parte de un tercero de una «postura de autor» que englobaría los hechos discursivos ya expuestos y las conductas de vida en el campo literario, según la terminología de análisis de Jérôme Meizoz (2009). Asimismo, dicho analista del discurso expone cómo la “postura autorial”, más allá de la enunciación y la toma de la palabra, pone en evidencia distintos niveles de análisis de manera simultánea que hacen que una voz y una figura sean reconocidas como singulares en el campo literario. Así, la postura autorial es definida como “la presentación de sí de un escritor”, tanto a través de la gestión de su discurso como a través de sus conductas literarias y sociales, construyéndose de manera interactiva con el receptor (2009: 1-2). Por ejemplo, y resulta bastante idóneo en el caso de Retana, conductas sociales como la vestimenta de quien se presenta como escritor son pilares en la construcción de una postura autorial. Otro nivel se correspondería con la imagen de los mediadores entre el lector y el escritor, como la figura del editor, que emite el discurso en este caso concreto. Todo ello, junto con

---

manera sacrílega en prácticas sexuales, saliendo indemne del juicio gracias a su pericia verbal (Barreiro, 2001: 89–122). Posteriormente, recibió la libertad en 1942 para ser encarcelado de nuevo poco después, abandonando la prisión definitivamente en 1948 (Mira, 2004: 166). Estas condenas a prisión, especialmente las que fueron motivadas por la publicación de las mencionadas novelas, ponen de manifiesto el régimen de apropiación penal que vincula las obras a sus autores, en el que la propiedad se establece en la medida que el autor podía ser castigado por lo transgresor de su discurso (Foucault, 2010: 22).

otros factores como la caracterización de la editorial, notas de prensa etc., conformaría una imagen concreta del escritor que se construiría a lo largo de la carrera literaria del autor y como un proceso interactivo con el receptor (2009, p. 4).

Este cambio en la voz de la enunciación en los prólogos, del autor al editor, disloca el enfoque del lector a la hora de construir una imagen autorial concreta. Si en los textos anteriores se construía con datos intratextuales de Retana desprendidos de la enunciación, en este caso se conformaría de manera externa al texto firmado por el escritor. De este modo, se permite observar a Retana desde fuera, acrecentando la ilusión de objetividad a la hora de su caracterización, que ya no dependerá de él sino de un tercero.

Es el caso de *El encanto de la cama redonda* (Retana, 1923a), en cuyo preliminar se introduce al lector en casa de Álvaro Retana, casi a modo de cámara oculta que se cuele en sus dependencias inadvertida:

Esta vez sorprendemos a Alvarito Retana sentado gravemente ante la mesa de su despacho, y como no se ha percatado de nuestra entrada, le examinamos con ese detenimiento que requieren los seres extraordinarios.

Lleva, como de costumbre, su célebre delantal negro de colegial, que le infantiliza extraordinariamente, convirtiéndole en un moderno “Dorian Gray”, de Oscar Wilde [...]. Aún en la calle, las serias vestimentas y el aire burgués con que Álvaro Retana procura siempre pasar inadvertido, contribuyen a hacerle parecer menos joven; pero en la intimidad, en su famosa casa-palacio de Manuel Silvela, 10, donde sólo penetran los elegidos o los que van a algo práctico, produce verdadera sorpresa advertir que el novelista libertino, a quien todos imaginarían como un viejo depravado y consumido, tiene todo el aspecto de un niño de catorce o quince años [...] ningún otro novelista español ofrece en su domicilio un aspecto tan arbitrario e inquietante, tan candoroso y original como el autor de *El octavo pecado capital* y *La carne de tablado*» (Retana, 1923a: 5–6).

Probablemente, uno de los rasgos —quizá el que más— llame la atención al lector moderno acerca de la caracterización de la postura autorial en este extracto sea la aproximación de su figura a la adolescencia o, incluso, infantilización. En el contexto sicálptico, la figura del adolescente sexualmente precoz o con ansias de iniciación es recurrente y protagonista de novelas como la aquí mencionada, *Currito el ansioso* (Retana, 1920) o *Lolita buscadora de emociones* (1923c), e incluso de cuplés como *La llave* o *La vaselina*. La recurrencia de esta figura se ha

justificado a partir del desafío que, en cierto modo, la inexperiencia y la falta de pedagogía sexual adolescentes suponen a las prácticas culturales eróticas establecidas; y en un fetichismo basado en la inversión de las dinámicas de poder que conllevan las diferencias de edad. Sin embargo, una de las líneas clave y que ayudan a entender el motivo de la infantilización de Retana es la falta de virilidad y el afeminamiento a los que aluden, apuntando así directamente a la indefinición de género y sexualidad (Zubiaurre, 2014: 385–390).

Sin embargo, no solo la actitud y la conversación del autor<sup>11</sup> aluden a esta ambigüedad, sino también el mismo espacio en el que tiene lugar la escena, que si bien lo acerca a la fama literaria también lo hace a la celebridad femenina. Por un lado, esta entrada en la casa del escritor es un recurso clave en la caracterización del *ethos* del autor moderno (Maingueneau, 2010: 207–208), que permite a sus aficionados la posibilidad de participar en una especie de *ilusión* de la vida privada del escritor, lo que en cierto modo funciona como reclamo publicitario o comercial, ya que a la par que ofrece información sobre la intimidad del autor, despierta la curiosidad en el lector por querer descubrir nuevos datos. Por el otro lado, Esta apertura de puertas del hogar o de la vida privada de la celebridad, y su funcionamiento como recurso publicitario para el público ha sido analizado por Isabel Clúa en el caso de la bailarina Tórtola Valencia (2016, pp. 122–125), de quien de un modo parecido se resalta la excentricidad museística de su hogar y de su atavío domésticos, que se configuran como una extensión de la personalidad<sup>12</sup>. Sin embargo, resultan aún más interesantes las implicaciones en clave de género que la citada autora expone y que además son bastante elocuentes si se trasladan al caso de Álvaro Retana. Así, la investigadora expone cómo la exhibición y mercantilización de la vida privada y los espacios íntimos fue un fenómeno consecuente de la disolución de las fronteras entre espacios públicos y privados que trajo consigo el capitalismo tardío. No obstante,

---

<sup>11</sup> El prólogo de *El encanto de la cama redonda* (1923a) continúa con un diálogo entre Artemio Precioso y Álvaro Retana en el que el escrito cuenta como quiere que sea su funeral, obviamente organizado como una fiesta frívola y libertina.

<sup>12</sup> Este recurso también fue utilizado por literatos de finales del siglo XIX y buscaban tener un éxito crítico y canónico, pero también comercial, lo que exigía devenir una celebridad (Clúa, 2016: 124). Sin embargo, y cómo se analizará en páginas siguientes, en el caso de Retana es más interesante hacer dialogar su *ethos* autorial con el de artistas femeninas del espectáculo, dados los lugares comunes de extravagancia y fatalidad en los que ambos se construyen.

tal divisi3n persistía en el imaginario colectivo de la codificaci3n de ǵnero —que, aunque fue disolviéndose a lo largo del siglo XIX, era todavía efectiva— situando al var3n en el espacio ṕblico y recluyendo a la mujer en la privacidad dom3stica (Clúa, 2016: 124–125). Por ello, la situaci3n de Retana en el hogar, junto con su atavío, puede entenderse como una marca determinada de afeminamiento que contribuye a acrecentar la ambigüedad de ǵnero en la imagen autorial.

La caracterizaci3n de Retana como celebridad femenina se ve potenciada en el prólogo de *Mi novia y mi novio*<sup>13</sup> (Retana, 1923b), en el que Artemio Precioso encuentra al autor merendando en un caf3 de la Gran Vía madrileña y se acerca a él para preguntarle acerca de la entrevista que se publicará como prólogo de dicha novela. Sin embargo, Retana le indica que elimine dicho prefacio, y que, en su lugar, introduzca la siguiente serie de ruegos a sus admiradores y fanáticos:

[...] suplique usted en mi nombre a todas esas numerosas personas que a diario me piden retratos, autógrafos o simplemente me consultan, tengan la bondad de remitirme el sello para la contestaci3n, pues es muy triste que yo me tenga que gastar un duro diario en franquear una correspondencia que sólo tiene inter3s para mis comunicantes. [...]

Encargue usted a los j3venes de uno y otro sexo que espontáneamente y con diferentes pretextos se presentan en Manuel Silvela, 10, a conocerme personalmente que tengan al menos la consideraci3n de anunciarme su visita, pues si para mí es un placer atender a todo el mundo y complacer a todos en sus razonables peticiones, me fastidian las visitas a horas intempestivas (Retana, 1923c: 4–5).

Este comportamiento, en principio distante y frío, acerca la representaci3n del autor a otro de los elementos clave de la conformaci3n de la celebridad femenina, la fatalidad (Clúa, 2016: 10). No obstante, como bien demuestra Isabel Clúa a trav3s de las figuras de T3rtola Valencia y de Carolina Otero, si bien a principios del siglo XX este lugar común seguía vigente, al mismo tiempo podía ser cuestionado mediante una determinada postura ir3nica, en el caso de la primera, o, en el caso de la segunda, puesto en duda mediante la exposici3n del proceso de construcci3n de la puesta en escena de la seducci3n y de la identidad fatal, escapando así del

---

<sup>13</sup> Novela cuya influencia en el *ethos* autorial tal vez mereciera un breve estudio propio dado que se trata de una obra «autobiográfica» (1923b, p. 3) en la que el autor cuenta cómo se vio inmiscuido en una extraña relaci3n bisexual con dos hermanos.

encorsetamiento impuesto por la propia narrativa (2016: 172) Sin embargo, la subversión de la narrativa de la fatalidad y su puesta en evidencia también se da en el caso de Retana —salvando las distancias obvias entre la situación y el *ethos* de las artistas y los del escritor, dados los condicionamientos políticos vigentes para el desarrollo de ambos—. Obviamente, no se puede entender que la manipulación y la encarnación por parte de Retana del mito de la fatalidad suponga algún tipo de acto político consciente en contra de la opresión que la narrativa imponía a mujeres artistas y actrices. Aun así, la imitación de esta actitud por parte de Retana no sólo delata el carácter mimético de tal clase de estereotipos, sino también del propio género, que, como ya planteó Judith Butler se basa en una serie de actos, comportamientos y códigos que se repiten de manera imitativa y sin un original previo (2007: 269–270). Del mismo modo, la realización de un acto performativo «femenino» —la pose de fatalidad— en una persona cuya identidad de género es, en principio, masculina desnaturaliza la unidad reguladora de la coherencia heterosexual de sexo, identidad de género y actuación de género (2007: 267-268). Por otra parte, se podría alegar, como señala Butler en el caso de las travestidas (2007: 269), que la codificación de género adoptada por Retana en su pose de fatalidad reafirma la cultura hegemónica misógina y patriarcal a la que pertenecen este tipo de estereotipos, sin embargo, su puesta en escena por alguien considerado como hombre recontextualiza de manera paródica tal clase de significados y pone en evidencia su carácter cultural e imitativo, quedando desnaturalizado e invalidado.

Asimismo, se podría aducir que estos planteamientos con respecto al género no son válidos en este caso concreto, ya que no se habla de performativos inscritos en la superficie del cuerpo sino en un plano de postura autorial desprendido de un texto concreto. Si bien esto es cierto, no debe olvidarse la creencia ciega del lector y de la crítica tradicional en la existencia de un autor, de una persona real y física que nutre la obra, piensa vive y se vierte en ella (Barthes, 1987: 68), cuya identidad y personalidad en la mente del receptor se desprende de sus textos, es decir, de sus actos enunciativos (Maingueneau, 2010: 206). De este modo, estas líneas son reproducidas en la mente del lector como auténticos actos performativos de una persona real y con una codificación de género inestable e inscrita en el mundo real en el que él vive.

### 3. UN ESCRITOR MUY SIGLO XX: EL MUNDO ÉTICO DE ÁLVARO RETANA A TRAVÉS DE SU CORPORALIDAD

Según Maingueneau (2010: 209), el *ethos* permite articular el cuerpo y el discurso más allá de la oposición entre lo oral y lo escrito, manifestando la subjetividad emisora como una “voz indisociable de un cuerpo enunciante históricamente especificado” (2010: 209). Así, todo texto escrito presenta una “vocalidad” que puede manifestarse a través de diversos “tonos” que el receptor asociaría a una caracterización determinada del cuerpo del enunciador, que constituiría un “garante” construido por el destinatario a partir de los indicios que desprende la enunciación (2010: 210). Con ello, el *ethos* no sólo recubre el plano verbal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas que el receptor asocia a dicho garante. Estas determinaciones serían atribuidas por medio de representaciones colectivas estereotipadas pertenecientes a un *ethos* prediscursivo en el que el lector incorporaría o involucraría el *ethos* del autor. Dicha incorporación constituiría el proceso por el cual el intérprete o receptor involucra al autor en un determinado “mundo ético” basado en situaciones estereotipadas que vinculan al enunciador con determinadas actitudes o lugares comunes (Maingueneau, 2010: 210–211).

Dados los mecanismos de construcción de la celebridad a principios del siglo xx, los procesos de atribución de una corporalidad determinada al *ethos* del autor se ven facilitado por la amplia difusión de fotografías que acompañaban a muchas de las novelas, y que, aportaban una serie de significados clave a la imagen autorial. Así, partiendo de un reciente estudio sobre la recepción de la autora francesa Lucie Delarue-Mardrus (Clúa, 2021: 105–106), se puede realizar un acercamiento a la importancia de la imagen autorial divulgada a través de fotografías a la hora de consagrar la celebridad literaria. Para ello, es necesario partir de los cambios en la noción de fama que, nutrida por lo transitorio y lo pasajero, se desvincula de lo heroico y la permanencia cultural (Garval, 2008). En este contexto, resulta crucial del mismo modo el “capital de visibilidad” que nace a través de los nuevos medios de comunicación y su fácil capacidad de reproducción que permite su difusión masiva, con su consecuente democratización de las imágenes (Heinich, 2012).

De este modo, la profusión de fotografías del autor que acompañan las novelas es crucial a la hora de presentar una imagen del autor y de definir su postura. Así, en la contraportada de *Lolita buscadora de emociones*

(1923c), se muestra una fotografía del autor (Fig. 1) que permite ampliar la sensación de intimidad con el escritor, ya que aparece retratado en una excéntrica y aterciopelada bata que, si bien puede resultar sofisticada, no deja de ser un atuendo doméstico que rompe con la representación del escritor como autoridad u hombre distinguido. Asimismo, toda masculinidad parece desvanecerse no sólo por el atuendo, sino por la manera de portarlo que deja ver directamente su pecho escotado. Además de este alejamiento de la virilidad, ¿qué significado puede adquirir esta postura concreta de Retana? Si bien en los retratos fotográficos pertenecientes al ámbito de la realeza, el poder político o la burguesía el cuerpo toma un lugar secundario y se articula de manera formal y austera; en el caso de las trabajadoras del mundo del espectáculo —y de Retana— el cuerpo se articula como lugar de deseo y fantasía, y por tanto algo exhibible (Clúa, 2016: 78). Sin embargo, no se debe obviar que el alcance industrial de la fotografía como medio de promoción de actrices, había sido crucial en la fetichización del cuerpo femenino como objeto de consumo visual ante una mirada masculina<sup>14</sup> (2016: 77). De esta manera, esta presentación erotizada del cuerpo masculino del autor subvierte el juego voyeurístico tradicional heterosexual en el que la mirada masculina contempla el cuerpo femenino, apuntando de nuevo a la ambigüedad genérica y a la disidencia sexual. En cuanto al rostro, sus cejas depiladas y labios perfilados junto con su insinuante y leve sonrisa apuntan claramente a modelos y estereotipos de belleza del rostro femenino.

---

<sup>14</sup> Sin embargo, el papel de las actrices fotografiadas no fue pasivo, sino que tuvieron un papel de agente a la hora de crear una imagen célebre en torno a su cuerpo y la comercialización con su imagen, alcanzando una situación empoderamiento oculta bajo una máscara de ofrecimiento al público (Clúa, 2016, p. 71)



Fig. 1. *Lolita buscadora de emociones* (contraportada) (1923c). Extraído de: [A Virtual Wunderkammer: Early Twentieth Century Erotica in Spain](#), (27/1/2022).

Sin embargo, mayor protagonismo reciben sus rasgos en la contraportada de *Flor del mal* (Fig. 2), donde el autor más que sostener su rostro sostiene su máscara artificialmente perfilada y cuidada. De esta fotografía se sirve Maite Zubiaurre (2014: 19–20), cuyo análisis suscribimos, para ejemplificar el modelo de autoría sicaléptica, célebre, ambigua y decididamente femenina, moderna; enfrentado a un retrato de



Unamuno del que se desprende una actitud seria, recta y meditabunda, acorde con los ideales tradicionales de la fama literaria.



Fig. 2. Álvaro Retana. Contraportada de *Flor del Mal* (1924). extraído de [A Virtual Wunderkammer: Early Twentieth Century Erotica in Spain](#) (27/1/2022).

Otra de las fotografías (Fig. 3) que perfilan de manera general y esbozada la imagen del autor, aparece en una de las reseñas a su novela *La carne de tablado* (1918), que se expondrá más adelante. En esta fotografía el escritor aparece con una pajarita, apoyado sobre unas pieles y con una pose y unos rasgos que hacen alusión a la infantilización hecha fetiche y objeto de deseo que se expuso anteriormente. Todas estas poses con sus

diversos referentes de excentricidad, artificialidad, afeminamiento y ambigüedad sexual fuerzan a no pasar por alto el uso que hace Retana del cuerpo como máscara y superficie en la que construir una identidad concreta que sea objeto de consumo y de deseo erótico.

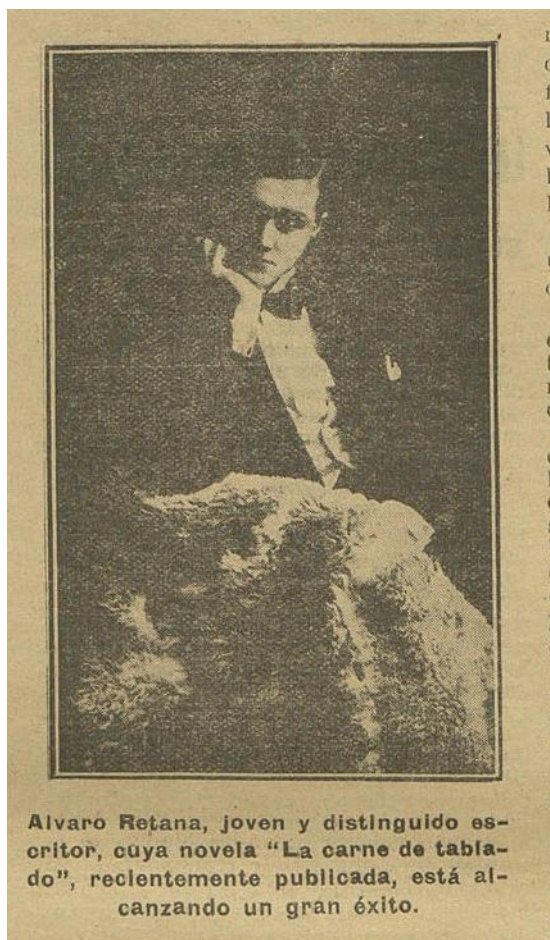


Fig. 3. Álvaro Retana en «Libros nuevos. *La carne de tablado*, por Álvaro Retana», en *La mañana*, 5/01/1918: 9 (Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España)

Esta actitud agentiva del autor sobre su imagen construida a partir de diversos referentes y con distintos significados hace de Retana una especie de *material girl*, término utilizado por Helena González (2008) en un

análisis sobre la construcción identitaria y performática de Carolina Otero. Según su estudio, la voluntad de gestión de su imagen como objeto de deseo de dicha artista confirma la posibilidad de una feminidad heterosexual desafiante a la mirada masculina y ajena al control patriarcal (2008, p. 149). Así, de manera paralela e inspirada en los mecanismos de gestión de su imagen de las actrices, Retana se configura como objeto de deseo masculino, pero decididamente femenino y ambiguo, ofreciéndose no para deleitar una mirada masculina y heterosexual, sino para una mirada rompedora y desafiante con el orden patriarcal, bisexual —tengamos en cuenta que Retana siempre se refiere a sus admiradores «de uno y otro sexo» (1923c: 5)— ambigua, y que sobrepasa los binarismos de género y sexualidad.

#### **4. EL RETRATO AL COMPLETO: LA IMAGEN AUTORIAL EN BOCA DE LA CRÍTICA, UN BREVE ESBOZO**

Si bien la recepción y acogida del autor podría merecer un estudio individual, este esbozo de la imagen autorial no puede pasar por alto la caracterización que se ofrece en textos y fotografías procedentes de revista y prensa, que pertenecían al mismo circuito comercial que las colecciones de novelas en las que se publicaban las obras de Retana, con las que compartían espacio de venta (Zamostny, 2017). Además, el acercamiento de la crítica al autor constituye un recurso crucial para esbozar formas de percepción —o no— de la disidencia sexual y de género y su tratamiento en los medios de comunicación.

Así, se encuentran críticas favorecedoras al autor y que en cierto modo reproducen la actitud que de él se desprende en su obra como la publicada por Fernando Herce (1918) en el diario *La mañana*, en enero de 1918, un año antes a la publicación de *Las locas de postín* (1919). El texto en cuestión es una reseña periodística de la novela de Retana *La carne de tablado* (1917), en la que se hace eco de los conocidos artículos “tan llenos de frivolidad como de picardía, de gracia como de descaro” del autor; de su “desenfado moceril alegre y audaz” y de su temperamento “arbitrario, muy peculiar y muy antojadizo”. Así, esta columna se acompaña de la fotografía anterior (Fig. 3) en la que se muestra a Retana con rasgos infantilizados y con mirada desafiante al lector. Un año y algunos meses después, el mismo crítico (Herce, 1919) se refiere al autor como un “jovial panegirista de amoralidades y de aberraciones eróticas” para el que el pecado es “algo alegre, mofador y travieso”. Las buenas críticas proceden

desde distintos puntos, así, en la revista *España Médica* se publica en 1921 una reseña de la novela *El octavo pecado capital* (1920) firmada por el Doctor Corral y Mairá (1921), quien califica a Retana como “atildado y brillante literato, «muy siglo XX»” y su novela como: “un estudio médico perfecto de etiología, patología y sintomatología de *vesania sensual* [...] es la presentación de un caso físico-`patológico de sensualismo [...]”. Sin embargo, lo más llamativo de dicha crítica es que el autor indica que la novela finaliza «con provechosa lección de moralidad, amputando, destruyendo lo abyecto, lo enfermo, lo putrilaginoso, para que no perdure y prolifere su insano influjo social.” En este caso, parece ser que el dicho doctor no ha percibido la actitud celebratoria de la disidencia sexual de Retana, así como su deliberada actuación de género ambigua y la sensibilidad *camp* que de sus textos se desprende, creyendo así en las poses de rechazo y condena que el autor toma en algunos de sus prólogos, como se vio anteriormente con *Las locas de postín* (1919).

Sin embargo, más llamativa nos parece la crítica al autor titulada “Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios”, publicada de manera anónima en la revista satírica *Buen humor* el 17 de diciembre de 1922, en la que se acusa a Retana de plagiar *Las mil y una noches* en su novela *El encanto de la cama redonda* (1923a). Obviando las cuestiones relativas al supuesto plagio, que de por sí afectan negativamente a su autoría, originalidad y “genio” literario, nos centraremos en los ataques directos a la postura autorial. Así, se pone en entredicho su calificación como “el novelista más guapo del mundo” y se pone en evidencia el asunto de la edad:

Nunca ha sido un mérito del buen novelista la juventud, y menos aún la belleza. Además de que todo el mundo sabe con nosotros que no cumple ya el Sr. Retana los treinta y dos años, aunque él se empeña en presumir de *tobillero* (Anónimo, 1922: 9-10).

Atendiendo a la división expuesta anteriormente entre la “persona”, el “escritor” y el “inscriptor”, se debe añadir que Maingueneau (2015: 20), subdivide la figura del “inscriptor” en dos papeles, el del enunciador y de “autor-responsable” en función de «ministro de la institución literaria», que habría de responder del texto. De este modo, acorde con la terminología de dicho crítico, las acusaciones de plagio recaerían sobre la figura del “autor-responsable”. Así, estas críticas ponen de manifiesto la concatenación y unión en la crítica tradicional entre estas tres figuras, ya

que, en este artículo escarnecedor contra Retana, su talento literario no es socavado únicamente por la supuesta falta de originalidad del “autor-responsable” sino también a través de ataques hacia la imagen del “escritor” a través de evidenciar su artificialidad y la falta de coherencia con la supuesta “persona” física que llevaría su “existencia social” de manera falsa, alardeando de una juventud que no posee.

Por último, en esta línea se insertan otra serie de descréditos (Fig. 4) hacia la imagen autorial de Retana, basados en el menosprecio de la coherencia heterosexual entre sexo, identidad y actuación de género (Butler, 2007: 265). Si la imagen de Retana ha pretendido moverse en el plano de la ambigüedad, el afeminamiento y romper así con los cánones tradicionales de género y sexualidad, la acusación recae en señalar que realmente es un señor más envejecido que el joven que dice ser, en que viste un traje de estilo burgués y masculino y no sus exóticas prendas, y en que no porta una pluma sino una escopeta. Esta calificación supone un desafío y un rechazo al orden heterosexual y patriarcal, que se puede contextualizar según las teorías sobre la heterosexualidad obligatoria y su sistema de valores subsiguiente expuesto por Monique Wittig (2006). Así, señala cómo este sistema político se construye con una clara tendencia a la universalidad que tiene como consecuencia la incapacidad de concebir una cultura en la que la heterosexualidad no ordene todas las relaciones humanas y su producción de conceptos y valores (Wittig, 2006, p. 52). Así, la carga despectiva se basa en un sistema de calificación y de valores invertido, en el que los ideales de masculinidad son escarnecedores en alguien cuya identidad se presupone de hombre y la indefinición y el afeminamiento aquello que se debe pretender o alcanzar para ser una figura literaria atractiva, célebre, moderna y rompedora.



Fig. 4. Álvaro Retana en la revista en “Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios”, en *Buen humor*, 17/12/1922 (9-10). (Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España).

## CONCLUSIONES

Como se ha visto, la figura autorial de Álvaro Retana se compone de diferentes líneas culturales populares en su tiempo y pertenecientes a la modernidad y a la sicalipsis, ya sea a favor de ella, como el joven frívolo o la celebridad literaria ambigua y afemina; o en su contra, como la pose de escritor moralista. El choque entre ellas y la artificialidad a la hora de personificarlas fuerzan a entender al autor como un lugar de encrucijada entre distintos motivos recurrentes en el horizonte de expectativas del lector medio de la época. De este modo, la explicación de la postura autorial por medio de la alusión a una persona física real que se reflejaría

en la imagen autorial resulta insuficiente e inexacta. Por ello, este estudio ha pretendido conformar una reconstrucción del *ethos* y de la postura autorial conjuntamente para así ofrecer un análisis completo sobre unas líneas de interpretación precisas de la figura autorial basadas en el reconocimiento de la disidencia de género y sexualidad. Sin embargo, cada receptor conformaría una construcción mental sobre el autor determinada en base a su imaginario, ideología y conocimientos previos, por lo que resulta imposible establecer un estudio completamente objetivo de todas y cada una de las líneas de interpretación de Retana, existiendo tantas como lectores de su obra.

Estas líneas de construcción de una postura autorial no responden a la idea de autoridad masculina e insigne, sino que responden al nuevo modelo de producción y consumo cultural basado en la persona como reclamo para la obra. De este modo, se perturba la idea tradicional de autoría y se acerca a nuevas formas de celebridad que resultaban más llamativas para el consumidor medio o para otros grupos subalternos alejados de la normatividad. Estas formas de celebridad eran encarnadas principalmente por actrices y cupletistas, cuyos comportamientos y códigos son imitados por el autor en sus prólogos. De este modo, no sólo se acrecienta su catalogación como figura célebre y como producto de consumo, sino también su cariz disidente y de género ambiguo. Sin embargo, los textos prologales de Retana no hacen mención directa a la cualidad disidente del autor, sino que ofrecían la posibilidad de encarnar esta clase de identidades sin hacer mención directa a esta disidencia. La no verbalización directa de esta condición no debe aducirse por razones de censura o de ocultamiento, sino a un uso *camp* del lenguaje que mostrara dicha condición únicamente a quien compartiera vivencias y horizonte de expectativas. De este modo, el uso de unas formas de comunicación compartidas y sólo entendidas por aquellos individuos subalternos con un mismo campo referencial apunta al surgimiento de un subgrupo homosexual con una identidad y una caracterización definida, que tiene una representación y una producción cultural representada en las obras de Retana. Por último, se debe destacar que las líneas de construcción de tal clase de identidades no se basan en actos sexuales o afectivos, sino en una concreta actuación de género que se desliga de manera radical de la masculinidad y la coherencia heterosexual, construyéndose así en el ámbito público y social, cuyo orden puede verse afectado o cuestionado por la representación y visibilidad de estos sujetos subalternos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1922), “Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios”, *Buen humor*, 17/12/1922, pp. 9-10
- Barreiro, Javier. (2001), *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza: UnaLuna Ediciones.
- Barthes, Roland. (1987), *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Bernaldo de Quirós, Constancio y Llanas Aguilaniedo, José María. ([1901] 1998), *La mala vida en Madrid: Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*, Justo Broto Salanova (ed.) Zaragoza: Egido Editorial.
- Bru Ripoll, Carmen y Pérez Sanz, Pilar (1988), “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*. Méjico. D.F.: Paidós.
- Clúa, Isabel (2016), *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el Fin-De-Siècle*. Barcelona: Icaria.
- Clúa, Isabel (2021), “La recepción de Lucie Delarue-Mardrus en la Edad de Plata: tensiones en torno a autoría y feminidad”, *Çedille*, 20, pp. 103–108. Disponible en: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2021.20.07> (fecha de consulta: 27/01/2022).
- Corral y Mairá (1921) “Patología sensual”, *España Médica*, 10/04/1921, p. 12.
- Escuder, José María (1895), *Locos y Anómalos*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.



Foucault, Michel (2007), *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Méjico. D.F., Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Garval, M. (2008). “Cléo de Mérode’s Postcard Stardom”. *Nineteenth Century Art Worldwide. A Journal on Nineteenth-Century Visual Culture*, 7:1. Disponible en: <http://www.-19thc-artworldwide.org/spring08/112-cleo-de-merodes-postcard-stardom>, (fecha de consulta: 27/01/2022).

González, Helena. (2008), “La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la Belle y la Material Girl.”, Joana Masó (ed.), *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona: Icaria, pp. 145-162.

Heinich, Nathalie (2012), “*De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*”, París: Gallimard.

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.

Herce, Fernando. (1918), “Libros nuevos. La carne de tablado, por Álvaro Retana”, *La mañana*, 5/01/1918, p. 9.

Herce, Fernando. (1919) “Libros nuevos. *Los extravíos de Tony*, por Álvaro Retana”, *La mañana*, 23/10/1919, p. 4.

Litvak, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Antoni Bosch.

Maingueneau, Dominique. (2010), “El enunciador encarnado. La problemática del Ethos”, *Versión*, 24, pp. 203–225.

Maingueneau, Dominique. (2015), “Escritor e imagen de autor”, *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 17–30. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241139](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139) (fecha de consulta: 27/01/2022).

Meizoz, Jérôme (2009), “Ce que l’on fait dire au silence: posture, ethos, image d’auteur”, *Argumentation et Analyse Du Discours*, 3.

Disponible en: <https://doi.org/10.4000/aad.667> (fecha de consulta: 27/01/2022).

Mira, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca*, Madrid: Egales.

Newton, Esther (1979), *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

Peral Vega, Emilio (2021), “*La verdad ignorada*”. *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, Madrid: Cátedra.

Regnier, Claudina [Retana, Álvaro] (1911), “Renglones de una excéntrica”, *El Heraldo de Madrid*, 17/03/1911.

Retana, Álvaro. (1920). *Currito el ansioso*, Madrid: Biblioteca Hispania.

Retana, Álvaro. (1923a). *El encanto de la cama redonda*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Retana, Á. (1923c). *Mi novia y mi novio*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Retana, Álvaro (1923c). *Lolita buscadora de emociones*. Madrid: Atlántida.

Retana, Á. (1924). *Flor del mal*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Retana, Á. ([1919]2013), “Las «locas» de postín”, Maite Zubiaurre, Audrey Harris y Wendy Kurtz (eds.) *Las “locas” de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones, El tonto*. Doral: Stockcero.

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

Sontag, S. (1964). *Notes on camp*. Disponible 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: 27/01/2022).

- Vázquez García, Francisco y Cleminson, Richard (2011), *Los invisibles: Una historia de la homosexualidad masculina en España (1850-1939)*. Granada: Comares.
- Vernet Pons, Vicenç (2007), *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana*. Universitat Rovira i Virgili. Tesis doctoral. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/8788> (fecha de consulta: 27/01/2022).
- Villena, Luis Antonio de (1999), *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, Madrid: Pretextos.
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.), Madrid: Egales.
- Zamostny, Jeffrey (2012), “Faustian figures: Modernity and Male (Homo)sexualities in Spanish Commercial Literature, 1900-1936”, *Theses and Dissertations-Hispanic Studies*, 4. Universidad de Kentucky. Disponible en: [https://uknowledge.uky.edu/hisp\\_etds/4](https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/4) (fecha de consulta: 27/01/2022).
- Zamostny, Jeffrey (2017), “Introduction: Kiosk Literature and the Enduring Ephemeral”, Jeffrey Zamostny & Susan Larson (eds.), *Kiosk Literature of Silver Age Spain*, Bristol-Chicago: Intellect, pp. 1-17.
- Zubiaurre, Maite. (2014), *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*, Madrid: Cátedra.
- Zubiaurre, Maite, *A Virtual Wunderkammer: Early Twentieth Century Erotica in Spain*, Recurso Digital disponible en: <http://sicalipsis.humnet.ucla.edu/about> (fecha de consulta: 27/01/2022).