

Isabel Clúa

Cuerpos de escándalo

Celebridad femenina en el *fin-de-siècle*

Icaria  Ακαδημεια
MUJERES Y CULTURAS



ISABEL CLÚA

CUERPOS DE ESCÁNDALO

CELEBRIDAD FEMENINA
EN EL *FIN-DE-SIÈCLE*

Icaria  Ακαδημία
MUJERES Y CULTURAS

Este libro ha sido impreso en papel 100% Amigo de los bosques, proveniente de bosques sostenibles y con un proceso de producción de TCF (Total Chlorine Free), para colaborar en una gestión de los bosques respetuosa con el medio ambiente y económicamente sostenible.

La Serie *Mujeres y Culturas*, dirigida por Marta Segarra, incluye ensayos que se sitúan en el campo de los estudios culturales sobre mujeres, género y sexualidad. Se inició en 2000 con los volúmenes *Feminismo y crítica literaria* y *Nuevas masculinidades*, y ha seguido publicando obras teóricas y críticas en dicho campo. Su sede editorial se halla en el *Centre Dona i literatura* de la Universitat de Barcelona (<http://www.ub.edu/cdona>). Consta de un Comité científico, formado por: Anne E. Berger (Université Paris 8-Vincennes Saint Denis); Peggy Kamuf (University of Southern California); Ginette Michaud (Université de Montréal); Frédéric Regard (Université de la Sorbonne-Paris 4).

Diseño de la cubierta: Laia Olivares
Fotografía de la cubierta: *Harlay & Baxone, Ellen & Otero*, de Léopold-Émile Reutlinger

© Isabel Clúa

© De esta edición: Centre Dona i Literatura
Icaria editorial, s. a.
Arc de Sant Cristòfol, 11-23
08003 Barcelona
www.icariaeditorial.com

Primera edición: diciembre de 2016

ISBN: 978-84-9888-738-9
Depósito legal: B 23446-2016

Fotocomposición: Text Gràfic

Impreso por Romanyà/Valls, s. a.
Verdaguer, 1, Capellades (Barcelona)

Printed in Spain. Impreso en España. Prohibida la reproducción total o parcial.

ÍNDICE

Introducción 7

- I. Comerciar con el deseo: espectáculos populares y exhibición femenina 15
- II. De mercancías y vendedoras: las paradojas de la celebridad 35
- III. Dejarse ver no es enseñarse: los usos de la imagen 63
- IV. Ser anómala en todo: escándalo y excentricidad 93
- V. Con virtud no se va a ninguna parte: los imaginarios de la feminidad 143
- VI. Lo más bonito es mentir: imaginarios de la nación 181

Referencias bibliográficas 223

INTRODUCCIÓN¹

Cree el vulgo y las beatas, sobre todo, que estas celebridades del Arte o de la Galantería son «malas» porque sí, y en general se las supone seres inferiores, mercenarias del amor, que a todas horas se refocilan con el primero que llega, si las paga. ¡Qué disparate! [...] el que crea que hacen más que cualquiera burguesa morigerada, se equivoca.

Wenceslao Retana, *La tristeza errante*

El 6 de noviembre de 1898 se publica el primer número de la exitosa revista *Vida Galante*. Bajo su cabecera, una fotografía de Carolina Otero domina la portada y, junto a ella, una breve columna en la que se alaban las cualidades artísticas y no tan artísticas de la bailarina, en cuyas caderas —concluye el texto— lleva «todo nuestro arte nacional». Falta menos de un mes para que se firme el Tratado de París, por el que se confirma la pérdida de las últimas colonias del Imperio español, sellando el famoso Desastre del 98 que según la historiografía literaria tanto habría de marcar el rumbo y el tono de nuestras letras.

El encuentro fortuito con esta portada y, más concretamente, con esa imagen de Carolina Otero en esa revista y en ese contexto es el origen de la investigación que se recoge en este libro y que se sitúa en el ámbito de la cultura popular y comercial del fin de siglo, tomando como foco de análisis la idea de celebridad femenina, que —y ese fue el descubrimiento al que me llevó contemplar esa portada— constituye un elemento recurrente del escenario de la época, no solo en el ámbito hispánico. Por ello, la investigación que ocupa estas páginas, aunque se circunscribe a este espacio, adopta una perspectiva transnacional.

1. Este trabajo es un resultado del proyecto de investigación del Plan Estatal de I+D+I «Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI» (FEM2014-57076-P).

Estos dos anclajes, lo popular y lo transnacional, resultan elementos claves —de ahí mi interés por ellos— para reconsiderar el estudio cultural de un período que ha estado dominado, durante mucho tiempo, por la sombra de ese Desastre al que me acabo de referir y que brilla por su ausencia en el universo de frivolidad, erotismo y desenfado que caracterizará buena parte de la cultura popular española de entresiglos y del que *Vida Galante* es uno de sus epicentros. Esta observación no resulta novedosa: autores como Labanyi ya han señalado que la historia cultural de la España moderna ha tendido a construir una «narrativa sin fisuras que da cuenta de la evolución de la alta cultura» (2000, p. 3); del mismo modo, Mira señala cómo la periodización estándar de la literatura española del momento parece saltar del modernismo y el 98 a las vanguardias de los años 20, dejando de lado lo que es «nada más y nada menos que la emergencia de la primera literatura española “auténticamente” popular» (2004b, p. 31). En ese sentido, este trabajo sigue la estela y pretende sumarse a trabajos académicos como los de Pura Fernández, Maite Zubiaurre, Serge Salaiün, Christine Rivalan-Guégo, etc., que, desde perspectivas e intereses diversos, han explorado la cultura popular del período finisecular y con ello, han modificado radicalmente nuestra visión sobre el mismo. Estos trabajos se suman a muchas otras aproximaciones que han puesto de relieve la necesidad de reevaluar la crisis de fin de siglo para entenderla no tanto como un fenómeno nacional sino como una manifestación local de un fenómeno transversal que afecta a toda la cultura europea. Aunque los avances en esta dirección han sido múltiples, son todavía enormes los esfuerzos que cabe hacer en este campo.

Este estudio pretende contribuir también a esta visión más amplia, que el propio objeto de estudio demanda, pues la emergencia de la celebridad es un fenómeno que se produce en las culturas occidentales al hilo de cambios generalizados como la aparición del ocio, la espectacularización de la vida cotidiana o el desarrollo incipiente de las industrias culturales. Más aún, la noción misma de celebridad está conectada a la capacidad de trascender fronteras nacionales y alcanzar un éxito lo más amplio y masivo posible. Al fin y al cabo, volviendo a *Vida Galante*, la columna que habla de la Otero lleva como título «España en París» y hace del triunfo de la

bailarina en la capital cultural del momento uno de los argumentos básicos para justificar su presencia en la revista.

Sin embargo, más allá de apelar a mi interés como investigadora en un ámbito popular y comparatista, la visión de esa portada generó otras cuestiones: ¿Por qué una revista de letras, por muy frívola que fuera, incluía de modo evidente imágenes de mujeres, algunas anónimas, otras bien conocidas, todas ellas relacionadas con el mundo del espectáculo? Carolina Otero ocupaba la portada del primer número, en el segundo aparecía Rosario Guerrero y, en los sucesivos, así como en las páginas interiores, la profusión de imágenes de actrices, bailarinas, cupletistas y modelos era avasalladora. La respuesta, en parte, saltaba a la vista: eran objeto de consumo erótico por la vía visual, lo cual me llevó a otra pregunta: ¿en qué medida esa exposición reforzaba unos roles de género establecidos y enfatizaba la posición de objeto de esas mujeres? ¿Cómo y de qué manera algunas de esas artistas se convertían en figuras de interés público, en celebridades conocidas más allá de su labor en los escenarios? ¿Acaso era a causa de esa exposición mediática?

Tratar de responder a esta pregunta me llevó a emprender la investigación que se materializa en este volumen. Los dos primeros capítulos tratan de esbozar las circunstancias, materiales y discursivas, que permitieron la incorporación masiva de mujeres a los espectáculos populares y, al hilo de ello, la aparición de auténticas celebridades. Por un lado, el despegue de las industrias culturales da lugar, sobre todo desde el último tercio del siglo XIX, a un diverso abanico de espectáculos comerciales, en los que la preminencia de la mujer como objeto de exhibición constituía un elemento común; así, el teatro bufo, los cafés-conciertos, los *music-halls* o los teatros de variedades se convirtieron en pingües negocios que definieron el ocio y el tiempo libre de las últimas décadas del XIX y las primeras del XX. Por otro lado, el gesto de contemplar a una mujer constituida como objeto de placer visual forma parte —como se aborda en el capítulo segundo— de un modelo cultural omnipresente por el que la mirada se define como masculina mientras que lo contemplado se define como femenino; este patrón se lleva al extremo al tiempo que se problematiza en el contexto que me ocupa: la visibilización de las mujeres de espectáculo se emplaza en el territorio de las fantasías masculinas y capitalistas sobre el consumo del cuerpo femenino,

pero la notable presencia de estas mujeres en la esfera pública implica también una contravención de esas normativas de género que vinculan el ideal femenino a la virtud y lo privado. De ahí, como concluye Felski (1995), que la actriz y/o la prostituta emerjan como figuras públicas que canalizan los deseos y las ansiedades en torno a la feminidad, pero también en torno a la economía, la sexualidad, etc. porque encarnan muchas de las contradicciones ligadas a estos ejes.

Asumiendo este punto de partida, los siguientes capítulos se centran en explorar cómo esa exposición femenina en circuitos de consumo visual comerciales da pie al fenómeno de la celebridad; dicho de otro modo, cómo algunas de esas mujeres expuestas como objetos de contemplación aprovechan los mecanismos de la industria y los códigos culturales del momento para trascender los escenarios y convertirse no solo en sujetos de interés público sino en sujetos capaces de organizar una carrera profesional, alcanzar una independencia económica y garantizarse un espacio de agentividad propia.

El capítulo tercero aborda lo que a mi entender marca la diferencia frente a otras formas de fama y notoriedad anteriores: el uso de la imagen, cuyo despegue comercial a lo largo de la segunda mitad del XIX es imparable. La irrupción de la fotografía permite expandir masivamente la presencia de las artistas más allá del escenario, lo que tiene una consecuencia fundamental: la posesión de un talento artístico queda en segundo plano puesto que el objeto de interés ya no es la capacidad de la intérprete sino su identidad. En ese sentido, muchas de las artistas utilizarán la fotografía como medio privilegiado para construir esa identidad pública, hecho que, entre otras cosas, problematiza considerarlas como objeto de consumo puramente pasivo que se limita a mostrarse tal cual se espera.

El uso interesado del medio fotográfico para construir una notoriedad pública y una determinada imagen de sí mismas ya señala un papel activo por parte de las intérpretes, que abordo en detalle en los siguientes capítulos, dedicados a explorar lo que entiendo como los tres núcleos discursivos que las artistas manejan para producirse como figuras públicas capaces de llamar la atención y atraer al público a sus espectáculos. Esos tres elementos son la excentricidad, la fatalidad y exotismo, que no dejan de ser tres avatares de una misma cosa: la otredad, la diferencia, que estas mujeres explotan como recurso comercial. Pero este uso instrumental da pie tanto a

un intenso diálogo con las convenciones sobre la feminidad, con las que se juega y a las que se desafía al mismo tiempo, como a notables formulaciones sobre la capacidad creativa y la posición autorial de estas mujeres.

El cuarto capítulo se centra en la idea de excentricidad como marca de presentación ante el público. Ser anómala, distinta, rara, extraordinaria responde a la necesidad de destacar sin llegar a ser incomprensible, elemento clave en la constitución de la celebridad moderna (Dyer, 2004). Pero la adopción de una personalidad excéntrica, fuera de lo común, constituye también una estrategia para gestionar la difícil condición de ser una celebridad femenina ya que ser mujer y estar expuesta contraviene el ideal de la domesticidad y el recato femenino propio del momento. En este aspecto, la promoción constante de una identidad muy alejada de la mujer «normal» supone la apertura del imaginario cultural a nuevos y distintos modelos de mujer.

La tensión entre los códigos de feminidad normativos y sus desviaciones también atraviesa el capítulo quinto, dedicado a contemplar cómo las mujeres de espectáculo negocian con una de las imágenes de lo femenino dominante en el período: la *femme fatale*. Este mito interesado sobre la feminidad constituye un referente claro para el público y refuerza el carácter seductor de las artistas al tiempo que encaja a la perfección con su carácter anticonvencional. Pero lejos de asumir pasivamente ese imaginario, las artistas lo utilizan estratégicamente a través de un diálogo permanente, muchas veces irónico y hasta paródico.

Una táctica similar atañe al diálogo con los imaginarios nacionales que, en este contexto, van de la mano con los imaginarios de género: los nuevos consumos de la etnicidad y la nación a través de espectáculos de todo orden generan una fascinación por lo exótico que se suma a la fascinación forjada a lo largo del XIX por las sociedades preindustriales. El orientalismo es la cara más conocida de esta confluencia y España entra de lleno en esa lógica, pues en el imaginario del momento se configura como un espacio atávico, incivilizado, bárbaro, opuesto a lo europeo, civilizado y moderno. La retórica de la alteridad que atraviesa estos tropos orientalistas sobre España atañe también a lo femenino y su materialización por excelencia se da en el mito de Carmen, una de las *femmes fatales*

más clásicas y conocidas. Las mujeres de espectáculo asumen a conveniencia este mito, pero en su teatralización de lo nacional y lo racial con fines promocionales abren interesantes cuestiones en torno a la autenticidad, las relaciones centro/periferia y metrópolis/colonia entre otros, que exploro en el último capítulo.

Aunque estos núcleos temáticos cartografían, o al menos eso espero, el surgimiento de la celebridad femenina en el fin de siglo y exploran las posibilidades políticas que ella conlleva, soy consciente de todas las puertas que quedan abiertas y de los ámbitos que quedan por estudiar. Como en toda investigación, me temo, son muchos los materiales que han quedado fuera en aras de la coherencia, tanto materiales literarios como periodísticos que he utilizado indistintamente porque las mujeres de espectáculo aparecen como figuras recurrentes en la ficción y en la «realidad», pero, sobre todo, porque si algo pone de relieve el estudio de estas figuras es que ficción y realidad no son territorios netamente separados y que los imaginarios se tejen simultáneamente en ambos espacios. También han quedado fuera muchos nombres propios que participan de lleno en los procesos y mecanismos que describo; aunque menciono a muchas artistas del momento, hay que reconocer que son cuatro mujeres las que operan como hilo articulador: Carmencita (Carmen Dauset), Carolina Otero, Rosario Guerrero y Tórtola Valencia. La elección de estos cuatro nombres se justifica por su fama, pero también por la complejidad con la que se constituyen como celebridades y mujeres de éxito. Aunque son muchas las bailarinas, actrices, cupletistas equiparables, no puedo dejar de mencionar dos ausencias que sin duda merecerían estudiarse pero que han quedado excluidas para no excederme: La Fornarina y Raquel Meller, que suponen otras dos cumbres de la celebridad y el estrellato.

En última instancia, también soy consciente de las muchas preguntas no resueltas que mi discurso en torno a la agentividad de las celebridades femeninas puede suscitar: cosificación y agencia, reificación y empoderamiento son conceptos que giran vertiginosamente a su alrededor, resignificando el cuerpo y la identidad femenina a veces de forma muy conflictiva. A diferencia de otras mujeres del período, intelectuales o escritoras, que tienen una postura definida respecto al papel de la mujer o que expresan su creatividad de un modo más convencional, las artistas que trabajo plantean enormes

contradicciones. Sin embargo es precisamente esta conflictividad y sobre todo, su enorme popularidad lo que justifica un análisis de su significación cultural, pues como le recuerda Enrique Gómez Carrillo a Emilia Pardo Bazán tratando de consolarla ante la indiferencia de París hacia su persona:

Convénzase usted de ello, señora y querida maestra: en París no conocen a Castelar. Ni a usted. Ni a Blasco que vale mucho. Ni a Bonafoux que se ha consagrado en cuerpo y alma a Francia. Ni a mí. En cambio conocen y admiran a la Otero, a la Guerrero y a la Tortajada. (1900, p. 181)

Como cualquier trabajo de largo aliento, esta investigación ha ido creciendo al hilo del diálogo con otros colegas con quienes he podido intercambiar certezas, interrogantes y perspectivas comunes en distintos espacios académicos que hemos compartido o que, incluso, ellos mismos han facilitado. De entre todas esas personas que me han ayudado a pensar este tema de estudio y seguir adelante con este trabajo, no quiero olvidar a Pepa Anastasio, Álvaro Ceballos, Enrique Encabo, Pura Fernández, Jordi Luengo, Marie Linda Ortega, Dolores Romero y Margot Versteeg.

Una parte importante de este diálogo se la debo a Beatriz Ferrús, directora del proyecto «Las primeras escritoras y artistas profesionales: redes de mujeres y mitologías de progreso», financiado por el Instituto Franklin entre los años 2013 y 2015. Más allá de que este proyecto me llevara a abrir vías de reflexión que no había contemplado y que por tanto, le agradezco que me incorporara al equipo, es mucho más lo que le debo: como poco, la complicidad, el ánimo y el apoyo constante. Pero, sin duda, mi interlocutora más importante, por su conocimiento de la época y los materiales que trabajo y por compartir monomanías y obsesiones al respecto ha sido Alba del Pozo; empezaría a agradecerle tardes de trabajo, conversaciones sobre el tema... y no acabaría: ella sabe todo lo que le debo.

Sin embargo, nada de esto hubiera sido posible sin el sostén material, emocional e intelectual que el Centre Dona i Literatura me ha proporcionado a lo largo de estos años. A todos mis compañeros y compañeras les doy las gracias por su constante estímulo que me ha hecho crecer como investigadora mucho más de lo que hubiera

podido imaginar, pero tengo que mencionar explícitamente a Marta Segarra y Helena González, por no dejarme decaer, por darme instrumentos para seguir adelante y, en última instancia, por hacer posible la publicación de este volumen.

Y por último, a Saúl, por no dejarme bajar el telón y hacer que el espectáculo continúe.