

CLÚA, Isabel, *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Icaria, Barcelona, 2016, 237 pp.

Pocas obras abordan el estudio e intento de comprensión de la celebridad durante las centurias pasadas. El número se reduce aún más si analizamos las que combinan esta dimensión con el análisis de artistas e intérpretes femeninas que se subieron a los escenarios. Sin embargo, Isabel Clúa lo consigue a partir de una investigación profunda de la cultura popular en donde incluye la circulación de objetos comerciales en la época y un amplio y variado número de fuentes literarias de fines del siglo XIX y principios del XX, sobre las cuales la autora posee un gran conocimiento, destacando las autobiografías de artistas escogidas. Conoce y maneja de forma precisa la prensa especializada en espectáculos publicada en el extranjero, como Estados Unidos, y que ha sido escasamente estudiada en el caso español. Por último, cabe subrayar el empleo y la selección de imágenes, únicamente reproducidas en el tercer capítulo. Para afinar la concepción del proceso de celebridad, la autora se aproxima en los capítulos finales a cuatro estudios de caso de actrices que triunfaron en diferentes espectáculos entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX. Ellas son Carmencita —Carmen Dauset—, Carolina Otero conocida como La Bella Otero, Rosario Guerrero y Tórtola Valencia.

A través de seis capítulos se combinan aspectos concernientes al proceso del estrellato como los cambios técnicos en los espectáculos, el factor económico y la obtención de un salario como elemento clave para las artistas y los modelos de género imperantes en la época y cómo las intérpretes negociaron con ellos. De esta forma, a lo largo del libro encontramos un desarrollo de estos puntos de manera transversal, impregnando la totalidad del relato.

Clúa defiende que en los últimos años del novecientos los Bufos fueron los lugares predilectos donde encontrar actuaciones de suripantas. Esta última denominación estuvo unida a la idea de prostituta ya que la base de su trabajo consistía en la unión del aspecto económico, asentado en la remuneración por su actuación, y la sexualidad, al mostrar un cuerpo erotizado. No obstante, se apunta que desde 1860 se produjeron variaciones en los lugares de actuación, los Bufos dejaron paso a la forma de café-concierto, lo que conllevó un cambio en las intérpretes: las suripantas fueron sustituidas por las cupletistas. Esta resulta ser la base para la comprensión del proceso de celebridad, es decir, pasa por el reconocimiento de las cupletistas como artistas, como individuos, atribuyéndoles nombre y apellidos, contrariamente a las suripantas. La nueva tipología de lugares de trabajo implicó la individualización de las artistas y su respetabilidad moral. Con esta argu-

mentación, se muestra el carácter especial que tuvo el fin del siglo XIX, así como los cambios en las modalidades y temáticas de los espectáculos.

El libro prosigue analizando el circuito visual (basado en la cupletista y el espectador) en donde se señala, al igual que otras obras *clásicas* que analizaron el estudio del cuplé, que el trabajo de las artistas se basó en crear placer visual. Sin embargo, la autora, siguiendo el desarrollo e ideas de las teorías feministas, como realiza a lo largo de toda la obra, vuelve al punto del que otros teóricos partieron: la teoría de la mercantilización del cuerpo. A partir de esta, distingue que las intérpretes ostentaron una doble vertiente al presentarse como objetos de consumo, pero también como vendedoras de sí mismas. En este punto, defiende la legitimización económica de su actividad al obtener autosuficiencia económica y otorgándoles, de esta manera, su agencia/agencialidad, como continuará defendiendo a lo largo de las sucesivas páginas.

En el siguiente capítulo explora los juegos de miradas. Presta especial atención a la comercialización de las imágenes —muy abundantes en la época, en especial a partir de la creación de la *carte-de-visite*— ya que estas facilitaron que se pensara el espacio público de manera diferente. Los cuerpos de las mujeres en el escenario se presentaron como ficticios-falsos al salir cubiertos y indumentaria o maquillaje. De esta manera, vuelve a devolverles la agencialidad a las intérpretes al fomentar la contemplación para producir deseo. Además, mediante las imágenes y su comercialización se avanza hacia la noción de *fama duradera* (p. 85).

Una vez reconocidas como individuos, las artistas crearon un relato público sobre su identidad mediante libros y relatos autobiográficos cuyo contenido apelaba a su carácter excéntrico y escandaloso. El proceso fue muy parecido en todas ellas: se recordaba la humillación recibida en los primeros años y se culminaba el discurso con el éxito cosechado. A este título, y rescatando a los sujetos que habían quedado olvidados en los capítulos anteriores, aparecen las autobiografías de la Bella Otero y Tórtola Valencia. Demuestra, así, la presencia en el espacio público de las artistas que, apelando a su excentricidad, no seguían las normas de los modelos establecidos para las mujeres.

Uno de los *imaginarios de género* que representó Tórtola Valencia se asentó en Salomé y el histerismo asociado a las mujeres ya que desde 1860 se extendió el imaginario de *femme fatale* que la bailarina aprovechó con fines publicitarios al acentuar lo relacionado con la excentricidad. En otras palabras, se hicieron cada vez más delgados los límites entre la realidad y la ficción. Otro de los casos escogidos, Carolina Otero, sobresalió por la asociación de su nombre con suicidios de varones por su amor. Se observa esta situación como un desplazamiento del mito de *femme fatale* hacia *material girl*, concepto trabajado en los estudios culturales, perspectiva que Clúa ha empleado en este libro. La autora defiende, pues, un imaginario de *femme fatale* negociado por las artistas como una de las piezas fundamentales para el proceso de celebridad.

Por último, los *imaginarios de la nación* (p. 181) también tuvieron su espacio en el mundo de los espectáculos. Defiende Clúa, de manera imprecisa, que las intérpretes tomaron y explotaron, especialmente en las actuaciones en el extranjero, influencias procedentes del personaje de Carmen y su relación con *lo español*. Esto se basó en el empleo de tópicos de diferentes partes de España en las interpretaciones donde se mostraban con su mascarada. Se contribuyó a la confusión, una vez más, entre la ficción y la realidad, reapropiándose las artistas de múltiples identidades en su misma persona.

A pesar del desarrollo de ideas-fuerza a lo largo del libro, se lamenta la ausencia de unas conclusiones que resuman las teorías defendidas. Como se indicaba al inicio, son escasas las obras sobre celebridad, por lo que es necesario remarcar los puntos clave del complicado proceso a fin de continuar estudios englobados en los *celebrity studies*, enfocados desde la comprensión del fenómeno en épocas pasadas y en el espacio español ya que, en otros ámbitos, como el anglosajón, cada vez son más frecuentes las publicaciones de esta temática.

Si nos centramos en la cronología seleccionada por la autora, ha resultado insólito localizar testimonios de los sujetos escogidos fechados en 1920 ya que no se ajustan con los límites cronológicos establecidos. Igualmente, es escasa el análisis de los estudios de caso, al aparecer a partir del cuarto capítulo, y centralizados en Carolina Otero y Tórtola Valencia, los cuales se introducen bajo el paraguas de *intérpretes* y *artistas*, sin apuntar que, quizá, el proceso de celebridad pudiera ser diferente en actrices y bailarinas.

*Irene Mendoza Martín*