

IDOLOS DE FRIVOLIDAD: LA ESPECTACULARIZACION DEL CUERPO FEMENINO Y LAS CELEBRITIES DEL FIN DE SIGLO

Isabel CLÚA
UNIVERSITAT DE BARCELONA, ESPAGNE

Como es bien sabido, la crisis que cierra el siglo xix en España y que permea la producción literaria y artística del momento va más allá de cuestiones políticas o nacionales y es indisociable de un fuerte debate en torno a la cultura y la subjetividad modernas. Parte central de esta modernidad en disputa lo constituye el conjunto de nuevas prácticas culturales entre las que destaca la proliferación de espectáculos que abarcan desde el teatro comercial hasta los cafés-concierto, los cabarets y los music-halls. Surgidos en el contexto europeo a lo largo del siglo xix y convertidos en un fenómeno masivo en Francia en el último tercio de siglo, estos espacios son al mismo tiempo la forma de ocio por excelencia de la época, el triunfo de la cultura comercial y el heraldo de la cultura mediática que se impondrá en las décadas siguientes (HARDY, 1989 ; ANGENOT, 1991 ; PILLET, 2004). En el ámbito español, la penetración de estas prácticas culturales coincide con las últimas décadas del siglo xix y estalla en las primeras del xx, en un proceso que moviliza e implica diferentes factores : el flujo demográfico, que hace del café o el cabaret un medio de aclimatación a la vida urbana para las masas populares ; la rentabilidad comercial de unos espectáculos interclasistas y de bajo coste ; la capacidad de adaptación a las nuevas tecnologías y medios así como la habilidad para combinar las fórmulas importadas de Europa con el acervo cultural propio en una efectiva hibridación (SALAÜN, 1990 y 2005).

Más allá de su importancia dentro de los circuitos de producción y consumo cultural, estos espacios populares de ocio nocturno arrastran otro tipo de significación cultural, en tanto que « espacio ilícito, zona de tránsito y reversión de la moral oficial, discurso alternativo contra la razón instrumental » (ZAVALA, 1992 : 175). En efecto, el auge del ocio nocturno en este tipo de locales puede entenderse como un « espacio que se resiste a aceptar como legítimo el gran relato de la razón instrumental y se ensaya la emancipación del sujeto racional o trabajador » a través de un carácter heteroglósico e incluso carnavalizado (*Ibid.* : 175-176) en tanto que sitúa el cuerpo y sus placeres en el centro del espectáculo, o mejor dicho, hacen de la espectacularización del cuerpo y sus placeres su rasgo más característico.

Este gesto no es aislado, sino que va de la mano de otras de las producciones más características de la época, la prensa sicalíptica y las colecciones de literatura erótica, cuya exploración del erotismo y la sexualidad resulta « un factor de liberación y un germen “ peligroso ” de emancipación social y política » (SALAÜN, 1992: 147). La ola verde y sicalíptica que arranca en los cafés, teatrillos y cabarets de las grandes ciudades, reverbera y se amplifica en la prensa sicalíptica y se ensancha y ahonda en las colecciones eróticas deviene así un fenómeno complejo por su masiva presencia en la cultura cotidiana, por su capacidad para movilizar referentes en distintos medios y formatos y, sobre todo, por su ambigüedad ideológica que atañe, sobre todo, al cuerpo femenino, núcleo mismo de todo el fenómeno.

Así, por una parte, el carácter carnavalesco que dimana de la exhibición del cuerpo se arraiga en la modernidad en la medida en que participa de dos de sus avatares más característicos, el auge del comercio y el desarrollo tecnológico (particularmente el vinculado a la imagen que facilitó la reproducción y comercialización de esos cuerpos exhibidos) y

desarrolla al máximo una nueva estética del cuerpo, que hace de éste un objeto autónomo y complejo. Pero esto mismo se asocia a los procesos de fetichización del cuerpo femenino (SOLOMON-GODEAU, 1986) y vigilancia a través de la espectacularización (STRATTON, 1996) ; así, junto al carácter frívolo, festivo y liberador que suscita la exhibición del cuerpo espectacular, surge la objetificación de la mujer de escena, en un circuito visual que es típicamente decimonónico :

[...] las mujeres cantan, bailan y se exhiben, los hombres ocupan todos los demás puestos (autores, compositores, empresarios, músicos y una multitud de oficios propios del music-hall)... Este panorama refleja y prolonga, a la vez, el estatuto “ histórico ” de la mujer española cuya identidad oscila entre objeto estético, instrumento del placer masculino, esposa-madre, sin acceder nunca a la responsabilidad ni a la madurez social y profesional (SALAÜN, 1990 : 79).

Sin embargo, en este circuito visual que reproduce con precisión la idea de que « *vision is typically a male prerogative, and its object of fascination the woman's body* » (BROOKS, 1993 : 90) surge una figura enormemente sugerente y de enorme potencial desde el punto de vista del género : « la cantante, la cupletista, la bailarina, cuyo sociograma de “ mujer libre ” u objeto de la mirada liberada masculina desbanca a la actriz de siglos anteriores » (ZAVALA, 1992 : 175). Clave en ese desbancamiento es su configuración como celebrities, es decir, la dimensión pública de estas nuevas mujeres de escena excede a su desempeño como artistas y cristaliza en una red discursiva en la que lo público y lo privado, la objetificación y la agencia, se entrelazan de un modo ambiguo.

El presente trabajo pretende recorrer, al menos en parte, esa telaraña de discursos en torno a la mujer de espectáculo que se teje en la prensa, las crónicas y las producciones literarias cuyas páginas son, en cierto modo, extensiones de los escenarios del cabaret y el music-hall, en la medida en que contribuyen a construcción del mito de la mujer de espectáculo al tiempo que permiten reconstruir la trascendencia cultural de estos espacios y las estrategias de las mujeres que se hicieron famosas en ellos.

Los consumos del cuerpo : ocio y negocio

Como ya se ha dicho, los nuevos espacios de ocio nocturno de carácter cada vez más popular pasaron a formar parte del pasaje de las grandes urbes españolas finiseculares. Su incontestable éxito comercial fue fruto de la « mutación engendrada por la evolución del capitalismo europeo que va acompañada por una honda transformación tecnológica y una inevitable masificación de los consumos » (SALAÜN, 2005 : 130), que se desarrolló en un proceso vertiginoso percibido en gran parte, como un movimiento de degeneración de la escena. Así lo indica la etiqueta « género ínfimo » que se hizo bien conocida en la época para designar la nueva producción heterogénea, básicamente « el cuplé y sus vecindades, las varietés » (BARREIRO, 2007 : 87) que suplantaba con enorme rapidez otras formas de consumo y sociabilidad teatral. Quizás uno de los textos que mejor den cuenta de esta percepción del mundo del espectáculo es el artículo de Isidro Madrid, publicado en la revista sicalíptica *La Vida Galante* (1899-1905), que se abre así :

El género grande murió á manos del género chico, y el género chico está herido de muerte por el género ínfimo. Es un signo de los tiempos. Los antiguos cafés cantantes donde se representaban piezas en un acto, precursores del teatro por horas, han degenerado en los music-hall, que ahora están en boga en Madrid, constituyendo una de las últimas novedades importadas del extranjero, donde ya peinan canas por su antigüedad (MADRID, 1904 : s.p.).

Curiosamente, el artículo — al que volveré más adelante — no está centrado en la descripción o comentario del género sino en la que es su figura dominante, la cupletista. También entre las consideraciones sobre Madrid que hacía Rubén Darío en 1899, encontramos una aproximación coincidente, en la que contrasta la representación dramática clásica con las nuevas formas de espectáculo, remarcando a las claras la muy distinta recepción del público y subrayando la centralidad de la figura femenina en el espectáculo a través de la mención de tres de las intérpretes más populares del momento : la actriz María Guerrero y las bailarinas Rosario Guerrero y Carolina Otero.

[...] mientras en el clásico Español, en las noches en que he asistido, María Guerrero representaba ante concurrencia escasísima, y eso que el paseo por Europa y sobre todo el beso de París, le han puesto un brillo nuevo en sus laureles de oro ; la nobleza... La otra noche, en un café-concert que se ha abierto recientemente y con un éxito que no se sospechaba, me han señalado en un palco á gastados y encanecidos grandes de España que se entretenían con la Rosario Guerrero, esa bailarina linda que ha regocijado á París después de la bella Otero ; soy frecuentador de nuestro Casino de Buenos Aires y no me precio de pacato ; pero el espectáculo de esos alegres marqueses de Windsor, aficionados tan vistosamente á suripantas y señoritas locas de su cuerpo, me pareció propio para evocar un parlamento de Ruy Gómez de Silva, delante de los retratos, en bravos alejandrinos de Hugo, ó una incisión gráfica de Forain con sus incomparables pimientas de filosofía (DARÍO, 1907 : 25)¹.

El texto de Darío resulta también interesante por la consideración moral y la alusión al placer visual anclado en los cuerpos de las « suripantas y señoritas locas de su cuerpo » en lo que es una clara alusión al comercio de la carne que de forma más o menos velada se desarrollaba en torno a los teatros. De hecho, la « suripanta » que menciona Darío es una figura del espectáculo especialmente significativa : introducidas en escena por Arderius y convertida en tipo por Eusebio Blasco en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871), la suripanta tiene como principal rasgo escénico la exhibición de su cuerpo pues aparecía en el escenario ligera de ropa y se asienta rápidamente en el imaginario de la época a través de caricaturas e ilustraciones cómicas que explotan el cliché de la prostitución de la bailarina y la escena de seducción en el foyer (MORNAT, 2011 : 278). La suripanta constituye un ejemplo plenamente castizo — aunque con claras concomitancias en el ámbito francés — de las evidentes las relaciones que ese establecieron entre mujeres de espectáculo y prostitución a lo largo del siglo XIX :

In Europe, visual display of the female performer — whether a dancer or actress — was associated with the same display and commercial “ exchange ” of the prostitute, a profession in which most women in the theatre dabbled, if not took on as a primary source of income. In fact, even when the stereotype of the actress/courtesan became increasingly confused and included among a growing spectrum of female identities later in the 19th century (BUSZEK, 1999 : 145).

Esta confusión de identidades acabaría por convertir a la actriz en una « figura de placer público » (FELSKI, 1995 : 19) cuya presentación en el escenario fue testigo de las formas artificiales y comodificadas a través de las cuales se estaba codificando la sexualidad

¹ Una alusión muy parecida respecto al distinto nivel de aceptación por parte del público de las nuevas formas de espectáculo frente al teatro de corte clásico lo encontramos en la crónica de Enrique Gómez Carrillo « El desnudo en el teatro », publicada en el número 45 de *La Vida Galante* (1899) y recogida en *Sensaciones de París y Madrid*, donde leemos : « Mientras el Odeón continúa arruinándose con el gran arte de Racine los teatros del boulevard se enriquecen gracias a los menudos artificios de una legión adorable de mujeres bonitas que no saben recitar versos líricos y que apenas saben cantar coplas ligeras, pero que conocen, en cambio, la ciencia eminentemente parisina y eminentemente moral de desnudarse ante el público » (Gómez Carrillo, 1900 : 61).

femenina, hecho que acabaría determinando la capacidad de penetración del espectáculo en la instauración de nuevas formas de deseo. Precisamente al deseo como motor del espectáculo apela veladamente en su texto Darío, pero es un vector que aparece de manera mucho más clara en otros textos donde se evidencia que el objeto de consumo de este tipo de espectáculos es el cuerpo exhibido y se ahonda en la idea, apenas esbozada por Darío, de que el espectáculo también está en la sala. Así se aprecia en el artículo « Madrid Galante », de Luis de Mañara, publicado igualmente en *La Vida Galante*, en el que el autor relata su incursión al Romea :

Sentados en los sucios bancos, dejamos vagar la vista por las paredes que manchó un dibujante desconocido con antiartísticas caricaturas, caricaturas que hacían sonreír dolorosamente al amigo artista y reír francamente al carnal, porque una de las figuras enseña rolliza pantorrilla.

El público, un público especial, que necesita relinchar, cocear y decir obscenidades, llenaba la sala ; hacinados unos contra otros, casi todos eran adolescentes y de la clase baja ; de vez en cuando se descataba algún peinado de mujer, conclusión de una cara marchita y pintarrajeada. Un hedor insufrible se escapaba de aquella multitud sudorosa y no limpia. Arrimadas á las paredes, las grandes cajas automáticas que tragan el dinero de los incautos, regalando su oído con trozos de música selecta... Por entre los grupos circula un viejecillo que musita, al oído de los que esperan, estas palabras : — ¡ Libros verdes con dibujos ! ... (MAÑARA, 1903 : s.p.).

La descripción del patio de butacas es claramente grotesca y sorprende la contundente presencia de una corporalidad excesiva de un público por definición marginal (adolescente y de clase de baja), eminentemente masculino, que consume irracionalmente un espectáculo que, como se verá más adelante, apela a los más bajos instintos de los espectadores. La escena, sin duda, ilustra a la perfección el ambiente heteroglósico y carnalesco al que se refería Zavala a la hora de hablar de estos nuevos espacios de ocio nocturno. Pero esta disposición no es excepcional, sino todo lo contrario, como señala Gordon en su estudio de los cafés-concierto y los cabarets franceses de la década de los 80 al considerar el desenfreno del público uno de sus elementos estructurantes :

La violence avec laquelle le public participait au spectacle dépasse de loin la connivence du spectateur dans toute autre forme de théâtre. Dans le “ beuglant ”, prédécesseur du café-concert, le public criait et chantait si fort que les artistes pouvaient à peine être entendus. Aristide Bruant quant à lui insultera son auditoire et lui crierá des obscénités, tandis que Rodolphe Salis se moquera de sa clientèle bourgeoise alors qu’elle passera les portes du Chat Noir. Dans de plus grands établissements comme Elysée-Montmartre, le frénésie du public rivalisait avec celle de la scène. Jamais les mots “ le spectacle est dans la salle ” ne furent plus vrais qu’à cette époque dans le café-concert et dans le cabaret. Ce spectacle allait bientôt déborder son cadre pour se répandre dans des compositions plus sérieuses (GORDON, 1989 : 54).

Esta violencia asume en el texto de Mañara su punto álgido con la aparición en escena de la estrella de la noche, cuya actuación se basa en una particular exhibición del cuerpo dirigida a excitar al público :

Al levantarse el telón fueron desfilando mujeres aviejadas y feúchas que cantaban cancioncillas pornográficas. El público graznaba coreándolas...

Salió Cielito acompañada de un desdichado con quien bailó sevillanas; la madre sonreía, escuchando los brutales elogios del público... La orquesta atacó los primeros compases de un tango y Cielito apareció cubierta la cabeza con un sombrero ancho, enarcando el cuerpo y andando á pasos menuditos, marcando el compás de la música con el taconeo de sus piececillos. Cielito se retorció como epilépticamente, dirigiendo los ojos hacia arriba,

cogiéndose pellizquitos en las faldas... Después se adelantó hasta las baterías y recogiendo las faltas hacia atrás, dejó tirante la tela que cubría el vientre, marcándose la encantadora línea, encogió algo las piernas y levantando los ojos al cielo, dejando escapar suspiros voluptuosos, movió pausadamente el vientre, como experta gozadora... El público aullaba de deseo, un gritar ronco ensordecía el teatro y de las bocas de colgantes labios se escapaban frases brutales de una obscenidad canallesca, que la bailadora oía sonriente, recorriendo el escenario pellizcándose las caderas, repiqueteando con los tacones y tomando espásticas figuras... (MAÑARA, 1903: s.p.)

Más allá de su viveza podría parecer que esta descripción nada tiene de particular y que se limita a abundar en la idea de la exhibición más descarnada del cuerpo sexualizado de la bailarina. Sin embargo, en mi opinión, la escena es mucho más ambigua y la *performance* que se despliega tiene poco de descarnamiento : las torsiones epilépticas y movimientos espásticos de la bailarina nada tienen de naturales pues « *la gesticulation, en particulier les gestes mécaniques, frénétiques et angulaires, est la caractéristique essentielle du café-concert* » (GORDON, 1989 : 54). La convencionalidad del gesto en escena (y fuera de ella) obliga a abrir el punto de vista y considerar — como señala magistralmente Anastasio (2009) a propósito del cuplé sicalíptico — el carácter doble de toda *performance* ; de ese modo, el cuerpo-objeto de la intérprete es también el sujeto consciente que ejecuta una serie de convenciones que pueden generar una amplia gama de efectos sobre el público y sobre sí misma. Así, la interpretación sexualizada sobre el escenario, como la que Mañara nos relata

[...] puede significar la posibilidad de independencia económica o de desarrollo de una profesión ; o quizá una vía de expresión de su sexualidad; para el obrero que acude al espectáculo después de su turno en la fábrica constituye quizá la posibilidad de relajarse a través del recreo; para el esposo medio-burgués representa la posibilidad de satisfacer su deseo sin que peligre la estructura social y económica que hace posible su situación acomodada. Es posible que la compañera del obrero o la esposa del burgués vean en el cuplé tanto la aberración de comportamientos que consideran normales, como la posibilidad de destruir esa norma. En cualquier caso, está claro que los significados que se desprenden de la popularidad del cuplé no son para nada unívocos, y van más allá de ser la respuesta de la industria del espectáculo a las necesidades venéreas del público masculino (ANASTASIO, 2009 : 4).

Sin duda, la realización profesional y la independencia económica que menciona Anastasio fueron elementos claves a la hora de definir el *star-system* de la época. Si Felski apuntaba a la fusión de la actriz con la prostituta en el imaginario de la época, cabe también recordar junto a Davis (1991), que las mujeres de espectáculo simbolizaron la autosuficiencia y la independencia conseguida a través del trabajo duro, consigna definitoria por excelencia de las clases medias. Es esta faceta profesional la que desgrana el artículo « La cupletista », de Isidro Madrid, en el que tras constatar el auge del género ínfimo, se concentra en su figura central desde una perspectiva que podríamos definir como pragmática al constatar cómo ese desempeño profesional garantiza una independencia económica y una vida desahogada.

El sueldo es otro de los atractivos que tiene el music-hall para las jóvenes bonitas que se sienten artistas. Una coupletista, por su belleza, por su gracia ó por su especialidad cantando tal ó cual couplet, que seguramente no será un tratado de moral pública ni privada, puede llegar a ganar un sueldo relativamente fabuloso con relación á los que cobran las primeras figuras de la comedia o de la ópera.

Ejemplo al canto. El año 1900 se anunció en los Estados Unidos para una temporada de representaciones por horas, una actriz que cobraba sueldo mayor que el presidente de la República.

El trabajo de la coupletista es mucho más cómodo que el de las artistas de género más elevado. En los music-hall las secciones duran quince minutos á lo sumo; y aunque tome

parle en dos o cuanto más en tres, nunca resulta fatigoso ni perjudicial para el organismo. Esta circunstancia les permite dedicarse con asiduidad á los menesteres domésticos, llegando algunas á ser excelentes mujeres de su casa (MADRID, 1904: s.p.).

Esta misma independencia es palpable en muchas de las entrevistas que Carmen de Burgos recoge en el volumen *Confidencias de artistas* (1916), en el que se incluyen conversaciones con muchas de las *performers* del momento, desde actrices dramáticas de renombre, como Margarita Xirgu, María Guerrero o Adela Carbone hasta bailarinas y cantantes como Tórtola Valencia, La Tortajada, La Fornarina o Chelito. Junto al relato habitual de la vocación artística como clave de su dedicación a los escenarios, la necesidad de sustento propio y de mantenimiento de la familia (casos de La Fornarina o Chelito) asoman como factor recurrente. En ese sentido, la conversación con la bailarina Pepita Sevilla permite atisbar el potencial emancipador del desempeño profesional de estas mujeres. Tras constatar que fue la necesidad quien la llevó a los escenarios tras morir su padre y hacerse cargo de su madre y su hermana, la bailarina se lamenta de la situación de desprotección en que quedaron y Carmen de Burgos apunta a la gravedad del problema y la absurdidad de que « las mujeres estén imposibilitadas de ganar el sustento [...] Toda su libertad perece en ello » (BURGOS, s.a. : 213). Ante ello, Pepita Sevilla concluye : « Sin una larga preparación la mujer no puede improvisar un modo de vivir independiente ; el trabajo manual no está bien remunerado ; así es que cuando se tiene una habilidad, se impone el explotarla » (BURGOS, s.a. : 213), en lo que constituye, a mi entender, una declaración de principios que obliga a pensar en la mujer de espectáculo no solo como objeto de placer visual sino también como un hábil sujeto mercantil.

De intérpretes a *celebrities* : el yo como mercancía

Si bien el entorno creciente de las industrias culturales del espectáculo facilitaba que, como apuntaba Pepita Sevilla, la explotación comercial de una habilidad artística sirviera para labrarse una carrera en los escenarios, lo cierto es que este espacio no limitaba ni de lejos, el ámbito de actuación de las mujeres de espectáculo. La prominencia en la esfera pública de estas mujeres no agotaba los confines del teatro, el café-concierto y el *music-hall*, sino que se configuró en un dispositivo más amplio, en el que la imagen profesional de la artista no era ni mucho menos el bien más apreciado, sino ella, en su totalidad. Publicitar todo lo publicitable alrededor de la artista resultaba una pieza clave en el éxito comercial de los espectáculos y fue esta práctica lo que dio lugar a la emergencia de las primeras *celebrities* (DYER, 1986 : 2), en un proceso vertiginoso, pues en un período de tiempo relativamente breve, las mujeres de espectáculo dejaron de ser « ídolos de carne y hueso para acceder al estatuto de divinidad e icono abstracto » (SALAÚN, 2005 : 138). Muchas de las bailarinas y cupletistas del fin de siglo participaron de este proceso : surgidas en la atmósfera saturada y carnal de los *music-halls* acabaron deviniendo divas de dimensiones casi legendarias — como sería el caso, por poner un ejemplo, de Carolina Otero — a través de la teatralización de lo privado y la explotación de lo privado en público. En ese sentido, más allá de la habilidad profesional de la intérprete, era su identidad como individuo lo que se ponía en venta, en un gesto definitorio de la nueva industria cultural, caracterizada por presentar el « sí mismo » como un bien peculiar y al mismo tiempo ilusorio, falsamente natural, ficticio (ADORNO, 2007).

La venta de la identidad en el caso de las mujeres de espectáculo quedaba, además, apuntalada por el largo mito de la actriz, que había devenido figura icónica en el siglo xix, como una forma de feminidad en la que se entremezclaba la economía y la sexualidad (FELSKI, 1995), pero también la artificialidad y la naturalidad (ROBERTS, 2002), de suerte que la intérprete encarnaba la fantasía máxima de ductilidad y maleabilidad, un lienzo en

blanco que podía escenificar y vender cualquier cosa. De ahí que producir un yo ilusorio fuera parte consustancial de la fama y, a la postre, del rendimiento económico de la carrera de estas mujeres. Y no menos importante que esa producción fue la conciencia de esa proyección fuera de escena, entendida, en muchas ocasiones como garantía para salvaguardar el territorio de lo privado, como lo expone, por ejemplo, Chelito en su entrevista con Carmen de Burgos :

Porque me han hecho una leyenda y ya no me ven como soy, sino como aparezco en la leyenda, como quieren que sea... La Chelito para todo el vulgo es una mujer en perpetua fiesta, en perpetua orgía, un ser aparte. No me ven cuando salgo del teatro, con qué alegría saboreo mi casa, mis momentos de soledad, las caricias de mi hija (Burgos, 1916 : 218).

Sin embargo, el gesto de ocultar a la vista lo privado al que aluden estas palabras, fue menos característico (o menos evidente) que el gesto contrario: la exhibición de lo íntimo a través de distintas estrategias de publicidad de la propia identidad. Escapa a la extensión de este trabajo detallar todos los resortes que las distintas intérpretes del momento pusieron en marcha, pero sí merece la atención hacer hincapié en algunas de las estrategias más conspicuas y que mejor iluminan el sofisticado juego con el discurso dominante que muchas de estas mujeres llevaron a cabo con el fin de generar no solo un espacio de independencia económica sino de negociación de las normativas de género y sexualidad, aprovechando en muchos casos los formatos y medios más punteros.

La estrategia por excelencia fue, tal vez, la utilización de un medio en intensa expansión comercial como fue la fotografía, y desde luego fue la más compleja y paradójica, la que les permitió entrar de pleno en la cultura de masas explotando su condición de objeto para el placer visual al tiempo que esa misma exposición les permitía experimentar con la propia producción del yo :

Most striking are the ways in which 19th-century photographic imagery — when created to represent and promote specifically sexualized theatrical identities outside of the contained space of the theatre — was constructed, circulated, and made visible in ways that reflect similar feminist modes of selfrepresentation today. Through the use of visual imagery to promote their theatrical identities, female performers in the mid-19th century shifted these personae from the relative isolation of the stage to mass media and popular culture (BUSZEK, 1989: 142).

La paradoja radicaba fundamentalmente en que la fotografía suponía un triple proceso de fetichización del cuerpo femenino: el fetichismo psíquico del patriarcado, cimentado en la especificidad del cuerpo ; el fetichismo del bien de consumo, propio del capitalismo y las relaciones sociales que éste engendra y las propiedades fetichizadoras de la fotografía, pantalla de proyección de la conciencia del espectador (SOLOMON-GODEAU, 1986). De ese modo, la fotografía servía como pocos soportes al establecimiento de la homología entre lo femenino seductor y el objeto de consumo seductor, ambos susceptibles de ser poseídos, y a la naturalización ideológica, en definitiva, de lo femenino como espectáculo (POLLOCK, 1988). Pero si la fotografía, en principio, reificaba al máximo a la mujer de espectáculo, lo cierto es que también excitaba y suscitaba el discurso sobre la diva, acrecentando su condición como tal, lo que en última instancia ampliaba su presencia en la esfera pública y garantizaba su éxito profesional.

Esta instrumentalización de la fotografía fue un elemento recurrente en las carreras de las intérpretes : junto a los numerosos testimonios gráficos que pueden documentarse de la mayoría de estrellas del momento, interesa señalar el papel de difusión y gestión de la propia imagen fotográfica que puede rastrearse en muchas de las crónicas del momento. Así, por ejemplo, Enrique Gómez Carrillo comenta en varias ocasiones en *Sensaciones de París* y

Madrid los retratos que Rosario Guerrero le envía: « Los últimos retratos de Rosario Guerrero, que la divina artista acaba de mandarme, circulan de mano en mano y provocan admirativas exclamaciones » (GÓMEZ CARRILLO, 1900 : 250), « Rosario Guerrero, la morena pecadora honor y prez de España, la rival triunfante de Carolina Otero, me envía sus últimos retratos » (GÓMEZ CARRILLO, 1900 : 261). El mismo gesto, la entrega del retrato, aparece en la entrevista que el Caballero Audaz realiza a Tórtola Valencia unos años más tarde: « Antes de marcharnos me llamó Tórtola a una habitación con el pretexto de dedicarme unas fotografías » (CABALLERO AUDAZ, 1923 : 43).

Más allá de la difusión de las fotografías que las propias artistas realizaban, existe otra dimensión clave en este proceso, como analiza Carmen de Burgos en su artículo « Los retratos de Tórtola » donde la periodista destaca, junto a la innumerable cantidad de retratos de la artista que circulan « el gran cuidado de escoger, entre toda su multiforme variedad, los movimientos, el gesto, el ritmo más expresivo » (BURGOS, 1918 : s.p.), es decir, de nuevo la meticulosa gestión de la imagen que se ofrece y de la *performance* que, fuera del escenario, se ejecuta en aras de mantener una persona pública que alimente los deseos del mercado.

Pero tampoco la fotografía o la imagen estática de la intérprete agota la *performance* que se origina en el escenario. Por el contrario, alcanzar el estatuto de celebridad implicaba extenderla fuera de él e incluso fuera del material promocional de las fotografías o las apariciones publicitarias. En ese sentido, fue decisiva la extensión de la *performance* al ámbito de lo privado y la exhibición de lo íntimo. Varios fueron los procedimientos que las intérpretes españolas pusieron en marcha, siguiendo la estela de otras celebridades del momento. Uno de esos procedimientos claves fue la excentricidad, caracterizada por su capacidad para mostrar los límites de la normativa burguesa y por su constitución a través de la imagen, de modo que esta actitud « *came to symbolize not only modern spectacle but also the modern response to the legislation of identity* » (ROBERTS, 2011 : 58). De ese modo, la excentricidad se situaba como una estrategia que participaba y rebatía a los modos de producción de la subjetividad moderna y, en esa contradicción, funcionaba como una postura que le ayudaba a gestionar su fama (ROBERTS 2010 y 2011). Ampliamente explorada por estrellas como Sarah Bernhardt, es fácil reseguir esta estrategia en las crónicas que remiten a Tórtola Valencia cuya afirmación como sujeto excéntrico se manifiesta en una particular teatralización del espacio privado, ofrecido a la vista del cronista como una extensión de la identidad, fuera de norma, de la artista :

Pasamos a una habitación un poco extraña. Podía ser aquello el rincón de una casa de antigüedades. Moderno no había más mueble que un piano colocado en uno de los ángulos; lo demás eran raras curiosidades artísticas, un poco añejas, y, para los admiradores de ellas, de gran valor... Trozos de mantillas, pedazos de paños bordados, peinetas, encajes de Bruselas, un Buda de nácar, paños de tisú antiguo y mil curiosidades más. Sobre el suelo, en un rincón, se hallaban esparcidos una veintena de lujosos cojines de seda japonesa y de brocado de iglesia... De las paredes pendían dibujos hechos por Tórtola, donde las figuras tenían algo de águilas, de demonios y de serpientes al mismo tiempo (CABALLERO AUDAZ, 1923: 32).

Es este espacio, marcado por la personalidad de la artista, lo que lleva al cronista a deducir que la artista es una enferma y una loca, utilizando la alusión, nada inocente, a la salud y la enfermedad que en el contexto finisecular remite a « un conjunto de estrategias discursivas con las cuales describir no sólo cuerpos enfermos, sino también clases sociales, posiciones políticas, géneros sexuales y incluso textos literarios » (NOUIZELLES, 1997: 151). Así, la imagen del enfermo finisecular, que el Caballero Audaz va a repetir insistentemente a lo largo de la entrevista, refuerza la idea de lo excéntrico, pues el tropo de la

enfermedad alude del mismo modo al afuera de la norma al tiempo que conecta a la bailarina con una creatividad incontenible, que se manifiesta más allá de la danza y que redundante en la creación de un yo único y original, tal y como se esfuerza en subrayar la propia bailarina² :

— ¡ Oh ! ¡ De muchas cosas ! De que soy una mujer extraordinaria que ha sabido luchar sola contra todos los asquerosos hombres del mundo. Esto ya es bastante; pero es que, además, soy una artista única, que ha creado un género y que lo ha impuesto.

— Pero no creas que en ti llama la atención la Tórtola Valencia, sino tu manera de vestir.

— ¿ Por qué ? ¿ Porque visto a mi Rusto, sin hacer caso de modistos ni de modas ? ¡ Bah ! Yo tengo una personalidad propia en todo. Soy original hasta en los menores detalles.

— Te advierto que la originalidad está a dos pasos de la extravagancia.

— Es posible que yo sea extravagante... No sé... Lo prefiero a ser vulgar... [...]

— ¿ Quién te hace los dibujos para tus trajes de escena ?

— ¡ Oh, nadie! — rechazó rápidamente —. Yo misma. A mí me gusta mucho pintar y lo hago a mi manera (CABALLERO AUDAZ, 1923 : 36).

Pese a que la bailarina apelara a la originalidad como rasgo de su persona pública, lo cierto es que tanto ella como otras intérpretes gestionaron esa originalidad en un peculiar tira y afloja con las convenciones. En el caso de Tórtola Valencia buena parte de su desempeño teatral tuvo que ver con la explotación del exotismo *à la* oriental tras experimentar con el flamenco y la imagen de maja, que muchos todavía conservamos en la memoria gracias a la publicidad de Myrurgia en la que la bailarina aparece de esta guisa. El referente oriental y el flamenco, aparentemente distintos, fueron elementos claves en la proyección de muchas celebridades del momento, que negociaron los imaginarios femeninos y nacionales para encarnar a « la mujer exótica del sur, un estereotipo que se sitúa en el territorio confuso entre lo andaluz y lo oriental que en el imaginario europeo disponible en ese momento tendía a confundirse » (GONZÁLEZ, 2008 : 151). El caso por excelencia de esta negociación fue el de Carolina Otero, cuya « máscara identitaria » quedó plasmada en sus memorias en las que « no dudó en anteponer la ficción a lo vivido » y adecuar su biografía « al estereotipo al que quería inscribirse » (GONZÁLEZ, 2008 : 153). Las revisiones de la biografía de Carolina Otero han sido ampliamente estudiadas en este sentido, pero es interesante constatar cómo esa escritura del yo también se ejecutaba en el escenario con la complicidad, en muchos casos de los espectadores. Especialmente revelador en este sentido es el fragmento que Enrique Gómez Carrillo dedica a una de las actuaciones de Carolina Otero en el Folies-Bergère de París, donde se presenta

Vestida con un traje mitad andaluz, mitad griego, la ilustre cortesana surge, saludada por los alabarderos, andando lenta y rítmicamente entre regueros de luces policromas, cual si fuese a bailar una danza serpentina. Antes de principiar, saluda al público, vuelve a saludar, le saluda de nuevo, se pasa cinco minutos saludando con los ojos, con los labios, con las

² La conexión entre la actuación teatral y las enfermedades nerviosas son un lugar común en los discursos de la época, además de la dimensión teatral de la histeria (Didi-Huberman, 2004) y de la teatralización de muchos de los gestos de esta enfermedad de los espectáculos del momento (Gordon 1986 y 2009), es fácil encontrar referencias en los relatos biográficos de las intérpretes: son conocidos los episodios febriles, místicos y nerviosos que Sarah Bernhardt relata en sus memorias o, por mencionar un caso hispánico, la crisis nerviosa de Rosario Guerrero que llevó a su internamiento temporal en Viena y que fue comentada en la prensa e incluso en boletines médicos (« The action of mind over matter », *Medical Bulletin : A Monthly Journal of Medicine And Surgery*, Volume 28, 1906, p. 271-271).

manos, con la lengua, hasta que en la orquesta las castañuelas preludian una jota que ella canta muy mal, pudiendo bailarla hasta bien :

Soy de España que es tan rica,

Aunque parezca tan pobre,

Soy de España-ña-ña-ña

Soy de España y de Aragón (GÓMEZ CARRILLO, 1900 : 29).

Ante ello, el acompañante de Carrillo, un joven poeta sevillano apellidado Machado, le interroga sobre los orígenes de la intérprete. Carrillo señala que Carolina Otero es en verdad, « gallega como Doña Emilia » y no aragonesa, y que Aragón es el apellido de su maestro de baile. Esta escena pone de relieve, en mi opinión, cómo la representación sirve al orden de lo real y de lo ficticio, entrelazando referencias, haciendo guiños más allá del escenario y apelando a la complicidad del espectador. La referencia a Aragón, que pudiera parecer casual, resulta doblemente irónica: para empezar, juega con el núcleo central de su biografía fantástica, sus orígenes; que la letra de la canción se centre por entero en explicar de dónde es la intérprete cuando toda su proyección pública dependía de la ficcionalización de estos tiene, cuanto menos, retranca³. Por otra parte el equívoco de la homofonía entre la región y su maestro de baile sirve también para indicar su filiación como bailarina y mostrarse como discípula, no sabemos si aplicada pero desde luego maleable y deconstruir al mismo tiempo la supuesta naturalidad de la presencia escénica al revelar el trabajo, la disciplina y el artificio que precede y exige toda actuación y que define la labor profesional de la intérprete. Huelga decir que estos sobre niveles de lectura apelan también a la complicidad del espectador, en una situación que ejemplifica perfectamente el abanico de efectos que una actuación podía generar (ANASTASIO, 2009).

Junto a las distintas capas de sentido que la letra de la canción pone en circulación, cabe destacar en el relato otro aspecto : la elocuente presentación del cuerpo, que se exhibe rotundamente antes de empezar la actuación, casi mero pretexto para justificar la presencia de la bella en escena. Es un cuerpo que se presenta artificializado a través de un atuendo que apela a lo exótico a través de la hibridación entre lo español y lo griego y que se completa con la interpretación de una romanza francesa y una canción en italiano, tan pobremente ejecutadas como la canción española, si bien, concluye Gómez Carrillo, la técnica es lo de menos : « Pero es tan linda, ¡ tan linda ! ¡ Y tiene tantos diamantes ! ¡ Y sonrío con una gracia tan parisiense, tan viciosa, tan malsana ! » (GÓMEZ CARRILLO, 1900 : 30).

Esta performance concreta de Carolina Otero evidencia la capacidad del cuerpo de la artista para, efectivamente, devenir un lienzo en blanco, en el que se inscriben distintas referencias intertextuales ensartadas por el hilo de « El sur y lo oriental como atracción, como territorio de deseo, como alteridad femenina » (GONZÁLEZ, 2008 : 151) al tiempo que establece vínculos de complacencia con el público, adaptándose al mercado con una fórmula híbrida. Esta estrategia fue denominador común de muchas de las intérpretes que desarrollaron carrera en el extranjero, pues casi todas gestionaron un personaje público que explotaba la imaginería más exótica y típica de lo español (incorporación del personaje de Carmen al repertorio, circulación de imágenes con vestidos de gitana o torero, interpretación

³ La gran mistificación en torno a la identidad de Carolina Otero eran sus supuestos orígenes andaluces y gitanos, en consonancia con el estereotipo del exótico sur mientras que, en realidad, era gallega de nacimiento.

de flamenco o danzas aflamencadas...). Más allá del rendimiento comercial de esta estrategia, esta suponía toda una confrontación entre modernidad y atavismo, culturas emergentes y culturas tradicionales, internacionalización y tipismo, que se libraba en el cuerpo y las actuaciones de estas mujeres de espectáculo pues, como ya se ha dicho, al tiempo que encarnaban una españolidad estereotipada y folklórica, la comercializaban a través de las tecnologías más emergentes : se ha comentado ya el uso de la fotografía, pero convendría recordar también la utilización pionera del cine en casos como el de la bailarina Carmen Dauset (Carmencita), gran triunfadora en los teatros de *vaudeville* de los Estados Unidos a finales del XIX y organizadora de la primera fiesta flamenca conocida en este país, quien fue también una de las estrellas — junto con la bailarina Anabelle Moore — en aparecer en una película para kinescopio de Thomas Alva Edison (MORA, 2011). La imagen de la bailarina ejecutando un baile aflamencado en un soporte tan innovador como el cinematógrafo en 1894, ejemplifica a la perfección los distintos vectores culturales que confluyen en estas mujeres de espectáculo.

Los mecanismos para exportar y proyectar internacionalmente el yo espectacular de las intérpretes y su negociación con los imaginarios nacionales más atávicos a través de los circuitos de la modernidad merecerían capítulo aparte, pero hay que hacer hincapié en la relevancia misma de este hecho desde el punto de vista de la emancipación: los éxitos europeos y americanos de Carolina Otero, Rosario Guerrero, Consuelo Tortajada, Tórtola Valencia, etc. reforzaban esa imagen de mujer independiente, profesional, capaz de explotar sus cualidades en nuevos mercado, lo que las convirtió en referentes de una nueva agentividad femenina, tal y como apuntaba Rubén Darío en *Tierras solares* (1904), su libro de crónicas de viajes por España donde constata que :

El baile español se ha hecho un número preciso en todo programa de café-concert o music-hall que se respeta, y hay países en donde es singularmente gustado, como en Rusia y en los Estados Unidos. Carolina Otero conoce la admiración de los rublos. Y el ilustre cubano José Martí contó, en una de sus bellas cartas, a los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, cómo los yanquis salían de su frialdad anglosajona al mover sus estupendas piernas aquella ruidosa y preciosa Carmencita, que quedó, para regocijo de los ojos, perpetuada en la tela de Sargent, que guarda el Luxembourg.

Así, toda joven que aprende a bailar, sueña, si es bella, con la felicidad que existe en el extranjero, con las contratas en las grandes ciudades en que hay gloria y amor rico, en las victorias de las Carmencitas, Oteros, Guerreros y Chavitas que van conquistando el mundo a son de sevillana, jota, vito, seguidilla o tango (DARÍO, 1904 : 50-51).

Fueran o no modelos de comportamiento para jóvenes, lo cierto es que las intérpretes saturaron el ámbito público de la época : la omnipresencia de estas figuras en las crónicas y memorias que he ido desgranando a lo largo del texto muestran a las claras su significación cultural y también las múltiples contradicciones que las atraviesan. Figuras de placer visual y ejemplos de modernidad, encarnaron y recusaron al mismo tiempo las fantasías sobre lo femenino propias de la época, valiéndose de su posición de objetos de la mirada para labrarse un espacio propio. Vinculadas al tropo de lo comercial, lo carnal y lo femenino supieron situarse dentro y fuera de las normas consolidándose como profesionales y mujeres independientes más allá de lo económico. Pese a la tendencia a considerarlas ídolos de frivolidad o simples objetos de intercambio, semejante performance requería de varias habilidades — algunas de las cuales he tratado de apuntar en este texto —, tal y como otra intérprete, literaria en este caso, la bailarina y cantante Lucinda Bowring reclama en la novela *La tristeza errante* (1904), de Wenceslao Retana :

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. De lo inferiores que puedan ser basta decir que es rarísima la que no tiene excelente educación o ingenio vivo (ese sprit genuinamente parisiense) lleno de agudezas y aticismo ; y así se explica que la diveta Liana de Pougy escriba novelas; la bailarina Cleo de Mérode, poetisa; la famosa miss Fuller, algo filósofa [...] (RETANA, 1903 : 371-372).

La referencia de Lucinda Bowring es particularmente extensa e incluye a muchas de las celebridades del momento, pero la alusión concreta que acabo de citar evoca también a las incursiones más allá de los escenarios que muchas de estas artistas llevaron a cabo, conectando en muchas ocasiones con la alta cultura. La modernidad de muchas de sus actuaciones trasladaría a escena un buen número de las innovaciones que después se desarrollarían en formas no comerciales y de vanguardia (SALAÜN, 2005 : 145) y ese elemento vino a sumarse también a la fascinación de muchos de los intelectuales del momento por estas figuras: conocida es la devoción de Mallarmé por la danza « eléctrica » de Louie Fuller, pero en esa misma línea cabe recordar la fascinación de los escritores modernistas por Tórtola Valencia, protagonista ficcionalizada de *La zarpa de la esfinge* (1915) del escritor decadente Antonio de Hoyos y Vinent, con quien la unía una estrecha amistad y musa igualmente de Valle-Inclán, Rubén Darío o Ignacio Zuloaga ; del mismo modo, Carmencita, es retratada por modelo de John Singer Sargent, William Merritt Chase y James Beckwith y Carolina Otero es evocada en « La bailarina española » (1891), de José Martí. Sin ánimo de ser exhaustiva, estos ejemplos muestran de nuevo la capacidad de las intérpretes para responder a los deseos y las fantasías de muy distintos estratos sociales y su capacidad para moverse entre los engranajes de la comercialidad más brutal y de industria cambiante y en su polo contrario. Capacidad que, como señala Carmen de Burgos en el cierre de su entrevista a La Fornarina, implica no solo unas habilidades notables sino también un acto de empoderamiento, en tanto que afirmación activa de la propia subjetividad :

Por lo abnegada y lo espontánea que la he visto, salgo admirada como en muy pocas veces me he sentido, admirada ante una mujer tan leal a sí misma a través de las sinuosidades y las breñas del camino ; una mujer que en medio de todas las pruebas fatales supo ser dueña de su corazón, de su juicio, de su intimidad y de su belleza (Burgos 1916 : 211).

La Fornarina, auténtico mito sexual del momento, queda presentada aquí como un sujeto activo y determinado en lo que es la paradoja más habitual de la mujeres de espectáculo : en apariencia objetos de placer y mercancía de la industria cultural creciente, se perfilan también como dueñas de la escena y vendedoras de sí mismas, productos de la comercialidad más convencional y heraldos de la modernidad, puentes entre alta y baja cultura y pantalla en la que convergían y se contestaban las expectativas sobre la feminidad. Con trayectorias y presentaciones divergentes y en el entorno de una industria que cambiaba a toda velocidad, las intérpretes supieron adaptarse y sacar partido de los nuevos espacios de ocio que imponían, como he tratado de mostrar, una particular relación entre el público y la diva y que participaban en la construcción de un nuevo consumo del deseo ; dispuestos para satisfacer la fantasías del público, las mujeres de espectáculo que transitaron por sus escenarios supieron, en definitiva, usarlos como plataformas emancipadoras que las convirtieron en controvertidos iconos de toda una época.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal.
- ANASTASIO, Pepa (2009), « Pisa con garbo. El cuplé como performance », *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 13 : 1-10. Disponible en : <http://www.sibetrans.com/trans/articulos/buscar/autor/Pepa+Anastasio>
- ANGENOT, Marc (1991), *Le café-concert : archéologie d'une industrie culturelle*, Montréal, Ciadest.
- BARREIRO, Javier (2007), « Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad », *Dossiers féministes*, nº 10 : 85-100.
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.
- BUSCEK, Maria-Elena (1999), « Representing “ Awarishness ”. Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-up », *The Drama Review*, vol. 43, nº 4 : 141-162.
- BURGOS, Carmen de (s/a), *Confidencias de Artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería — (1918), « Los retratos de Tórtola Valencia », *La esfera*, nº 223 : s.p.
- CABALLERO AUDAZ (José María Carretero), *Lo que sé por mí. Memorias del siglo (vol.3)*, Madrid, Renacimiento.
- DARÍO, Rubén (1904), *Tierras solares*, Madrid, Leonardo Williams. — (1907), « Madrid » en *España contemporánea*, París, Garnier.
- DAVIS, Tracy C. (1989), « The Actress in Victorian Pornography », *Theatre Journal*, vol. 41, nº 3 : 294-315.
- DIDI-HUBERMAN, George (2004), *Invention of Hysteria : Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, Cambridge Mass., The MIT Press.
- DYER, Richard (1986), *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*, London, British Film Institute.
- FELSKI, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1900), *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2008) « La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la *belle* y la *material girl* », in MASÓ Joana (ed.), *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Icaria : 145-162.
- GORDON, Rae Beth (1989¹⁹⁸⁶), « Le Caf'conc' et l'hystérie », *Romantisme*, nº 64 : 53-67. — (2009), *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Ashgate, Aldershot.
- HARRIS, Geraldine (1989), « But Is It Art ? Female Performers in the Cafe-Concert », *New theatre quarterly*, vol. 5, nº 20 : 334-347.
- MADRID, Isidro (1904), « La cupletista », *La Vida Galante*, nº 271, s.p
- MAÑARA, Diego de (1903), « Madrid galante. Una sección en Romea », *La Vida Galante*, nº 230, s.p.
- MORA, Kiko (2011), « Carmencita on the Road : Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1894) », *Lumière*. Disponible en http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php
- MORNAT, Isabelle (2011), *La femme et la satire : étude sur le corps féminin et les femmes dans la caricature de mœurs à Madrid (1864-1894)*, tesis doctoral. Disponible en http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/63/95/26/PDF/Isabelle_-_MORNAT.pdf
- NOUZEILLES, Gabriela (1997), « Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad », *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, vol. 5, nº 9 : 149-176.
- PILLET, Elizabeth (1992), « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, vol. 22, nº 75 : 43-50.

- POLLOCK, Griselda (1988), *Vision and Difference*, Londres, Routledge.
- RETANA, Wenceslao (1903), *La tristeza errante*, Madrid, Fernando Fé.
- ROBERTS, Mary-Louise (2002), *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- (2010), « Rethinking Female Celebrity. The Eccentric Star of Nineteenth Century France », in BERENSON, Edward & GILOI, Eva (eds.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame and Power in Nineteenth Century Europe*, Nueva York & Oxford, Berghan Books.
- (2011), « Out of Their Orbit. Celebrities and Eccentrics in Nineteenth Century France », in BUTLER, Judith & WEEDS, Elizabeth (eds.), *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*, Bloomington, Indiana University Press : 50-80.
- SALAÛN, Serge (1990), *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1992), « Apogeo y decadencia de la sicalipsis », in DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam & ZAVALA, Iris M. (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero : 129-153.
- (2005), « Cuplé y variedades (1890-1915) », in SALAÛN, Serge, RICCI, Evelyne & SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos : 125-151.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1989), « The legs of the countess », n° 39, october : 65-108.
- STRATTON, Jon (1996), *The Desirable Body. Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption*, Manchester, Manchester University Press.
- ZAVALA, Iris María (1992), « Arqueología de la imaginación. Erotismo, transgresión y pornografía », in DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam & ZAVALA, Iris M. (eds.), *op. cit.* : 155-181.