

Actriz, moral y rebeldía en la cultura del siglo XIX

Echad el cerrojo al talento de una mujer, y saltará por la ventana; cerrad ésta, y se saldrá por el agujero de la llave; tapad éste, y se escapará por la chimenea con el humo.

William Shakespeare:

As you like it.

Este artículo tiene tres intenciones. En primer lugar, ofrecer algunas especulaciones sobre las relaciones entre arte, sociedad e historia. En segundo lugar, ver el valor del teatro como fuente de la historia social, y finalmente, tantear las posibilidades de analizar la situación social de la actriz del siglo XIX como punto pivotante de un estudio más amplio sobre la mujer en esta centuria. El carácter efímero de la actividad teatral y el deseo de mantener su memoria ha estimulado los escritos y las pinturas sobre los más populares actores y actrices.¹ No obstante, estas memorias tanto literarias como visuales, con frecuencia nos ofrecen no tanto la realidad de estos profesionales sino la peculiar manera como los contemporáneos los apreciaban o marginaban. Es desde este punto de vista desde el que estos testimonios se convierten en valiosos documentos históricos para nosotros. Las convenciones teatrales, profundamente codificadas en cada país, se convierten en un espejo nítido donde a través de los años se refleja la consideración de la actriz y, en general, la consideración del trabajo de la mujer en cada momento. El propósito es experimental y las conclusiones tentativas. El desarrollo se realiza a partir de diferentes aspectos de la actividad y la recepción del trabajo de la actriz en Inglaterra, Estados Unidos y Francia durante el siglo XIX.

LA ACTRIZ EN LA ÉPOCA VICTORIANA

Las investigaciones realizadas sobre el trabajo de las actrices en la Inglaterra del siglo XIX demuestran que actuar fue la ocupación femenina más singularizada de la época y por tanto la que más atrajo la atención de sus contemporáneos.²

* Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

1 Un estudio sobre estos aspectos se ofreció en el curso de Carmen Gracia: «La iconografía del actor como documento»: *Los saberes clásicos (1): el actor en sus documentos*. Valencia, UIMP, 1995, en prensa.

2 Un interesante estudio sobre estas cuestiones se ofrece en Tracy C. Davis: «The Actress in Victorian Pornography», *Theatre Journal*, 1989, vol. 41.

Algo semejante ocurrió, por supuesto, con el trabajo de los actores, pero con una notable diferencia. En el siglo XVIII actores y actrices habían sido valorados de manera semejante y particularmente aquellos especializados en teatro clásico gozaron del mayor respeto y consideración por parte de sus contemporáneos.³ En el siglo XIX, por el contrario, la valoración de actores y actrices empiezan a desarrollar líneas divergentes, de manera que si el oficio de actor mantiene el respeto del siglo precedente y desarrolla su valoración intelectual, el oficio de actriz sufre una sensible desvalorización intelectual y una progresiva identificación con actividades escandalosas.

En estos años de triunfo de la Revolución Industrial el trabajo fue valorado en Inglaterra como una actividad seria, racional y sobre todo útil para la solidez del Estado. El trabajo del actor no se sustrajo en absoluto a esta valoración general, y actuar fue siempre considerado como una vocación seria y respetable. A lo largo del siglo el actor sufre un aumento progresivo en su consideración profesional que lo eleva desde su antigua clasificación histórica de pícaro y vagabundo a la de trabajador serio e intelectual. La nueva consideración tiene su punto culminante cuando en la década de 1890 llegan a reconocerse los importantes servicios culturales del teatro a la sociedad británica. Por el contrario, la actividad de la actriz nunca fue vista como una verdadera vocación, o al menos como una vocación seria, sino como un medio de mero exhibicionismo público. La crítica contemporánea tiende a eludir las referencias al aspecto laborioso e intelectual de la actuación femenina, y a verla como el lado frívolo divertido y amable de la actividad teatral clásica, o bien como claramente erótica cuando se relacionaba con el teatro burlesco, la ópera bufa, la comedia, el ballet y el *music-hall*. Esta valoración negativa de la crítica estimulaba la dificultad que la sociedad victoriana tenía para creer en la integridad moral de las actrices. Pero podríamos llegar a la conclusión de que la estigmatización de la actriz durante la época victoriana no se relaciona con el estatus real del teatro, dentro de la sociedad inglesa, sino que es una consecuencia de extendidas y duraderas fantasías sobre ella.⁴

Revistas, libros ilustrados y fotografías se convierten en material de base mediante el cual se va creando el mito de la actriz como persona laxa en su comportamiento sexual. De manera que el supuesto o real contenido erótico de determinadas obras teatrales era ampliamente explicado y descodificado en publicaciones paralelas de amplia circulación entre el público masculino. Ya en 1839 el sacerdote Michael Ryan⁵ denunciaba esta función descodificadora y propagandística de la actuación femenina ejercida por determinadas publica-

3 Para la valoración e iconografía de los actores y actrices en el siglo XVIII puede consultarse Maria Ines Aliverti: *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*. Pisa, ETS Editrice, 1986.

4 Esta es la tesis desarrollada por Tracy C. Davis, 1989, pp.296 ss., en cuyo planteamiento y conclusiones se basa esencialmente este capítulo.

5 Michael Ryan: *Prostitution in London*. London, H. Baillier, 1839, p. 5, cft. por Davis, 1989, p. 295.

ciones. Al tiempo que valoraba la representación teatral como simples versiones en vivo de las «sucias imágenes» de las revistas y libros ilustrados. Pero al mismo tiempo Ryan catalogaba los aspectos eróticos que podían identificarse simultáneamente en cualquier tipo de representación teatral y en las publicaciones que las promocionaban: vestidos tan blancos como el mármol, ropas ajustadas que resaltaban las formas del cuerpo en las actrices de teatro, vestidos escasos en las bailarinas de la Ópera hechos expresamente para dejar ver el cuerpo; estas mismas bailarinas son acusadas de bailar de tal manera que parecen tener por primordial objetivo despertar pensamientos y deseos lascivos.

Las revistas ilustradas semanales *Paul Pry*, *Photo Bits*, *Crim. Con. Gazette*, *The Exquisite*, son, sin duda, las publicaciones de amplia difusión que más pronto empezaron a utilizar personajes y motivos teatrales en sus artículos. Estas revistas utilizaban no sólo la imagen de conocidas actrices de *music-hall* y el *vau-deville*, sino también de famosas intérpretes de teatro clásico. Por ejemplo en *The Exquisite* aparecía Mrs. Honey, representada con falda por la rodilla, Rachel, vistiendo un supuesto traje de harén,⁶ Mrs. Nisbet con traje de esgrima, Celeste con pantalones masculinos cortos. Es decir, que con frecuencia el valor erótico de estas imágenes no dependía tanto de la desnudez de las representadas, sino del carácter atípico, exótico o escaso de la vestimenta. Pero en ocasiones el código sexual era todavía más sofisticado, exigiendo del espectador una serie de asociaciones de ideas, como ocurría con la frecuente imagen publicitaria de conocidas actrices posando vestidas pero en una actitud directamente inspirada en la Venus de Urbino de Tiziano. De esta manera habían posado Pauline Markham, Miss Moore, Miss Fowler y Finette, de forma que la mujer era mentalmente intercambiable con imágenes semejantes de desnudos, eróticamente más estimulantes. Mensajes que se unían a una aparentemente inocente «Galería de favoritas públicas» publicada por la revista *The Days doings. an illustrated Journal of Romantic Events, sports, Sporting & Theatrical News at Home & Abroad*, donde se incluían fotografías de famosas actrices como Nellie Farren, Nelly Power, Teresa Rutado y Mrs. John Wood junto a reproducciones de pinturas y esculturas del repertorio artístico convencional.

En general el vestuario teatral, en sí mismo, alteraba las convenciones sobre vestimenta y peinado habitual en la vida cotidiana, al exigir trajes inspirados en los de épocas pretéritas. Pero incluso cuando determinados papeles exigían que las actrices vistieran trajes masculinos o se disfrazaran de animales u objetos inanimados, la actriz acababa por dar la imagen de un objeto en exposición. Otro aspecto que singulariza a las actrices distinguiéndolas de la mujer decorosa y las aproxima a las prostitutas es el uso de los cosméticos y el maquillaje. Como señala Tracy C. Davis, el mensaje constante que ofrecen tanto las imágenes como

6 J. L. Gérôme había retratado, sin embargo, a esta actriz de la Comédie-Française como Musa Trágica, en una obra actualmente conservada en el Museo de la Comédie-Française. Ver J.L. Gérôme, *Ville de Vesoul*, 1981, pp. 114-115.

los artículos de estas revistas es que las actrices son siempre *sexy*, disponibles, frívolas e intercambiables. El uso casi exclusivo como estimulante sexual que se hacía de estas revistas se evidencia al reparar en la serie de anuncios que incluían libros pornográficos y sobre control de natalidad, productos abortivos, diapositivas estereoscópicas, falsos bigotes, postizos capilares masculinos etc.

El hecho de que hasta la actualidad el trabajo de la actriz, ahora la actriz cinematográfica, se mantenga ligado a la idea de escándalo demuestra hasta qué punto las especulaciones y formulaciones de determinados escritores del siglo XIX han calado inconscientemente en la mentalidad popular actual hasta convertirse en «convicción del dominio público», y formar parte de la imagen folklórica de la actriz. La pregunta que podemos plantearnos es hasta qué punto esta valoración ha podido afectar al trabajo real de las actrices.

EL TEATRO CLÁSICO. CUATRO ACTRICES NORTEAMERICANAS EN BUSCA DE IGUALDAD

Como había ocurrido en la Inglaterra del primer tercio del siglo XIX con la aportación del reverendo Ryan, también en Estados Unidos otro sacerdote, S. M. Vernon, escribía en el último tercio del siglo previniendo contra la negativa influencia moral del teatro.⁷ Pero mientras Ryan se limitaba a catalogar los aspectos eróticos de las representaciones teatrales y las publicaciones relacionadas con el teatro, demostrando un profundo y directo conocimiento de lo que él mismo consideraba poco recomendable, Vernon daba un paso más advirtiendo de los peligros para la salud física y moral de la asistencia a representaciones teatrales. El reverendo Vernon advertía sobre la nociva influencia moral ejercida por el teatro exhibiendo personajes medio desnudos, actitudes y posturas indecentes, aspectos y abrazos lascivos, y llamaba la atención sobre la existencia de un complot para la corrupción y el derrocamiento de la pureza y la inocencia. En su opinión (el teatro) infectaba a los hombres como en un contagio que acarrearía la muerte incluso de las naturalezas más fuertes y robustas. Por otro lado la revista *National Police Gazette*, enfatizaba los asesinatos, suicidios, y actuaciones irregulares de todo tipo relacionadas con el teatro y sus espectadores. Las alusiones al teatro son frecuentes en la columna de sucesos dramáticos y reforzaba la imagen de las actrices como personas pertenecientes a un mundo sensacionalista y excesivamente sexualizado.

Posiblemente esta manipulación sensacionalista movió a algunas actrices a preferir los papeles masculinos o de carácter andrógino, o bien a incluir en las obras partes que les permitieran aparecer vestidas de hombre. Obras con perso-

⁷ Ver Rev. S. M. Vernon: *Amusements in the Light of Reason, History and Revelation*, Cincinnati. New York, Walden and Stowe, Philips and Hunt, 1882, pp. 73 y 76-78, cit. por Davis, 1989, p.195.

najes cómicos femeninos disfrazados de hombre como *The Country Girl* o *The Recruiting Officer*, fueron absolutamente populares. Estos papeles daban a la actriz más libertad de expresión, más animación y agresividad que los papeles convencionalmente femeninos. Pero además los personajes con vestimenta masculina le permitían representar su papel de manera más cómoda, protegiendo su imagen de miradas indiscretas y estimulando al espectador a concentrarse en los aspectos estrictamente teatrales de la representación.

Pero el papel que gozó, sin duda, de las preferencias de aquellas actrices que deseaban ser valoradas de manera diferente a la de simples objetos visuales fue el de Rosalinda en *As You Like It* de Shakespeare. Una obra que se mantuvo en cartel, en diferentes teatros de Estados Unidos, durante las dos últimas décadas del siglo. No extraña el éxito de esta obra en Estados Unidos, donde un público orgulloso de la estructura democrática de su sociedad, e incipiente defensor de la independencia de la mujer podía entender y aceptar mejor que el europeo el sutil carácter subversivo de esta comedia de Shakespeare. Los personajes femeninos centrales, Celia/Aliena y Rosalinda/Ganimedes, son sólidos y resueltos, capaces de enfrentarse a la autoridad paterna y a la arbitrariedad política de un usurpador, incluso si para ello habían de recurrir al exilio y al cambio de personalidad y de imagen sexual. Estos personajes se acercaban a la imagen fuerte y emprendedora de las mujeres americanas de la época. Por otro lado la obra suponía también una exaltación bucólica de la vida pastoril,⁸ por encima de la vida sofisticada de la corte, y encontraba su parangón igualmente en la valoración de la vida rural por la sociedad americana del siglo XIX.⁹

Pero además el papel ofrecía una ventaja adicional: pese a la vestimenta masculina, Rosalinda era una verdadera mujer, que permitía a una buena actriz desarrollar una sutil gama de rasgos femeninos desde la dulce sumisión a la apasionada resistencia emocional y a la valentía dialéctica y, al tiempo, recrear un papel de manera personalizada sin chocar con las reticencias del público, los críticos y los moralistas. Mientras la rebelde Ganimedes creaba una atmósfera vivaz, irónica y de dobles significados, la Rosalinda reflexiva enfatizaba los aspectos melancólicos de la vida en el bosque y acentuaba los valores románticos de su amor hacia Orlando. Puesto que la actriz no representaba dos papeles diferentes, por un lado a Rosalinda y por otro a Ganimedes, sino que ambas personalidades se completaban y superponían, la clave del éxito estaba en la manera concreta como cada actriz podía utilizar su disfraz no como una máscara sino como un velo sugeridor de interpretaciones psicológicas. De hecho sabe-

8 Un análisis de las fuentes literarias y el significado de este gusto por los temas pastoriles en la época de Shakespeare puede encontrarse en Luis Astrana Marín: «Vida y obras de Shakespeare», *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1966, pp. 82-83.

9 Estudios sobre el interés de la sociedad americana por la vida rural y su reflejo en el arte pueden verse en William H. Gerdts: *Down Garden Path. The Floral environment in American Art*. New Jersey, Associated University Press, 1983 y en Michael Jacobs: *The good & simple life. Artist colonies in Europe and America*, Oxford, 1985.

mos que las actrices llegaron a personalizar el personaje de manera singular hasta hacerse del mismo verdaderas reinterpretaciones. Patty S. Derrick cita a cuatro actrices cuyo popularidad se basó primordialmente en la representación de este papel: Helena Modjeska, Mary Anderson, Ada Rehan y Julia Marlow.¹⁰ Cada una de ellas singularizó el personaje hasta llegar a ofrecernos en su conjunto una compleja y variada galería de lo que podría definirse como una feminidad asexualizada.

Helena Modjeska, aristócrata de origen polaco, fue una de las grandes actrices clásicas del teatro americano. Su interpretación daba al personaje de Rosalinda una calidad refinada, tranquila e intelectual. Su traje de Ganimedes estaba formado por un calzón corto y botas por encima de la rodilla, tanto el corpiño de mangas abullonadas como la corta capa estaban confeccionados en brocado y seda, en conjunto carecía no solo de aspecto masculino sino también del de un verdadero habitante de los bosques, pero cumplía a la perfección un objetivo primordial: velar una imagen excesivamente sexualizada de la actriz.

Muy próxima a las características tradicionales de la interpretación de Modjeska estaba Mary Anderson, quien sustituía la falta del refinamiento técnico de la anterior por un mayor énfasis en la declamación y las actitudes, reforzadas por su espléndida belleza clásica. Pese a que en ocasiones podía parecer poco convincente conseguía electrificar al público con la fuerza de su presencia. El personaje de Rosalinda interpretado por la Anderson se volvía aristocrático y heroico, la princesa siempre a floraba por debajo del traje de habitante del bosque; pese a que su disfraz, realizado con cuero y colores sobrios era más convincente que el de la Modjeska, el contraste con su aristocrática belleza enfatizaba todavía más el carácter irónico y doble del personaje, y le permitía sugerir y ocultar; tal como señalaba un crítico de la época ella evitaba que la audiencia olvidase su verdadero sexo, sin sugerirlo de ninguna manera.¹¹

En 1889, cuando se retiraba Mary Anderson, apareció una nueva Rosalinda que logró conmocionar a la crítica y al público de Nueva York: Ada Rehan, actriz cómica que ya se había especializado en papeles de carácter andrógino, y que logró dar un giro radical a la interpretación del personaje. Rehan carecía de la profunda seriedad y del pathos trágico de sus antecesoras, pero consiguió dar nueva vitalidad al personaje y hacerlo más contemporáneo y convincente.¹² Su Rosalinda se volvió un personaje más juvenil, feliz y espontáneo que el de sus antecesoras. Posiblemente su éxito se basaba en que infundía aquellas cualidades de naturalidad, vitalidad y alegría de vivir que la propia sociedad ameri-

10 Ver Patty S. Derrick: «Rosalind and the Nineteenth-Century woman: four stage interpretations», *Theatre Survey*, vol. 26, 1985, pp. 143-162. En el capítulo «El teatro clásico. Cuatro actrices norteamericanas en busca de igualdad» se basa esencialmente la información facilitada por este artículo.

11 Citado por Patty S. Derrick, 1985, p. 150.

12 De hecho en ocasiones fue criticada por hacer un personaje demasiado moderno y alejado de Shakespeare. Ver *New York Herald*, 18 de diciembre, 1889, cit. por Patty S. Derrick, 1985, p. 154.

cana identificaba con el «espíritu femenino». De hecho la propia actriz prefería aquellas partes de la obra en que representaba a Ganimedes antes que las de Rosalinda como princesa, y de acuerdo con sus preferencias el traje masculino era mucho más atrevido también que el de sus predecesoras. Renunció a las botas altas y cubrió sus piernas con unas simples medias oscuras por debajo de un calzón corto y ancho semejante a una falda y corpiño largo y sobrio en tonos marrones y grises. Tal como podemos apreciar en una fotografía perteneciente a la Harvard Theatre collection,¹³ su imagen tenía un encantador aspecto dulce, asexuado y adolescente, tan alejado de la imponente imagen de Modjeska y Anderson, como de la provocativa y criticada imagen de las actrices de teatro convencionales.

La última de las grandes actrices americanas que representaron el papel de Rosalinda a finales del siglo XIX fue Julia Marlow. Esta actriz representó el papel a partir de 1890 y, como las anteriores, intentó potenciar la androginia del personaje sin alterar su esencial feminidad. Su novedad consistió fundamentalmente en basar su interpretación en una lectura atenta y sistemática del texto original de Shakespeare y en la interpretación personal que realizó de dichas lecturas. El resultado fue una Rosalinda «pensativa, amable, dulce y poética».¹⁴ El traje, más discreto también que el de Rehan, se aproximaba en calidad de diseño al de Anderson y como el de aquélla la amplia capa le permitía moverse con naturalidad velando su imagen femenina. Posiblemente el éxito radical de las cuatro se basó en el hecho de que cada una de ellas por un camino diferente lograron crear una imagen nueva y más respetable de la mujer actriz, al tiempo que contribuían a crear un modelo ideal de feminidad poco convencional pero al mismo tiempo aceptable por los moralistas más rigurosos.

LA REACCIÓN DEL *MUSIC-HALL*. MUJERES EN ACCIÓN

La escasa valoración artística e intelectual de la actriz que se ha analizado en la Inglaterra victoriana y en los Estados Unidos del último tercio del siglo XIX se da también en muchos aspectos de la vida teatral de la Francia del siglo XIX. Este desprecio se acusa de manera especial en relación a las bailarinas de la Ópera. Estas bailarinas, que habían gozado de una antigua y respetable tradición, llegaron a convertirse en estas décadas en la fantasía erótica preferida de muchos hombres, de manera semejante a lo que puede ocurrir con las actuales estrellas de cine. Las bailarinas eran consideradas *sexy*, vivaces, un poco peligrosas y sobre todo públicas.¹⁵ Una de ellas, ya retirada, exponía con crudeza el

13 Publicada, como las fotografías de las otras actrices citadas, por Patty S. Derrick, 1985.

14 Así la definía el *New York Herald*, cit. por Patty S. Derrick, 1985, p. 157.

15 Así define su estatus Eunice Lipton en *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, University of California Press, 1986, p. 80.

destino de sus jóvenes sucesoras: «*Tan pronto como [la bailarina] entra en la Ópera, su destino como prostituta está marcado: se convertirá en una prostituta de lujo*».¹⁶ Era del dominio público que el Foyer de la danse era el lugar donde se establecían los acuerdos sentimentales entre las bailarinas y los adinerados abonados a la Ópera. El amigo de Degas, Ludovic Halévy, narraba en 1863 la experiencia y fantasías de uno de aquellos asiduos al Foyer: «*Todo a nuestro alrededor era un ir y venir de las veinticinco bellas muchachas del cuerpo de ballet... Ésta me dijo M. Aubert es la única sala que me gusta. Bellas cabezas, bellas espaldas, bellas piernas, tanto como uno pudiera desear. Más de lo que uno pudiera desear*».¹⁷

El desprecio generalizado llegaba a hacerse insostenible para las actrices más sensibles y la reacción se produjo con violencia y de manera casi simultánea en Inglaterra con Marie Loyds y en Francia con Thérésa. Ambas parecen querer enfrentarse a esta situación no mediante actitudes ladeadas y veladas como ocurría en Estados Unidos con las intérpretes de teatro clásico, sino enfrentándose a la moral convencional y acentuando en sus interpretaciones aquellos aspectos más criticados o ridiculizados en la actividad teatral femenina. Ambas tuvieron la misma capacidad para fascinar por igual a una audiencia de clase baja como a intelectuales y artistas. Una actitud tan revolucionaria y nueva sólo podía sostenerse mediante el soporte de una actividad profesional también nueva. Marie Lloyd y Thérésa recurrieron a la enorme capacidad de comunicación de la música popular de los cafés.

La referencia más interesante que conservamos de la Lloyd es el artículo escrito por T. S. Eliot en 1923 en recuerdo de la actriz fallecida.¹⁸ Eliot exalta la figura de la Lloyd como un fenómeno social sin igual entre otras cantantes inglesas. Su facilidad para identificarse con la audiencia, su capacidad para dar expresión a la vida de esa audiencia y sobre todo su poder para elevar esa vida a la categoría de arte. Thérésa por su lado fue una de las grandes representantes del *music-hall* francés, un tipo de espectáculo supuestamente frívolo y popular, que sin embargo llegó a convertirse en eje de la vida cultural y social del París de la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda el *music-hall*, los *cafés concert*, sus actores y su público estaban protagonizando una verdadera revolución cultural, cuyo alcance definitivo ha sido la ruptura de barreras entre la antigua cultura de élite y la cultura popular. Pero al mismo tiempo suponía también el grito de rebeldía agresiva de unas mujeres que a través de sus canciones pretendían enfrentarse a la marginación moralista:

Nous sommes ici trois cent femelles,
Et la danse (bis) va commencer

16 Ver Ivor Guest: *The Ballet of the Second Empire*, London, A. and C Black, 1953, p. 15, cit. por Lipton, 1986, p. 79.

17 Ver Ludovic Halévy: *Carnets*, 2 vol. Paris, Calmann-Lévy, 1935, 1vol, p.12, cit. por Lipton, 1986, p. 82.

18 Ver T. S. Eliot: «Marie Lloyd», *Selected essays*, London, 1951, pp. 456-458.

Son dos de los versos más provocadores de una de las más populares canciones de Thérésa. En opinión de un contemporáneo con esta canción la actriz «lanzaba desde lo profundo de su magnífico contralto, su revolucionario desafío a los jefes y explotadores del pobre pueblo». ¹⁹ De hecho es frecuente ver cómo se ha interpretado la popularidad, las críticas y, en suma, la polémica en torno a Thérésa en razón de las connotaciones ideológicas y políticas. Los dos versos de la canción citada, sin embargo, nos hacen pensar en la posibilidad de que la rebeldía de Thérésa tuviera una intención más próxima a sus reivindicaciones como mujer que a una clara toma de postura puramente política. Esta intuición se ve avalada por el hecho de que tanto las alabanzas como las críticas hacia su estilo y sus canciones procedieron indistintamente desde los sectores de la derecha o de la izquierda.

Edgard Degas, uno de los grandes pintores de la vida nocturna del París contemporáneo, y hombre de profundas y arraigadas ideas conservadoras, recomendaba exaltado en una de sus cartas: «*Ve rápido y escucha a Thérésa en el Alcázar... Ella abre su gran boca y sale la más enorme, delicada, ingeniosa y sensible voz que pueda imaginarse ¿Podría alguien encontrar tanto sentimiento y gusto? Es admirable*». ²⁰ Otro de sus grandes admiradores era Stéphane Mallarmé, quien subrayaba: «*Todo ese dominio de la alegría, del buen humor, de la burla magistral, que se instala alrededor de ella, pero sin compartirla con nadie, esta mujer siempre sorprendente, Thérésa*». ²¹ Son dos comentarios centrados más en los valores artísticos y en la capacidad de la cantante de fascinar a los espectadores que en el significado o alcance social de las letras de sus canciones. Pero al mismo tiempo otros comentaristas nos ofrecen versiones diferentes del sentido de sus canciones y del tipo de público que disfrutaba con ellas. Jules Vallès, por ejemplo, en su resumen de la historia de París en los años de la Comuna escribía sobre el efecto corrosivo del humor de Thérésa sobre las clases bajas: «*Un día apareció una mujer con voz y gestos viriles, en un tiempo en que los hombres tenían sus bocas cerradas y sus brazos amputados. Ella gritaba ¡Es tiempo de que demos al pueblo algo a cambio de su dinero! Y la gente la entendió y la aplaudió, hicieron la fortuna de la cantante cuyo sapeur socavó un Imperio al dejarlo colgado de una carcajada*», ²² mientras que el periódico socialista *La Rive Gauche* censuraba acremente la popularidad de la cantante y su facilidad para movilizar a la burguesía y los intelectuales: «*El otro día [Thérésa] fue la causante de una reyerta en los Campos Elíseos entre la policía y una masa de holgazanes y dandis, que habían acudido para escucharla. Algunos muni-*

19 Ver Gaston Jollivet: *Souvenirs de la vie de plaisir sous le Second Empire*. Paris, 1927, p. 253, cit. por T.J. Clark: *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London, Thames & Hudson, 1985, p. 237.

20 Ver M. Guérin: *Lettres de Degas*, Paris, 1945, cit. por Clark, 1985, p. 224.

21 Ver «Chronique de Paris», *La Dernière Mode*, 4 octubre 1874, cit. por Clark, 1985, p. 307. También reproducido en Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 751.

22 Ver J. Vallès: *Le Tableau de Paris*, Paris, 1883, cit. por Clark, 1985, p. 225.

*cipales fueron atacados y tuvieron que sacar sus espadas, pero no ha habido sangre. ¡Que gran pueblo, el que sabe pelear por una cantante de brasserie y no sabe hacer nada por conquistar su libertad!».*²³

Algunos estudios sobre teoría del arte y del cine demuestran que el tradicional privilegio del hombre de poseer a través de la mirada se manifiesta ampliamente entre los espectadores de teatro.²⁴ Y ello no sólo mediante la dirección de su mirada, sino sobre todo mediante el poder de adscribir significados a los objetos de su mirada. De esta manera el asistente masculino al teatro dejaba, con frecuencia, de ser un espectador para convertirse en un simple *voyeur*, en un mirón. Una actitud tan simple en apariencia tuvo capacidad durante el siglo XIX para cambiar por completo el estatus social y moral de las actrices, al tiempo que provocaba una serie de reacciones sucesivas y encadenadas, desde la aceptación del nuevo estatus a la reacción sutil y ladeada frente a él, para terminar en la actitud de Thérésa y su capacidad para convertir en ironía y en factores popularizables la marginación moral de la actriz decimonónica.

23 Ver Impavidus: «Correspondance parisienne», *La Rive Gauche*, 18 june 1865, cit. por Clark, 1985, pp. 226-227.

24 Ver Annette Kuhn: *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985; Teresa De Laurentis: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984 y Griselda Pollock: *Visión and Difference*. London, Routledge, 1988. Todos ellos citados por Davis, 1989, p. 314.