

Entrevista a Rae Beth Gordon

La histeria como espectáculo

RAE BETH GORDON

es profesora emérita de francés en la Universidad de Connecticut, actualmente vive en París donde prosigue sus investigaciones sobre la cultura finisecular francesa

LIBROS PUBLICADOS

De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES, 2013 (versión francesa actualizada de 'Why the french love Jerry Lewis. From cabaret to early cinema' Stanford University Press, 2001)

Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular modernity in France
ASHGATE, 2009

Ornament, fantasy and desire in 19th-century french literature
PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1992

DANIEL PITARCH FERNÁNDEZ

Su investigación entrelaza elementos aparentemente alejados, como son los discursos científicos (psicopatología y fisiología) y el entretenimiento popular (café concierto y cinematógrafo) en el París finisecular. ¿Como se le ocurrió la posibilidad de este vínculo?

Un día, en una exposición, me maravillé al ver unas litografías de Degas de una cantante de café concierto. Tenía brazos y manos en una posición dolorosa y exagerada, que había visto en la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Entonces investigué la interpretación en el café concierto y descubrí que diversos intérpretes utilizaban movimientos, posturas y gestos de la histeria, para entretener y atraer más público a sus espectáculos. Estos intérpretes crearon nuevos géneros, y se llamaron a sí mismos "cantantes epilépticas", "cómicos idiotas" y "cantantes agitados". Estaba claro que se referían deliberadamente a enfermedades nerviosas como la histeria, pero ¿cómo llegaron estos intérpretes a esa información? Mi investigación mostró que había gran cantidad de información y de ilustraciones sobre psicopatología en las revistas populares y los periódicos a finales del siglo XIX. Este conocimiento no era exclusivamente médico y en una versión popularizada llegó no sólo a estos intérpretes, sino a una gran mayoría del público lector.

¿Esta relación iba del discurso médico a la cultura popular o había también influencia en la otra dirección?

Los médicos estaban entre el público de estos espectáculos. Charcot, por citar al más famoso neurólogo que investigó la histeria, llamó a una de las fases del gran ataque histerico *clownismo*. En referencia a las posturas exageradas y las contorsiones del cuerpo en los movimientos acrobáticos de los payasos. El término también tiene una versión más científica, si lo queremos decir así, que es *clonismo*, porque estos movimientos eran clónicos.

Otro ejemplo es otro famoso doctor de la Salpêtrière: Gilles de la Tourette, que estudió los tics y clasificó los relacionados con la histeria. Se sabe que De la Tourette iba al café concierto para observarlos en los intérpretes, que muchas veces cantaban o hacían monólogos sobre personajes con tics. No hay que olvidar tampoco que doctores como Charcot y otros (por ejemplo, Jules Bernard Luys en La Charité) se veían como hombres de espectáculo. Porque los pacientes se

exhibían ante colegas y pupilos, pero también se dejaba que el público general asistiera a las lecciones en los hospitales.

¿Había una mezcla de contextos médicos y de entretenimiento?

Se daba esa mezcla porque había una intensa fascinación por el movimiento y los gestos patológicos, iniciada en la psicopatología y la neurología pero que se expande por la prensa al público general. Así llega a los intérpretes y a la representación, en el escenario y en las artes. También en la literatura en los años 80 y 90 hay gran número de escritores que utilizan la psicopatología (particularmente la histeria y sus síntomas en la época, como el sonambulismo o el hipnotismo) para vender sus novelas. También el teatro popular –el naturalista o el *grand guignol*– utilizaba la histeria como base para sus piezas.

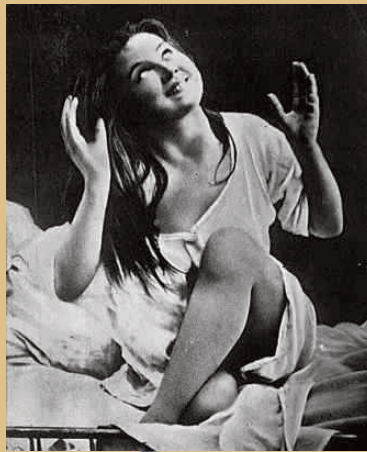
¿Eran distintas las aproximaciones? ¿Se daba una burla de la patología o del discurso médico en el café concierto distinta de la aproximación del teatro naturalista?

En el café concierto hay una burla total. Esos intérpretes, que no eran ni intelectuales ni médicos, vieron el aspecto cómico, las posibilidades para la ironía y lo grotesco, así como para el shock. Pero este efecto de shock también se usaba en el teatro. A un nivel máximo, en el *grand guignol*, pero también en el teatro naturalista de Zola. Debo añadir que el darwinismo, el hombre que desciende del mono y la posible regresión a un estado de animalidad, también era un tema importante para el teatro naturalista y su valor de shock equivalente al de las enfermedades nerviosas. Digo esto porque los propios doctores vinculaban los dos temas. El histerico, hombre o mujer, era un degenerado, y la degeneración se vinculó con una regresión darwinista en Francia, Alemania e Italia (por ejemplo por Cesare Lombroso).

En sus libros esta relación entre psicopatología y entretenimiento popular no sólo se da a nivel de motivos (estilos de interpretación o temas) sino también en el contexto de recepción. Usted afirma que el público está inmerso en este conocimiento, incluso en relación a su propio placer como espectadores.

Como parte de su placer y también como parte de su ansiedad, puesto que la histeria y la epilepsia (Charcot llamaba al ataque de histeria *hystero-epilepsie*) se creían contagiosas, incluso por observación. El

espectador en estos espectáculos sufre un impacto como una descarga eléctrica. Ríe, tiene una reacción física fuerte de liberación del cuerpo; pero también una cercana al dolor, al ver esas muecas grotescas, las posturas angulosas, las patadas, las contorsiones del cuerpo, etcéte-



ra. Causa risa y al mismo tiempo un cierto malestar.

Debo explicar por qué el espectador reacciona así: porque el cuerpo del espectador es requerido igual que si él mismo estuviera realizando los movimientos del intérprete. ¿Cómo puede ser esto? A finales del XIX, los psicofisiólogos determinaron que hay una reproducción interna de lo que se ve; en el sistema muscular, en el respiratorio e incluso en el nervioso. Estas investigaciones (por ejemplo, de Charles Henry o Théodule Ribot, y que aplicaron al cine Édouard Toulouse y Raoul Morgue en 1920) identificaron una imitación inconsciente interna que produce movimiento en el espectador. En estos espectáculos, el movimiento es tan extremo que la energía se ha de liberar de alguna manera o la tensión se vuelve dolorosa; esta liberación era la risa. En mis libros me he referido varias veces a estas investigaciones porque también se popularizaron en revistas y periódicos, o sea que el espectador en cierta manera espera sentir eso. En cualquier caso, esto es hoy en día algo confirmado en neurociencia por la teoría de las neuronas espejo.

Este estilo de interpretación se extiende del café concierto a los cómicos franceses del cine de los primeros tiempos (André Deed, por ejemplo). ¿Hay relación entre el fin de este estilo y la primacía de nuevas teorías médicas?

Se puede atribuir a dos causas; una relacionada con la medicina y otra sociológica. En medicina las teorías de Freud o Breuer perdieron fuerza a partir de 1900. No sólo por Freud o Breuer, también por Babinski en Francia, que desarrolló una nueva teoría de la histeria. Es decir que en París, había una teoría y práctica nuevas. La otra causa es más amplia. Los cómicos del cine francés que adoptaron este estilo de gestualidad histérica fueron muy populares hasta 1914. Es lógico pensar que la tragedia de la Guerra Mundial causó un cambio de mentalidad en el público. Es difícil de responder, por- que el *shell shock* también se estudió como histeria por Freud y las posturas de los pacientes son muy similares a las de la histeria masculina de finales del XIX. Pero evidentemente

En las imágenes, dos muestras distintas de aproximación a la interpretación del gesto: una de las fotografías de enfermos mentales del Hospital de la Salpêtrière recogidas por el neurólogo Jean-Martin Charcot y, debajo, una imagen de Charlot

PASEO GRÁFICO POR LA MODERNIDAD NERVIOSA

Le hemos propuesto a Rae Beth Gordon una serie de imágenes (de sus libros o de otros orígenes) para comentar, a las que ella ha respondido con sus textos y más imágenes. Sin ánimo exhaustivo, constituyen un paseo gráfico por los espectáculos populares de esa modernidad nerviosa de la que habla en la entrevista.



FOTOGRAMA DE 'GROSSE TÊTE DE PIERROT', DE PARNALAND, 1900

Los payasos y los mimos, por más frenéticos que fueran, no evocaban la patología hasta alrededor de 1880. A partir de entonces "Pierrots de un perturbador nerviosismo empezaron a invadir los salones, music halls y circos", como escribió Robert Storey en 1990 (*Pierrots on the Stage of Desire*). Jules Chéret, famoso por sus coloridas litografías que poblaban los muros de París en los años 80 y 90 del siglo XIX, afirmó que "el tipo moderno, lanzado a una vida excesiva para su cerebro atavísticamente contraído" debía ser representado por el Pierrot, cuya boca se crispa en una mueca.



F. BAC, DIBUJO DE POLAIRE EN 'LA VIE EN ROSE', 1902

En sus memorias, Polaire dice que "cantaba curvada hacia atrás con movimientos nerviosos, exasperados" (*Polaire par elle-même*). En el dibujo de F. Bac (arriba), el torso de Polaire recuerda al 'arc de cercle' de la histeria (izquierda), mientras sus brazos trazan zigzags. Colette escribió en 1936 que ella aplaudía "a Polaire en su epilepsia cuando cantaba, crispando todo su cuerpo, estremeciéndose como una avispa atrapada en cola y sonriendo con una boca convulsiva como si acabara de beberse el zumo de una lima" (*Mes apprentissages*).



SEM, CARICATURA DE POLAIRE EN 'ALBUM DU VRAI ET FAUX CHIC', 1914

La moda del *cakewalk*, el baile afroamericano, explotó en París en noviembre de 1902. Lo bailaban la española La Bella Otero y *exóticas* cantantes epilépticas como la española Eugénie Fougère, la turca Foscolo y Polaire, de origen argelino. Polaire y Fougère hicieron más acrobático y epiléptico este baile sincopado. Su exotismo y sus movimientos epilépticos se cruzaron con el aura de lo negro, y los síncope de la histeria con los ritmos sincopados del *cakewalk*. Así, el caricaturista Sem dibujó a Polaire como la Venus Hottentot y como "una canibal con el pelo encrespado... su cuerpo estrangulado, casi partido en dos... un anillo en la nariz y la boca sangrienta como una grieta de oreja a oreja".



ANDRÉ DEED DE VISITA A 'MUNDO GRÁFICO', MUNDO GRÁFICO N.º 51, 1912

La mueca de André Deed estira su cara de una manera grotesca, como algunas de las muecas que causaban las contracciones nerviosas en los pacientes con manía. André Deed encarna el estilo burlesco de los cómicos franceses de la primera década del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial, no en vano fue una de las estrellas más grandes del cine cómico en Europa (se le conocía como 'Boireau' en Francia, 'Cretinetti' en Italia, 'Toribio' en España, 'Muller' en Alemania y 'Foolshead' en Gran Bretaña). Su estilo viene de su experiencia como acróbata y de su capacidad para deshumanizarse hasta el punto de expresar algo totalmente sorprendente, que es profundamente instintivo. No parece vivir en un universo racional, sino que deja que su cuerpo exprese automáticamente el deseo inconsciente, la animalidad y lo grotesco.

'LA CINÉMATOMAGITE', DE BIOLLET ET LELIÈVE / V. SCOTTO, 1907

La cantidad de canciones sobre patologías nerviosas en el café concierto de la Belle Époque es extraordinaria. Esta no es la única canción que reconoce una nueva fuente de patologías nerviosas: el cine. Las condiciones de proyección en sus primeros años causaban saltos en la imagen, que se vincularon inmediatamente a la producción de una irritación nerviosa en el espectador, como en esta canción. "Cuando trabajé / En el cinematógrafo / Rápido atrapé / Una rara enfermedad / De tanto ver trepidar / Las vistas de las sesiones / Moverme no puedo evitar / Tengo siempre algo que baila / Tengo ci-ci-ci-cinematomagitis".



ya no eran graciosas, no se podía hacer broma de estas posturas.

Otra característica de sus libros es que estudiando áreas muy concretas pueden ampliar sus conclusiones; puesto que identifican aspectos muy importantes del París finisecular y, en consecuencia, de la modernidad.

En cierto sentido este estilo fue un éxito porque era tan nuevo. Quizá no en los hospitales, pero sí en el escenario, y si algo es inédito se convierte en emblemático de lo moderno. Pero también es moderno porque contiene todo un mundo de referencias: el hospital, las revistas populares, el escenario y, luego, el cine. La prensa popular no hacía tanto que existía, también era una novedad. Lo que quiero señalar es que la modernidad del café concierto incluye muchos elementos de la vida moderna. En su estilo de interpretación está la experiencia urbana (ruido, velocidad, movimiento incesante) y si miras el público ves la mezcla de clases sociales. La enfermedad, la diferencia racial y lo monstruoso no nos harían pensar en reír; pero a finales del siglo XIX estas tres categorías eran nuevas en el escenario del café concierto, y la reacción del público era reír, a pesar de las cuestiones éticas que hoy son obvias para nosotros.

La psicopatología no era un tema importante en los estudios de la modernidad cuando empecé mi investigación. Pero esta atmósfera psicopatológica es uno de los motivos de que París simbolice la modernidad. Y cuando ves las conexiones que tiene con el entretenimiento popular, puedes empezar a apreciar sus múltiples e importantes influencias en la cultura finisecular.

Como historiadora del café concierto y sus intérpretes, se encuentran en sus libros artistas singulares. Una muy importante es Polaire, y lo es particularmente por su ambigüedad.

La ambigüedad es un aspecto extremadamente moderno del café concierto de esa época, que nos llevaría directamente a las vanguardias del siglo XX. Los estilos del café concierto fueron influenciados por ideas del darwinismo en Francia, incorporando el efecto en el público del movimiento y el cuerpo de color, diferente del efecto de los intérpretes blancos. Estos intentaban mantener su popularidad y después de incorporar los movimientos patológicos estuvieron tentados de explotar el movimiento negro. El caso más obvio es el *cakewalk*, baile afroamericano que fue un éxito en París en 1902 bailado por blancos. Esto se convierte también en emblema de la modernidad, la forma híbrida: no del todo negra ni del todo blanca, no del todo civilizada ni del todo primitiva, no del todo masculina ni del todo femenina. La intérprete que unió todo esto fue Polaire, que capitalizó la ambigüedad de género, la étnica y la normal-patológica. |